Olga Petrova

DANTE'S «COMEDY» AS VIEWED BY ARTISTS OF XIV — XX CENTURIES

Ольга Петрова

«КОМЕДІЯ» ДАНТЕ АЛІҐ'ЄРІ. МИСТЕЦЬКИЙ КОМЕНТАР XIV–XX СТОЛІТЬ





Olga Petrova

Dante's «Comedy» as viewed by artists of XIV—XX centuries

Ольга Петрова

«Комедія» Данте Аліґ'єрі. Мистецький коментар XIV—XX століть

Istituto Italiano di Cultura in Ucraina
Società Dante Alighieri – Comitato di Kyiv

Olga Petrova

DANTE'S «COMEDY»

AS VIEWED BY ARTISTS OF XIV—XX CENTURIES

Італійський інститут культури в Україні
Товариство Данте Аліґ'єрі у Києві

Ольга Петрова

«КОМЕДІЯ»
ДАНТЕ АЛІҐ'ЄРІ

МИСТЕЦЬКИЙ КОМЕНТАР XIV—XX СТОЛІТЬ

ФАКТ Київ · 2009

УДК 821.131.1—1.09:7
ББК 83.3(4Укр)
П 30

Видання здійснено за фінансової підтримки *UniCredit Bank*
та пані *Стелли Бен'яміновой*

This edition is supported by *UniCredit Bank*
and by *Stella Beniaminova*

The author would like to thank the British Library for kind permission
to reproduce ff. 1, 65, 6, 132, 161, 62v, 152, 164, 175
from the Siena Codex, Yates Thompson MS 36,
© British Library Board. All Rights Reserved,
on pp. 55, 56, 57, 60, 61, 64, 65, 66, 67 respectively

The publisher is prepared to acknowledge
the intellectual property of the materials published to those holders
who could not be traced at the time of publication

© О. Петрова (O. Petrova), 2009
© Дизайн, макет. «Факт», 2009
(Design, layout. «Fact»)

ISBN 978-966-359-310-4



Dante **Данте**

Sculpture by Mykola Hrytsyuk Скульптура роботи Миколи Грицюка

Dante is the highest expression, the poetic crown and crowning of everything that we call the Middle Ages. The entire culture, every belief, every torment and hope of those times found their expression in his poems. At the same time, however, as a person of genius he belongs to newer times with his entire personality, although his thoughts and views are rooted in the past.

Ivan Franko

It is hard to tell for sure when for the first time Ukrainians came to know the works of the great Dante Alighieri (1265—1321), who, without any doubt, is one of the most versatile figures in world culture. It is possible that as long ago as the Middle Ages people within the territories of Ukraine read Dante's *Commedia*: for example, in the Genovese colonies on the northern coast of the Black Sea, and later in the Kremenets possessions of Bona Sforza, the Italian wife of the Polish King Sigismund I. It is possible that works by the great Florentine were known to many Ukrainians, who in the 15th—16th centuries studied at the prestigious universities of Bologna and Padua (among them were Yuri Drohobych, a future rector of Bologna University where, as has been suggested, Dante himself had studied law; and Stanislav Orikhovsky-Roksolan, the brightest figure of Eastern Slavic Renaissance literature in Latin), as well as to students of the Kyiv-Mohyla Academy. Dante's masterpiece, however, probably became a defining factor in the cultural life of Ukraine in the 18th century. It was this period that saw the first documented proofs of Dante's works in the Ukrainian elite's libraries, while Hetman Pylyp Orlyk made an entry in his journal: «In my tormented life, when only the hope in the Lord God had been left for me, I found courage and consolation in the great lines of the wise Dante...».

The outstanding writer and scholar Ivan Franko, who by rights may be considered the first Ukrainian researcher and translator of Dante's works, wrote about *The Divine Comedy* with admiration, inspiration and precision: «Dante's poem... is a picture of the inner revolution in the soul of every human being; the revolution starting with the sin, with the violation of social order and ethical law, and, through abysses of enthusiasm, desperation and remorse, reaching sorrow, penitence and repentance and ending with the wealth of oneness and spiritual rebirth and peace. It is the eternal story of every one of us, of every person who thought, loved, erred, lost their spirit and rose again. By the strength of his genius, Dante created... the first modern

Данте є найвищим виразом, поетичним вінцем та увінчанням того, що називаємо середніми віками. Вся культура, всі віруванння, всі муки та надії тих часів знайшли вираз у його поемі. Та рівночасно як людина геніальна він усім своїм єством належить до новіших часів, хоча думками й поглядами корінниться в минувшині.

Іван Франко

Важко з упевненістю сказати, коли саме українці вперше ознайомилися з творчістю великого Данте Аліґ'єрі (1265—1321), який, безперечно, належить до найбільш універсальних постатей у світовій культурі. Ймовірно, що на українських теренах ще за часів Середньовіччя «Божественну комедію» Данте читали в генуезьких колоніях Північного Причорномор'я, а згодом — у кременецьких маєтностях Бони Сфорци, італійської дружини польського короля Сигізмунда І. Напевно, творчий доробок великого флорентійця був відомий багатьом українцям, які у XV—XVI століттях навчалися у престижних університетах Болоньї та Падуї (серед них — Юрій Дрогобич, майбутній ректор Болонського університету, де, як припускалося, вивчав право і сам Данте, та Станіслав Оріховський-Роксолан, найвизначніша постать у східнослов'янській латиномовній літературі часів Відродження), а також спудеям Києво-Могилянської академії. Втім, доконаним фактом культурного життя України шедевр Данте, напевне, став у XVIII столітті. Саме цим періодом датуються перші документальні свідчення про твори Данте в книгозбірнях української еліти, а гетьман Пилип Орлик у своєму щоденнику робить запис: «У моєму страшному житті, коли в мене залишилася надія тільки на Господа Бога, у великих рядках мудрого Данте я знаходив відвагу й утіху...»

Захоплено, натхненно і точно характеризував «Божественну комедію» видатний письменник і учений Іван Франко, якого по праву можна вважати першим українським дослідником і перекладачем творчості Данте: «Дантова поема — ...се малюнок душевного перелому в душі кожного чоловіка, того перелому, що починається гріхом, порушенням суспільного порядку та етичного закону, і через безодні завзятості, зневіри, розпуки доходить до жалю, каяття, покути і кінчиться розкошами поєднання і душевного відродження та заспокоєння. Се віковічна повість кожного з нас, кожного, хто думав, любив, помилявся, падав духом і знов підносився. Данте силою свого генія зробив... першу новочасну психологічну повість, першу

psychological story, the first study in the modern soul, taken out of harmony and repeatedly engaged in endeavours to reach harmony again...»

Speaking of Dante and Ukraine, it is of course impossible to avoid drawing parallels between the founder of the Italian literary language and Taras Shevchenko. Even with some reservations, these two figures are entirely comparable in their significance for the national cultures of Italy and Ukraine. As long ago as in 1876, the French literary scholar Émile Durand wrote that «Taras Shevchenko, for Little Russians, was their Dante». A delicate and profound artist who knew European literature brilliantly, Shevchenko mentioned Dante probably more than any other foreign author in his works, and had the protagonist of his story «Varnak» (*The Fugitive*) recite *The Divine Comedy* by heart.

Dante's influence on the development of Italian and European literature, European thought, and the whole of European cultural tradition, is immeasurable. It is absolutely evident that to illustrate *The Divine Comedy* is an extremely hard and responsible task; and it would be more correct to speak not of «illustrating» but of creating the visual version to this poem of genius. The visual interpretation of Dante commenced with miniatures of old manuscript codices. It is almost as old as *The Divine Comedy* itself. Throughout the centuries outstanding artists, representatives of various cultures, genres of arts and artistic trends have constantly addressed Dante's masterpiece in their attempts to recreate it with methods of visual arts. Drawings by the great Italian painter Sandro Botticelli, compositions by the English artist and poet William Blake, engravings by the French printmaker Gustave Doré, illustrations by the Spanish Surrealist painter Salvador Dalí... Every author brings the atmosphere of *The Divine Comedy* to life in his own way. It is understandable that illustrating Dante in our times bears a special responsibility and a significant risk. In 1975, the illustrations by a young Ukrainian artist, Olga Petrova, recognised as a real breakthrough, appeared at an exhibition held in Dante's native city, Florence. These works were appreciated not only by Renato Guttuso, one of the most prominent figures in Italian art of the day who himself had illustrated *The Divine Comedy*, but also praised by Pope Paul VI. Olga Petrova's lithographs to *The Divine Comedy* were bought by the British Museum Library in London. However, all the illustrations by Olga Petrova were used for the first time only in the 2006 edition of *The Divine Comedy* which opened the series of «The Library of Italian Literature», a joint project of the Italian Cultural Institute in Ukraine and the Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine.

Today, we are extremely pleased to present a new creative project by Professor Petrova which sees her as an art critic: her improtant artistic commentary to *The Divine Comedy*. It also pleases us to note that this research is probably the first in the world of history of art

студію новочасної душі, виведеної з гармонії і раз у раз зайнятої змаганням знов дійти до гармонії...»

Говорячи про родоначальника італійської літературної мови та Україну, звичайно, не можна втриматися від паралелі Данте — Шевченко. Ці дві постаті, навіть якщо досить умовно, цілком сумірні за значенням для національних культур Італії та України. Ще в 1876 році французький літературознавець Еміль Дюран писав про те, що «Тарас Шевченко був для малоросів їхнім Данте». До речі, тонкий і глибокий митець, який блискуче знав європейську літературу, Шевченко серед іноземних авторів чи не найбільше згадував у своїх творах саме ім'я Данте, а головного героя повісті «Варнак» змусив «читати напам'ять» «Божественну комедію».

Вплив Данте на розвиток італійської та європейської літератур, європейської думки, усієї культурної традиції є неосяжним. Цілком очевидно, що й ілюструвати «Божественну комедію» — справа надзвичайно важка і відповідальна, та і правильніше було б говорити не про «ілюстрування», а про образотворче втілення геніальної поеми. Образотворча Дантеана розпочалася з мініатюр стародавніх рукописних кодексів, вона є мало не такою ж стародавньою, як і сама «Божественна комедія». Упродовж століть славетні митці — представники різних культур, видів мистецтв і течій — постійно зверталися до шедевра Данте, роблячи спроби його відтворення за допомогою образотворчих засобів. Малюнки великого італійського живописця Сандро Боттічеллі, композиції англійського художника й поета Вільяма Блейка, гравюри французького графіка Гюстава Доре, ілюстрації іспанського художника-сюрреаліста Сальвадора Далі... Кожен автор по-своєму оживляє атмосферу «Божественної комедії». Зрозуміло, що ілюструвати Данте у наш час — особлива відповідальність і значний ризик. У 1975 році роботи молодої української художниці Ольги Петрової, визнані справжнім проривом, потрапили на виставку, що проходила в рідному місті Данте — Флоренції. Про них схвально відгукнувся не тільки тогочасний корифей італійської художньої школи Ренато Гуттузо, який і сам ілюстрував «Божественну комедію», а й навіть Папа Римський Павло VI. Літографії Ольги Петрової до «Божественної комедії» закупила Бібліотека Британського музею в Лондоні. Втім, уперше всі ілюстрації Ольги Петрової було використано тільки у виданні «Божественної комедії» 2006 року, що відкрило серію «Бібліотеки італійської літератури» — спільного проекту Італійського інституту культури в Україні та Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України.

Сьогодні ми надзвичайно раді презентувати новий творчий проект професора Петрової, в якому вона виступає як мистецтвознавець, — її фундаментальний мистецький коментар до «Божественної комедії». Приємно також відзначити, що чи не вперше у світовому мистецтвознавстві пропонується такий ґрунтовний

offering such a profound comparative analysis of the developments of artistic representation of Dante's works in the 20th century, both in the West and on the other side of the Iron Curtain.

We sincerely thank all those in Ukraine who applied their efforts so that this book might see the light of day. At the same time, we are glad to note that this publishing project is another example of the successful partnership between the Italian Cultural Institute in Ukraine and the Società Dante Alighieri, this time in cooperation with a leading European financial group, UniCredit Bank.

After having opened this book, every one of you, dear readers, will be witness to a grandiose unique dialogue between Dante and various European cultures which have been shaped in the course of the centuries under the rewarding influence of the great Italian. We wish you a pleasant intellectual journey through the pages of this extremely interesting publication.

Prof. Nicola Franco BALLONI
Director,
The Italian Cultural Institute in Ukraine

Dr Alessandro MASI
Secretary General,
Società Dante Alighieri

паралельний аналіз розвитку образотворчої Дантеани XX століття на Заході та по інший бік залізної завіси.

Складаємо щиру подяку всім тим, хто в Україні доклав зусиль задля виходу у світ цієї книги. Водночас раді зазначити, що здіснення видавничого проекту стало ще одним прикладом успішного партнерства Італійського інституту культури в Україні та Товариства Данте Аліґ'єрі, цього разу у співробітництві з провідною європейською фінансовою установою UniCredit Bank.

Відкриваючи цю книгу, кожен з вас, шановні читачі, стане свідком грандіозного унікального діалогу Данте з різними європейськими культурами, що упродовж століть формувалися під благодатним впливом великого італійця. Зичимо вам приємних інтелектуальних подорожей сторінками цього надзвичайно цікавого видання.

Проф. Нікола Франко БАЛЛОНІ,
Директор Італійського інституту
культури в Україні

Д-р Алессандро МАЗІ,
Генеральний секретар
Товариства Данте Аліґ'єрі

DIALOGUE WITH DANTE CONTINUES...

This book's subject has long been maturing in the creative ideas of Olga Petrova, artist and historian of painting, art critic, Doctor in History of Art. As early as the beginning of the 1960s, when she was just entering the cultural life of the Ukrainian community in Kyiv, she drew attention to herself with the many-sidedness of her intellectual interests. Later, this was corroborated by the fortunate union of her multifaceted creative talent with analytical thought (it came to fruition in her as a scholar) and with the erudition and insight of an attentive reader of world literature within the aura of which a fine aesthetic taste was formed.

In the early 1970s, Olga Petrova's series of illustrations to *The Divine Comedy* was condemned in official artistic circles, based on positions of ideological and aesthetical uniformity, as surrealists only got recognition among foreign specialists, in Dante's native country in particular.

Now, the artist and academic community sees a book that is a result of continued interest and thought, of purposeful research involving direct familiarisation with a great number of manuscripts and printed editions, illustrations, works of art and culture, with a wide scope of literary and art research, painting and other art works related to Dante.

The author proceeds from the notion, well-known for long but irrefutably adopted in literary studies and the philosophy of the culture of the 20th century, that the content of great works of literature and art is inexhaustible and forever open into the future of mankind while changing and acquiring new facets with time, in how different eras and different generations view them (not to mention individual interpretations). Olga Petrova carefully separates the deepening of the understanding of Dante in the light of new historic experience and spiritual gains of humankind from reductive adaptations of Dante to one-sidedness and prejudices of a certain era, its passing tastes, proofs of failure to match Dante's humanistic scale. She also reveals temporal dynamics of a cultural need

ДІАЛОГ З ДАНТЕ ТРИВАЄ...

Тема цієї праці давно визрівала у творчих задумах Ольги Петрової — художниці й історика живопису, мистецького критика, доктора мистецтвознавства. Ще на початку 60-х років, лише входячи в культурне життя київського українства, вона звернула на себе увагу різнобічністю інтелектуальних інтересів. Надалі вони дістали підтвердження в щасливому поєднанні багатогранного творчого хисту з аналітичною думкою (що озвалася в майбутньому науковцеві) та з ерудицією й проникливістю уважного читача світової художньої літератури, в аурі якої формувався добрий естетичний смак. Тож перші кроки художниці, як можна припускати, були інспіровані саме сприйняттям і переживанням літературних текстів, самостійне читацьке «освоєння» яких давало й стимули до вивчення історії їх інтерпретацій та резонувань у образотворчому мистецтві.

Так було, коли в 60-і роки Ольга Петрова звернулася до Сервантесового «Дон Кіхота» — в новому прочитанні безсмертного роману незрівнянним перекладачем Миколою Лукашем. Тоді ж розпочався і її шлях до Данте — від зачарування роботою близького їй творчим духом Григорія Гавриленка над знаменним виданням українського перекладу «Vita Nuova». А на початку 70-х вона виконала цикл ілюстрацій до «Божественної комедії», які були засуджені в офіційних мистецьких колах з позицій ідеологічної та естетичної рутини, але дістали визнання серед зарубіжних фахівців, зокрема й на батьківщині Данте.

Нині мистецька й наукова громадськість одержує книгу, що є плодом тривалих зацікавлень, роздумів, цілеспрямованої дослідницької й пошукової праці — включно з безпосереднім ознайомленням з великою кількістю рукописних пам'яток і друкованих видань, ілюстративного матеріалу, творів живопису і культури, — з широким обсягом літературознавчої і мистецтвознавчої, живописної і графічної дантеани.

Цим щонайповнішим матеріалом Ольга Петрова «розпорядилася», маючи продуману концепцію, що її основні підходи уявляються такими. Дослідниця виходить з відомої давно, але незаперечно утвердженої вже в літературознавстві та філософії культури XX століття тези про те, що зміст великих творів літератури і мистецтва є невичерпним

for Dante, waves of fascination and disaffection, even periods of oblivion: this is all very characteristic of the relevant periods of development of European societies.

Not less important are another two, more specific aspects of the book, organically linked to each other: contributions by great artists to deepening the understanding of Dante, discovering in him what had not been previously seen and felt (and this contribution is no less important than the contribution by historians of literature) and, at the same time, the influence of artistic dialogue with Dante on the development of painting, graphic art, and sculpture. It seems that both these aspects of Dante's «contact», his «relations» with European art of several centuries, have not been available in scientific literature until now.

A chapter of its own, rich in content and outstanding interpretations, is about Dante in Soviet art. In an essential and delicate way, the author showed how the best Russian and Ukrainian painters and graphic artists, overcoming ideological stereotypes, searched and sometimes found an opportunity to adequately and in an original way respond to Dante's eternal impulses. At the same time, they used their treatment of Dante for the purposes of escaping the suffocating atmosphere of official dogmas, in order to assert their creative individualities.

This is also not the last moment in the history of continuous and eternal «intervention» of Dante into the creation of European culture. And this is what Olga Petrova dedicates her work to.

Ivan DZYUBA
Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine

і назавжди відкритим у майбуття людства, змінюючись і приростаючи в часі — у сприйнятті різних епох і різних поколінь (не кажучи про індивідуальні інтерпретації). Однак це «привласнення» великих мистецьких феноменів різними епохами й поколіннями, ця апеляція духу сучасності до духу вічності можуть бути не лише благодатними й збагачувальними для тих феноменів, а й являти загрозу спотворення, редукції, втрати адекватності. Ольга Петрова добре це розуміє й уважно відсепаровує те, що було поглибленням розуміння Данте у світлі нового історичного досвіду та духовних здобутків людства, від того, що було редуктивною адаптацією Данте до однобічностей та упереджень певної доби, ефемерності її смаків, свідченням її неспівмірності з гуманістичним масштабом Дантового універсуму. Простежує вона й часову динаміку культурної потреби в Данте — хвилі захоплень і охолоджень, навіть періоди забуття. Все це надзвичайно характеристичне для відповідних етапів розвитку європейських суспільств.

Не менш важливі два інші, уже специфічніші аспекти дослідження, органічно пов'язані між собою: внесок великих митців у поглиблення розуміння Данте, відкриття в ньому того, що досі не було побачене й відчуте (а цей внесок не менш вагомий, ніж внесок істориків літератури), — і водночас вплив мистецького діалогу з Данте на самий розвиток живопису, графіки, скульптури. Здається, так повно й системно обидва ці аспекти «контакту», «взаємин» Данте з європейським мистецтвом кількох століть у науковій літературі ще не подавалися.

Особливо цікавою і продуктивною ця «діалектика» осягнення митцем світу Данте, самозростання, самозарядження від Данте і водночас «добудова» його образу, зрештою «співпраця» з Данте задля здобуття нових духовних і мистецьких горизонтів, здається на тих сторінках праці, що присвячені Россетті, Делакруа, Блейку, Доре, Родену.

Окремий розділ — багатий змістом і блискучий інтерпретаціями — відведено для теми Данте в радянському мистецтві. Авторка, яка сама пережила всі обмеження й муки підцензурної творчості, посутньо й тонко показала, як найкращі російські та українські живописці й графіки шукали й часом знаходили можливість, долаючи ідеологічні стереотипи, адекватно й оригінально озиватися на вічні Дантові імпульси, і водночас як звертання до Данте вони використовували для втечі із задушливої атмосфери офіційних догм, для утвердження своєї творчої індивідуальності.

Це — також не останній момент в історії постійного і вічного «втручання» Данте у творення європейської культури, чому й присвячено працю Ольги Петрової.

Іван ДЗЮБА,
академік Національної академії наук України

THE WORK CHOSEN BY TIME

In the ocean of books humankind created while developing European culture, there are indisputable values, works chosen by time forever. Such a work is Dante Alighieri's *The Divine Comedy*. At the turn of the 13th—14th centuries, the great Florentine announced a new era in the history of humankind. Dante's contemporaries felt that the poem was a revelation and a message to the future. The culture of Europe has read *The Divine Comedy* again and again, especially during crisis periods in history. The humanists of the Renaissance, writers, philosophers and artists of the era of Romanticism, thinkers and artists at the end of the late 19th century and the beginning of the dramatic 20th century all needed a dialogue with Dante. In modern times, Dante's work was read like the Bible, when people expected answers to pressing issues of their own era from this poem. The interest of artists in storylines, dramatic collisions and characters, as well as to philosophical depths of such a Universum as Dante's poem is, can be understood. The art commentary, the Danteana of the 14th—20th centuries, emerged as the field of research for Olga Petrova. This book reveals a broad scope of images of art, from miniatures in manuscripts and etchings in first-print editions of *The Divine Comedy* to works of Modernists of the 20th century. Starting with illustrations by Botticelli, from Michelangelo's «The Last Judgment» to «Dante's Barque» by Delacroix, «The Gates of Hell» by Rodin and works by Italian artists of the 20th century, as well as to Dalí's phantasmagorical reading of the poem, over seven centuries artists have been discovering facets and issues corresponding to their own times in *The Divine Comedy*. Interpreting Dante's themes within the context of their own times became the dominant trend among Dante's «commentators» of the 20th century.

The representation of Dante by artists is being analysed against the background of the complex development of the history of European art over seven centuries. The analysis of the artistic tradition within the context of evolution of style trends in European art is among the irrefutable advantages of the book. The author introduces a branch of art of its own into a broad socio-cultural context and

ТВІР, ОБРАНИЙ ЧАСОМ

Серед океану книг, створених людством упродовж розвитку європейської культури, є незаперечні цінності, твори, назавжди обрані часом. Такою пам'яткою є «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі. Великий флорентієць на зламі XIII—XIV століть провістив нову еру в історії людства. Те, що поема стала прозрінням та посланням у майбуття, відчули ще сучасники Данте. Культура Європи знову й знову читає «Божественну комедію», особливо в кризові періоди власної історії. Діалогу з Данте потребували гуманісти Ренесансу, письменники, філософи та художники доби Романтизму, мислителі та митці на зламі парадигми кінця XIX — початку драматичного XX століття. До Дантового тексту звертались у найновішому часі як до Біблії, очікуючи від поеми відповідей на пекучі запити власної доби. Зрозумілим є інтерес митців до сюжетних ліній, драматичних колізій та характерів персонажів, як і до філософських глибин такого Універсуму, яким є поема Данте. Образотворчий коментар — «Дантеана» XIV—XX століть — визначився як дослідницьке поле для Ольги Петрової. В пропонованій книзі перед читачем розкривається широка амплітуда образотворчого матеріалу — від мініатюр манускриптів і гравюр першодруків «Божественної комедії» до творів модерністів XX століття. Починаючи від ілюстрацій Боттічеллі, «Страшного суду» Мікеланджело до «Барки Данте» Делакруа, «Брами пекла» Родена та авторських коментарів італійських митців XX століття, так само як і до химерного прочитання поеми Далі; впродовж семи століть художники відкривали в «Комедії» риси і проблеми, суголосні власному часу. Актуалізація Дантових тем виявилася домінантною тенденцією у «коментаторів» XX століття.

Образотворчу «Дантеану» проаналізовано на тлі складного розвитку історії мистецтва Європи семи віків. Одним із безсумнівних достоїнств книги є розгляд дантівської образотворчої традиції в контексті з еволюцією стильових напрямків у мистецтві Європи. Автор вводить окрему мистецьку гілку в широкий соціокультурний контекст, надає аналізу масштабу культурологічної стереоскопічності. Тактовно та аргументовано включено до тексту українську «Дантеану». Якщо в літературі її розвиток пов'язано з великими іменами Т. Шевченка,

imbues the analysis with the scope of three-dimensional culture research. The Ukrainian Danteana is incorporated into the text with tact and reason. While in literature, its development is linked to the great names of Taras Shevchenko, Ivan Franko, Lesya Ukrayinka, and to the school of translation of Hryhory Kochur, Mykola Bazhan, Yevhen Drobyazko, and Maksym Strikha in the 20th century, the tradition of interpreting Dante in art has been rather more modest in Ukraine. However, Olga Petrova's illustrations to some of the poem's *Cantos*, created as early as in the 1970s, were highly appraised in Alighieri's native land. The author of the research is well-known in Ukraine and the wider world as an artist, philosopher, researcher of 20th century art, art critic of modern processes in culture. The author's personal merit is that she, as an attentive reader and illustrator of Dante, managed to combine within the text the analytical talent of a researcher with the subtle view of an artist who organically feels every movement of a work of art. We hope for the happy destiny of this book.

Tetyana KARA-VASYLYEVA
Dr in History of Art,
Corresponding Member
of the Academy of Arts of Ukraine

І. Франка, Лесі Українки, а в XX столітті — зі школою перекладу Г. Кочура, М. Бажана, Є. Дроб'язка, М. Стріхи, то образотворча дантівська традиція є значно скромнішою. Втім ілюстрації Ольги Петрової до окремих пісень поеми, виконані ще у 70-х роках, було високо поціновано на батьківщині Аліг'єрі. Автор дослідження — знана і в Україні, і в широкому світі митець, філософ, дослідник мистецтва XX століття, арт-критик сучасних культурологічних процесів. Особистою перевагою Ольги Петрової є те, що вона, як уважний читач та ілюстратор Данте, поєднала в тексті аналітичний хист дослідниці з тонким поглядом митця, який органічно відчуває кожний порух мистецького твору. Сподіваємося на щасливу долю книги «„Комедія" Данте Аліг'єрі. Мистецький коментар XIV—XX століть».

Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА,
доктор мистецтвознавства,
член-кореспондент Академії мистецтв
України

THE AUTHOR'S FOREWORD

Voltaire, the inspirer of Classicism based on standards and norms, being ironic towards the greatness of Dante's name, remarked with ridicule that Dante's reputation was going to always remain intact because almost no one read him. Of Dante's work, no more than two dozen verses are known, Voltaire said, because, presumably, this was enough to lose the urge to know the rest.

As the 21st century begins, adherents of post-modernism surprisingly side with the rational Voltaire, without realising that Dante wins in the dialogue with time.

The history of the culture of the 14th—21st centuries makes stages in humanity's relations with Dante's heritage evident: periods of special enthusiasm (they prevail) alternate with stretches of time when his genius was overlooked. As for the author of this book, during her «inner emigration» to which any non-standard thinking was doomed under Soviet ideology, Dante, his independence of thought and actions, were perceived as a «school of freedom».

«False world, endlessly bitter world... sick world». These words by Dante could have been said by Charles Baudelaire, Federico Garcia Lorca, Osip Mandelshtam, Anna Akhmatova, Lina Kostenko. The terms used by Dante to define his own day reflect the tragic 20th century and the beginning of the 21st century. Our times provide numerous reasons for despair and pain. Dante's impulsive character as a witness of the era of change is combined in *The Divine Comedy* with the detached look of a prophet. This dual nature proves the timeless significance of Dante's volcanic poetry. When you penetrate through the layer of mediaeval allegories you discover Dante's amazing need to improve the world, as well as such strength of personality, of individual will that humanity will understand much later. Dante's emotions, the amazing accuracy of his poetic metaphors, the condensed energy of expression, the combination of greatness and simplicity, the effect of documentary authenticity in his most fantastic terzinas: all this produces a hypnotic influence on those who are able to read into *The Divine Comedy*.

«The world has lost its way...». Eight centuries ago Dante stated what we are living through today. The tragic character of his Inferno is softened with the idealism of faith when he speaks of «love that moves the Sun and stars». The poet's love of Beatrice was his

СЛОВО ВІД АВТОРА

Натхненник нормованого стилю класицизму Вольтер, іронізуючи над величчю Дантового імені, зауважив: «Його репутація завжди буде бездоганною, бо його майже не читають. З його творів знають не більше, як два десятки строф: цього достатньо, щоб уникнути потреби знайомитися з рештою».

На початку XXI століття адепти постмодернізму, хоч як дивно, солідаризуються саме з раціональним Вольтером, не усвідомлюючи, що в діалозі з часом виграє Данте. Історія культури XIV—XXI століть унаочнює стадіальність у відносинах людства зі спадщиною Данте: періоди особливого ентузіазму (вони домінують) межують з часами незапитаності його генія. Що ж до автора книги, то за час «внутрішньої еміграції», на яку в умовах радянської ідеології було приречением будь-яке нестандартне мислення, Данте, його незалежність у думках та вчинках сприймалися як «школа свободи».

«Облудний світ, безмежно гіркий світ... хворий світ». Ці Дантові слова могли б повторити Ш. Бодлер, Т. Шевченко, І. Франко, Г. Лорка, О. Мандельштам, А. Ахматова, Л. Костенко. У термінах, якими Данте визначив власну добу, осмислюється нами і трагічне XX та початок XXI століття. Наш час дає багато підстав для розпачу та болю. Імпульсивність Данте, як свідка епохи зламу, поєднана в «Божественній комедії» з відстороненим поглядом пророка. Цей дуалізм засвідчує позачасову актуальність його вулканічної поезії. Коли проникаєш крізь шар середньовічних алегорій, відкривається приголомшуюча Дантова потреба вдосконалити світ і така сила особистості — індивідуальної волі, яку людство збагне ще не скоро. Емоційність Данте, вражаюча точність поетичних метафор, сконцентрована енергія вислову, поєднання величі та простоти, ефект документальної достовірності у найфантастичніших його терцинах — усе це справляє гіпнотичний вплив на того, хто вміє вчитуватись у «Божественну комедію».

«Світ загубив шлях...» Вісім століть тому констатував Данте те, що ми переживаємо сьогодні. Трагізм його пекла пом'якшено ідеалізмом віри, коли йдеться про «любов, яка рухає сонцем та світилами». Любов до Беатріче була поетовим «входженням у Бога». Напружена антиномія світогляду Данте спонукає читачів

«entering God». The intense antinomy of Dante's world outlook motivates his readers and artists who dare depict images of *The Comedy* to a dialogue with him as with a real person.

Three poets, not one, were my Virgil in my travels through the poem's worlds: Mykola Lukash, Hryhory Kochur and Ivan Drach. Being fortunate to have friendly relations with Mykola Lukash, a translator of genius, allowed me to sense the colour of «volgare» of the 13th century, made excessively noble by the academic translation by M. Lozinsky. The aura of Hryhory Kochur's personality and his library taught humbleness in front of the magnitude of the research work. Ivan Drach, as one of translators of *Vita Nuova* and a researcher of Dante's poetry, revealed the gift of the storm of sensual passion. Osip Mandelshtam's «Talk on Dante» convinced me of the futurological nature of *The Comedy*. Within this aura, the work started that resulted in the text that reaches the reader now. The author hopes that she was fortunate not to lose fresh perception and candid emotions about the analysis of artistic representation of Dante characteristic achieved by artists who worked on *The Divine Comedy*.

The author is profoundly grateful to the renowned names of professors Herman Nedoshyvin, Andriy Chegodayev, Mykhailo Libman, Moisey Kagan. Without their professional help, advice, and sometimes harsh criticism, this research would not have happened. The path of professional education was laid by them.

I am very grateful to all who were directly involved in assisting this book's creation: Andriy Kulykov, who translated the text into English; Dr Elizabeth Robson-Elliot, who edited the translation; Yevhen Volhin and Yuri Popsuyenko, who edited the Ukrainian text.

I am sincerely grateful to staff workers of the Mikhail Saltykov-Shchedrin Library and the State Hermitage (St. Petersburg), the Volodymyr Vernadsky Central Scientific Library (Kyiv), the Russian State Library (Moscow), and the British Museum Library (London). I am grateful to Volodymyr Mostovyi for allowing me use his materials. I am thankful to my students, undergraduates and postgraduates of the National University of Kyiv-Mohyla Academy for their part in technical preparation of the text for print: M. Musiy, M. Sapko, T. Elfska, K. Honcharenko, N. Protsak.

The role of Dr Nicola Franco Balloni, Director of the Italian Cultural Institute in Ukraine, was provocative and creative where the implementation of the project is concerned. Creative contacts with him and his real interest both in the illustrative cycle by the author, as well as in the manuscript laid to rest in the archive, revived the long-standing dream about a monograph. Financial support provided by the Italian Cultural Institute, by the Dante Alighieri Society and by the Ukrainian branch of UniCredit Bank was instrumental in publishing the book.

Turning my mind to leafing through pages of years of meetings, consultations, and heated discussions with connoisseurs of Dante, the author dedicates this book to enthusiasts of scientific thought and artistic intuition, to everyone who has Beatrice.

Olga PETROVA

та митців, які наважуються відображати образи «Комедії», вести діалог з ним, як з реальною особистістю.

Моїм Вергілієм у мандрах світами поеми був не один, а три поети: Микола Лукаш, Григорій Кочур та Іван Драч. Щастя товариських стосунків з геніальним перекладачем М. Лукашем дало змогу відчути колорит «вольгаре» XIII століття, аж надто ошляхетнений академічним перекладом М. Лозинського. Аура особистості Г. Кочура та його бібліотеки навчали упокорення перед огромом дослідницької праці. Виром чуттєвої пристрасті обдарував І. Драч як один із перекладачів «Vita Nova» та дослідник поезії Данте. «Разговор о Данте» О. Мандельштама переконував у футурологічності «Комедії». В цій аурі розпочалася робота, текст якої сьогодні прийшов до читача. Автор сподівається, що йому пощастило не втратити тієї свіжості, безпосередньої емоційності аналізу художньої Дантеани, яка була властива митцям — інтерпретаторам «Божественної комедії».

Почуття сердечної вдячності автор зберігає до світлих імен професорів Германа Нєдошивіна, Андрія Чегодаєва, Михайла Лібмана, Мойсея Кагана. Без їхньої професійної допомоги, консультацій, а почасти й справедливої критики це дослідження не здійснилося б. З ними пройдено шлях фахового вишколу.

Велику подяку висловлюю всім, хто безпосередньо сприяв створенню книги: перекладачеві тексту англійською мовою Андрію Куликову та редактору перекладу Елізабет Робсон-Елліот; редакторам українського тексту Євгену Волгіну та Юрію Попсуєнку.

Щирою є моя вдячність співробітникам бібліотек: ім. М. Салтикова-Щедріна та Державного Ермітажу (С.-Петербург), Центральної наукової бібліотеки ім. В. Вернадського (Київ), Російської державної бібліотеки (Москва) та Бібліотеки Британського музею (Лондон). Вдячна Володимиру Мостовому за надані матеріали. У технічній підготовці тексту до друку завдячую моїм учням-студентам та аспірантам НаУКМА: М. Мусій, М. Сапко, Т. Ельфській, К. Гончаренко, Н. Процак. Вдячна за доброчинність В. Жердецькому.

Провокативно-будівничою щодо втілення проекту у життя визначилась роль професора Ніколи Франко Баллоні — директора Італійського інституту культури в Україні. Творчі контакти з ним та його справжній інтерес як до ілюстративного циклу автора, так і до рукопису, приспаного в архіві, реанімували давню мрію про монографію. Фінансова підтримка, надана Італійським інститутом культури, Товариством Данте Аліґ'єрі та українським представництвом банку UniCredit Bank, сприяла виданню книги.

Подумки перегортаючи сторінки років, зустрічей, консультацій, запальних розмов із знавцями Данте, автор присвячує книгу ентузіастам наукової думки та мистецької інтуїції, всім тим, у кого є Беатріче.

Ольга ПЕТРОВА

Dedicated to those who have Beatrice

З присвятою тим, у кого є Беатріче

A POET AHEAD OF HIS TIME

Knowing the name of Dante Alighieri and his works is an inalienable part of being European in the same way as the name of Taras Shevchenko is almost a genetic sign of belonging to Ukraine, Shota Rustaveli symbolises the spirituality of Georgia, and Alexandr Pushkin is the embodiment of the height of Russian culture.

Dante created his great poem on the cusp of the Middle Ages and the Proto-Renaissance. His religion was Catholicism, his philosophy was Theology, and his science was Scholastics. For Dante's contemporaries, who naively believed that the poet really journeyed through Hell, *The Divine Comedy* was a work that paved the way to a state of bliss after death. However, the poem's content is much more than its evident edifying and analogic layers. It would not have had such a long life in our culture if each new generation, each era, had not found in Dante analogies with the problems of their own lives, even with contemporary events. It is no surprise that the greatest artists of the 15th—20th centuries were the poem's illustrators and interpreters: Michelangelo, Blake, Rodin, Guttuso, Dalí, Hložník, and Rauschenberg. Dante's powerful message, the high moral standards against which he measured the world, the church, humankind, his genius for looking into the future combine to make the pulsating life of *The Comedy*.

Dante was the first to question the untouchability of religious authorities and to raise the significance of analytical thought. Having rejected Latin, he began writing *The Divine Comedy* in the vernacular, «volgare». His erudition was extraordinary. Dante foresaw the discovery of America, he formulated a sum of scientific ideas that later were confirmed experimentally. According to Pavel Florensky, Dante foresaw the discovery of non-Euclidean geometry, mathematics of big masses and space, and the theory of relativity. The poet's place in the spiritual life of Europe was as a forerunner of Renaissance humanism: before Dante, mediaeval literature knew only a sacral image of the Mother of God. In *The Divine Comedy*, Beatrice Portinari, Dante's love when a young man, an ordinary girl, accompanies him as far as the top steps of *Paradise*. Petrarch will glorify Laura following in Dante's footsteps, as Shakespeare his Dark Lady, and Ronsard his Helene.

ДАНТЕ АЛІҐЄРІ ЯК АВАНГАРДИСТ

Як ім'я Тараса Шевченка є ледь не генетичною ознакою українства, Шота Руставелі — символом духовності Грузії, Олександра Пушкіна — уособленням величі російської культури, так ім'я Данте Аліґ'єрі є невід'ємною частиною європейськості.

Данте творив на зламі Середньовіччя та Проторенесансу. Його релігією був католицизм, філософією — богослів'я, наукою — схоластика. Для сучасників Данте, які наївно вірили в те, що поет насправді мандрував пеклом, «Божественна комедія» була твором, який показує на шлях до блаженства після смерті. Однак поема насправді значно змістовніша і має кілька смислових нашарувань, інакше не проіснувала б такий тривалий час у культурі. Адже кожне нове покоління, кожна доба знаходили у Данте аналогії з проблематикою власного життя, із суворим злободенням. Недарма ілюстраторами поеми та її інтерпретаторами були найвидатніші митці XV—XX століть: Мікеланджело, Блейк, Роден, Гуттузо, Далі, Гложник, Раушенберг. Могутня публіцистична пристрасність Данте, моральна вимогливість в оцінках світу, церкви, людності, геніальні прозріння майбутнього — все це прочитується на сторінках «Комедії».

Данте першим піддав сумніву непорушність релігійних авторитетів та підніс значущість аналітичної думки. Відмовившись від латини, він почав писати народною мовою — «Божественну комедію» написано на «вольгаре». Його ерудиція була надзвичайною. Данте передбачив відкриття Америки, сформулював ряд наукових ідей, згодом підтверджених експериментально. На думку Павла Флоренського, саме Данте пророчо передбачив відкриття неевклідової геометрії, математику великих мас та простору, теорію відносності. У духовний світ Європи поет увійшов як попередник ренесансного гуманізму: до Данте середньовічна література знала лише сакральний образ Богоматері. В «Божественній комедії» Беатріче Портінарі — юнацьке кохання Данте, така собі пересічна городянка, яка супроводжує його аж до верхніх сходинок Раю. Це вже після Данте Петрарка уславлятиме Лауру, Шекспір — Смагляву леді, Ронсар — Олену.

It is important for the modern world that Dante's poem speaks to us as a utopia of freedom. Mediaeval in form, at the same time it contains innumerable meanings: Dante's *Paradise* is not only the place opposite to the Hell of sinners but also most importantly a symbol of ascent. This is the way to freedom. In reality, the poet's journey through the worlds of Hell, Purgatory and Paradise is a magnificent picture of the difficult road that a person must cover in the search for freedom. Dante's poetry, as Osip Mandelshtam aptly remarked, «is always in movement, on the road» [1]. This is the text which everyone should know in order to understand themselves. The utopia of freedom is an axis on which Dante's Cosmos hangs. It rhymes with humanity's invincible need for social, group, and personal freedom.

Dante Alighieri's life is marked with a brief period of brilliance—several years of total social success as poet, politician and diplomat—and then a sharp fall and a conflict with Florence's political forces. The extreme conditions of Dante's existence explain this acute sense of dignity and tragedy, also his realisation of his own uniqueness as a poet. Let us not forget that this creative and psychological phenomenon took shape in the unique mind of a person living at the turn of the 13th and 14th centuries, when the notion of personality did not exist in the notional vocabulary of the time. Not yet separated from the obedient crowd, a person was just a part of the flock, «a sheep in God's herd». Through his own tragic fate, Dante laid down the foundations for the European individualism of the future. Dante's poem has always been perceived as a great exploit of the creative spirit. It tells of a world where love and hate, sin and sanctity, light and shadow, animal brutality and the incorporeal state of paradise, lament and prayer exist through the strong fibre of terzinas, rhythms and rhymes. It is the tension of his poetic language that is the foundation of Dante's style. The poet's thought always reminds us of the efforts of a prisoner who longs for freedom. The dynamics of terzinas, the poem's stormy passion are suggestive; they demonstrate the timelessness and the topicality of the poem. *The Comedy* stimulates thinking and shapes the need for an active view of the world.

When the poet's name is articulated, everyone hears a distant echo of centuries, a thunder of tragedies and surges of civilisation of the past. For most people Dante stands for something grand, unachievable, and so... very distant from the demands of the post-modern world, something from the archives buried under a cultural layer that is seven hundred years old. At the beginning of the 21st century, we may have an impression of the victory of the hustle and bustle of the life of the planet over intellect and spirituality, over academic knowledge first of all. The majority, for whom the name of the great Florentine is just an echo of a largely unknown though magnificent past, should open *The Divine Comedy* in order to experience its timeless topicality in the powerful pulse of the poet's passion.



Gino Severini
Canto XXX — «Beatrice's Prophecy» (Purgatorio)

Джіно Северіні
Пісня XXX — «Пророцтво Беатріче» (Чистилище)

At the turn of centuries, at the time of the mosaic culture of post-Modernism that, according to a penetrating definition by Umberto Eco, is «washing historical laundry» in quotations, in the deliberate use in collages of other people's aesthetic ideas, in a voluntarist attitude towards heritage, and in the «non-classical aesthetics» behind the looking-glass, Dante is a phenomenon that by its very existence puts in doubt the paradigm of post-modernism, making clear its temporary character. Ivan Drach was not mistaken when he said, «Dante rises over each generation that has any respect for itself. The Middle Ages had the right to claim him as a Florentine prior, as the Ravenna exile, while humanity will always have the right to him as a genius» [2].

Dante, whose immortality does not require confirmation, even at times of post-modernist experimentation, drives the most sensitive, those artists who possess the «memory of a complete myth», to make an inner existentialist turnaround from «the second step» (non-classic thinking) to «the first step», to the «creation again» situation. The Bible and Dante rise in modern artists' consciousness on this reverse-resurrection road. The post-modernist game of «the end of culture» fades and is undone beside Dante. This has nothing to do with an artist trying to follow the artistic models of Dante's day while dusting his head with ashes, not at all... However, it is worth reading deeply into Dante in order to find a lot of things related to non-classic thinking in *The Divine Comedy*: multiple perspectives, the aesthetisation of the ugly, the diminishing of the authoritarian, eccentricity, necroaesthetics, cosmism and even metacosmism.

It was precisely because of the non-established, bizarre, terrifying, mysterious qualities that leaders of rule-driven classicism considered *The Divine Comedy* unstructured, barbarian, while in fact the poem was a vision of and a message for the future. The pause in the history of art forms which address Dante's works, in particular the visual arts, that occurred under the influence of the rationalistic aesthetics of the 17th century, however paradoxical this may seem, occurs again in the art of post-Modernism, which is not ready to comprehend the structural integrity, the layers of content, the texts and subtexts of the poem.

The statement about the eternal, timeless contemporaneity of Dante is not just a rhetorical bow from a researcher into culture, just as the question «Does the art of post-Modernism need Dante Alighieri?» is not rhetorical. The question, of course, is provocative; it is an audacious post-modern «game» with the great shadow and with the boundless space of *The Divine Comedy*, breathing like the cosmos, with its reflection in the visual arts of Europe of the 14th—20th centuries. The space of Dante's poem that has been an inspiration for artists since as early as the 14th century emerged as the iconosphere for the researcher of this unique intellectual «game». The accumulated vision of Dante's poem, from artists such as Giotto,

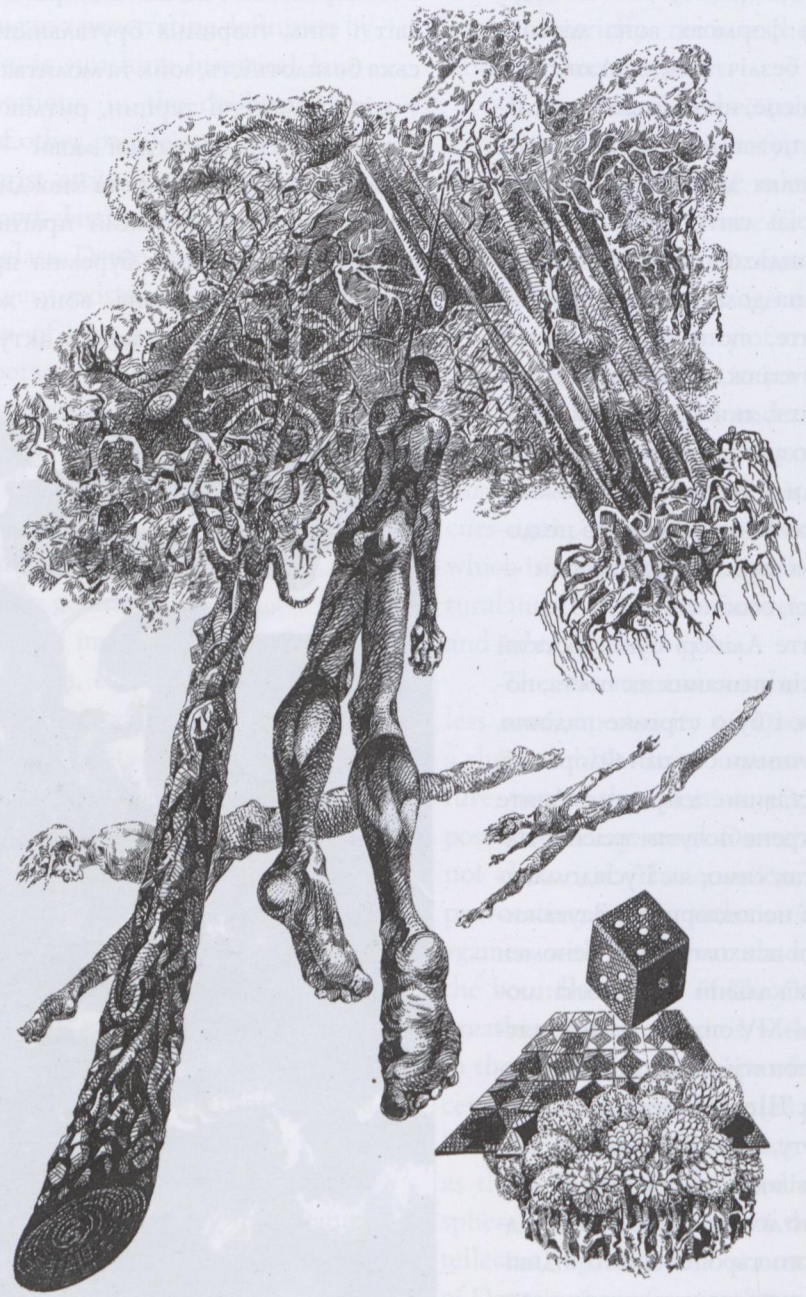
Для сучасного світу важливе те, що поема Данте дійшла до нас як утопія свободи. Середньовічна за формою, вона містить у собі водночас безліч сенсів: Дантовий Рай — не лише місце, протилежне гріховному Пеклу, а й, і це найголовніше, символ сходження. Це шлях до свободи. Власне, мандри поета крізь світи Пекла, Чистилища, Раю — грандіозна картина важкої дороги, яку людина долає, якщо потребує волі. Поезія Данте, як влучно зауважив О. Мандельштам, «завжди на ходу, в дорозі» [1]. Це той текст, який кожному варто подолати, щоб зрозуміти себе в цьому тексті. Утопія свободи — вісь, на якій тримається космос Данте. Він римується з нездоланною потребою людства до свободи — суспільної, родової, особистої.

У житті Данте Аліґ'єрі був короткий період, кілька років визнання як поета, політика, дипломата, і було стрімке падіння, конфлікт з політичними силами Флоренції. Екстремальні обставини існування Данте пояснюють загострене почуття власної гідності і трагізму, так само, як і усвідомлення поетом власної неповторності. Зауважимо, цей творчий та психологічний феномен сформувався в унікальній свідомості людини на межі XIII—XIV століть, коли поняття особистості в понятійному словнику соціуму не існувало. Ще не відокремившись від слухняного гурту, людина була лише частиною пастви, «вівцею в стаді Божому». Власною трагічною долею Данте заклав підвалини майбутнього європейського індивідуалізму. Поема Данте завжди сприймалась як великий подвиг творчого духу. Це світ, в якому любов і ненависть, гріх і святість, світ і тінь, тваринна брутальність і райська безплотність, зойк та молитва існують у міцній матерії терцин, ритмів та рим. Напруженість поетичної мови — основа стилю Данте. Думка поета завжди нагадує зусилля полоненого, який прагне свободи. Динаміка терцин, буремна пристрасність поеми сугестивна, вони ж унаочнюють позачасовість, навіть актуальність



Renato Guttuso
Canto XXV — «Ulysses»
(Inferno)

Ренато Гуттузо
Пісня XXV — «Улісс»
(Пекло)



Olga Petrova
Canto XIII — «The Forest of the Suicides» (Inferno)

Ольга Петрова
Пісня XIII — «Ліс самогубців» (Пекло)

поеми. «Комедія» активізує мислення, будить свідомість, формує потребу активного світосприйняття.

Коли артикулюється ім'я поета, кожна людина чує далеке відлуння століть, гуркіт трагедій та злетів минувшини. Данте для більшості — образ чогось величного, недосяжного, а тому — дуже далекого від запитів постмодерного світу, щось з архіву, загрузлого в культурний шар сімсотлітньої давнини. На початку XXI століття може скластись враження перемоги метушливого життя планети з його війнами, маскультурою, авіакатастрофами, зрадливістю та корумпованістю над інтелектом та духовністю, насамперед над академічним знанням. Більшості, для якої ім'я великого флорентійця — лише відлуння почасти незнайомої, хоча й грандіозної минувшини, варто відкрити «Божественну комедію», аби відчути її позачасову актуальність у потужному пульсі поетової пристрасті.

На зламі століть, у час мозаїчної культури постмодернізму, що, за визначенням Умберто Еко, є «пранням історичної білизни» в цитатах, у довільному колажуванні чужих естетичних одиниць та волюнтаристському поводженні зі спадщиною, в задзеркаллі «некласичної естетики» Данте є феноменом, який своєю присутністю ставить під сумнів парадигму постмодернізму, унаочнює її тимчасовість. Бо ж не помилявся Іван Драч, коли зауважив, що: «Над кожним поколінням, яке спромоглося на повагу до себе, сходить Данте. Середньовіччя мало на нього право як на флорентійського пріора, як на равеннського вигнанця, людство ж завжди має на нього право як на генія» [2]. Генії завжди на часі, а особливо в періоди високого ідеалізму.

Данте, чиє безсмертя не потребує підтверджень, навіть у час постмодерністського експерименту провокує найчутливіших, тих митців, які мають «пам'ять абсолютного міфу», зробити внутрішнє екзистенційне повернення від «другого кроку» (некласичного мислення) до «першого» — до ситуації «знову — творення». На цьому відроджувальному шляху в свідомості сучасного митця підносяться Біблія та Данте. Поряд з Аліґ'єрі постмодерністська гра в «кінець культури» тьмяніє і розречевлюється. Йдеться зовсім не про те, щоб художник, посипаючи голову попелом традиції, почав би сповідувати мистецькі моделі Дантової доби, зовсім ні... Але варто вчитатися у Данте, аби знайти у «Божественній комедії» багато спорідненого з некласичним мисленням: поліперспективність, естетизацію потворного, зниження авторитарного, ексцентризм, некроестетику, космізм і навіть метакосмізм.

Саме тому, що в «Комедії» багато неусталеного, чудернацького, жахаючого, таємничого, провідники нормованого класицизму вважали її недоладною, варварською, тоді як поема була прозрінням та посланням у майбутнє. Пауза у зверненні мистецтва, зокрема образотворчого, до Дантових творів, яка виникла в час раціоналістичної естетики XVII століття, хоч як це виглядає парадоксально, повторюється в мистецтві постмодернізму, не готового осягнути конструктивні тексти поеми.

the miniaturists of the 14th—15th centuries, Michelangelo to Rodin and the view of the avant-garde, this collage, assembled from seven centuries into one text in the virtual reality of publications, presents a video clip of sorts. This collage of visual «quotations» slides expressively along the edge between classical and modernist methods of research. Observing the dynamics of world relations from the 13th to 21st centuries, we emphasise the development of Dantean issues in art as a continuity of tradition in time, and as the total subordination of this development to «sacralised time», its diktat, even its cult. This is because «the second hand on the clock is the symbol of our century» (Boris Pasternak).

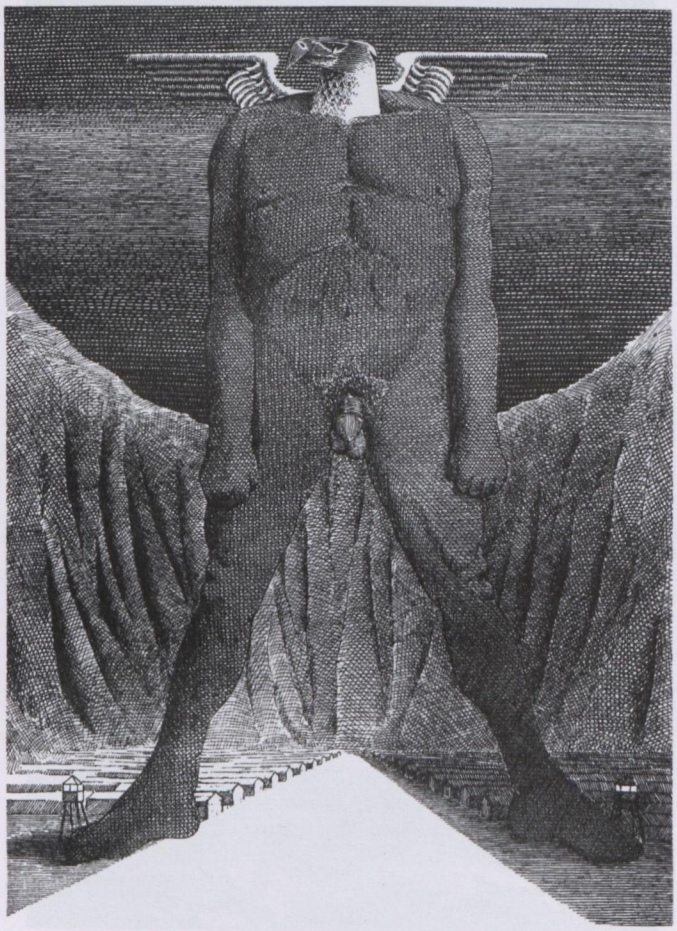
«To read Dante means not to spend time but to accumulate it», Mandelshtam wrote. *The Divine Comedy* is not just complicated and fruitful reading. Entering a person's consciousness, Dante transforms its entire space: changes the values of life, brings the knowledge of outstanding personalities. His name opens library and museum funds. The private life of a reader of *The Comedy* expands to the limits of the «rational cosmos». Having come through the hard casing of the armoured terzinas of *The Divine Comedy*, through its symbolism and mediaeval metaphors, you find yourself in the crosswire of Dante's hot emotionality and informative heuristics. After this, the sense of Dante's extraordinary modernity never leaves your screen of consciousness.

Researchers of culture, who study the shape of the modern world in order to understand culture, think that «...the image of the world in avant-gardism is generated by such specific features of the 20th century as were not and just could not occur earlier, in previous epochs and formations. A sharp change in mentality, or general cultural paradigms, and the entire world of the «post-classical» humanity caused avant-gardism. Rapid development of new socio-economic, political, scientific and technological and spiritual processes... brings to life the perception of the world characterised by the new «'modernité' and avant-garde as the artistic expression of its dynamic course to the future» [3]. Absolutisation of one's own era is entirely understandable. However, on reflection, that could have been written about Dante's epoch.

Looking back into the distance of the 13th—14th centuries, you comprehend the tragic fate of the poet in constant conflict with his society. Fracture, revolt and the wings of a great bird that views the world of people from above are constantly present, determining Dante's fate. His biography, his relations with the Florentines, his imagination, spontaneity, intuitiveness, the boundlessness of his pride, alongside the hidden complexes of «a social outsider of the 14th century» (Mandelshtam), and what is most important, the expressiveness and suggestiveness of his poetic innovations—everything testifies to Dante's avant-gardism. Dante Alighieri undeniably leads the avant-garde, if we add all the characteristics to the interpretation of the term of the avant-garde revolt

Сентенція про одвічну, позачасову сучасність Данте не є риторичним реверансом культуролога, так само як не риторичним є запитання «чи потрібен Данте Аліґ'єрі мистецтву постмодернізму?». Питання, безумовно, провокативне, воно є зухвалою постмодерністською «грою» з великою тінню та безмежним простором «Божественної комедії», з її віддзеркаленням в образотворчому мистецтві Європи XIV—XX століть. Простір Дантової поеми, який ще з XIV століття надихав митців, постав іконосферою для дослідника цієї унікальної інтелектуальної «гри». Конгломерат образотворчої Дантеани: від Джотто, мініатюристів XIV—XV століть, Мікеланджело до Родена та аж до версій авангардистів, цей колаж із семи століть, зібраний у єдиний текст, постає своєрідним відеокліпом. Колаж з образотворчих «цитат» ковзає на межі класичної та модерністської методологій дослідження. Аналізуючи динаміку світовідчуття від XIII до XXI століть, розвиток Дантової проблематики в мистецтві уявляється як тяглість традиції у часі, як тотальна підпорядкованість «сакралізованому часу», його диктату та навіть культу. Бо ж «секундна стрілка — символ нашого століття» (Б. Пастернак).

«Читати Данте — не гаяти час, а нарощувати його», — писав О. Мандельштам. «Божественна комедія» — не лише складне та плідне читання. Данте, увійшовши в свідомість людини, трансформує весь її обшир: переставляє життєві ціннісні акценти, зводить з непересічними особистостями. Його ім'я відкриває бібліотечні та музейні запасники. Приватне життя читача «Комедії» розширюється до меж «розумного Космосу». Пройшовши через жорстку оболонку броньованих терцин «Божественної комедії», через її символіку та середньовічну метафорику, потрапляєш у середохрестя Дантової гарячої емоційності та інформативної евристичності. Після цього відчуття тотального Дантового авангардизму не зникає з екрана свідомості.



Daniel Mróz
Canto XXX —
«Impersonators» (Inferno)

Даніель Мруз
Пісня XXX — «Фальшівники людей» (Пекло)

and (according to dictionaries) understand the avant-garde as a military detachment going ahead of an army and meeting danger. Danger and conflict were constantly in the atmosphere enveloping Dante. He lived in it and breathed it when he revolted against the Vatican, changed his party sympathies and had to flee his homeland, when he broke linguistic, religious and social canons in *The Divine Comedy*.



Tono Zancanaro
Canto XII — «Minotaur»
(Inferno)

Тоно Дзанканаро
Пісня XII — «Мінотавр»
(Пекло)

Rejecting «the irreproachable hood and the so-called aquiline profile» (from Alexandr Blok's poetry and Gustave Doré's engravings), and besotted with *The Comedy*, Osip Mandelshtam noted: «The poem's lapidary quality is a product of Dante's inner misbalance ... Dante found his place in the social hierarchy with so much pain... Dante's eye... is not suited for orientation within a small radius but is ideal for revealing the structure of the future» [4]. As for Marina Tsvetayeva, who was in love with Dante's words, she found his relevance to contemporary times quite inexhaustible, simply incalculable and immeasurably valuable.

The poem was written at a time of transition, during a period of development of European civilisation and culture (Duecento) when at the heart of the established models of the Middle Ages a new system for looking at the world was taking shape, the sprouts of democracy were starting to grow. Therefore, the futurological elements and heuristic character of the poem were the product of Dante's intuitive foresight into future discoveries that happened only in the 20th century. Modern culture demonstrates that their seeds were sown in *The Comedy*.

In contrast to the 20th century modernists, washed by the ocean of «modernité», Dante had nothing to support his premonitions of the future. During the Duecento era, Dante, as later Leonardo da Vinci during the Seicento, was destroying the mediaeval mentality. In his individual farsightedness, in the decentralisation of established

Культурологи, як дослідники модерних світовідношень, вважають, що «...образ світу в авангардизмі генерується такими особливостями XX століття, яких не було і впрост не могло бути раніше, у попередніх епохах і формаціях. Авангардизм був викликаний різкою зміною менталітету, загальнокультурних парадигм, всього життєвого світу „постклассичного" людства. Бурхливий розвиток нових соціально-економічних, політичних, науково-технічних і духовних процесів... викликає до життя світовідношення нового „модерніте"... та... авангард як художнє вираження своєї динамічної спрямованості у майбутнє» [3]. Абсолютизація власної доби є цілком зрозумілою. Та, розмірковуючи, здається, що йдеться ще й про Дантову епоху.

Вдивляючись у далечінь XIII—XIV століть, осягаєш трагічну позаконтекстуальність поета у постійному конфлікті з його соціумом. У долі Данте постійними є злам, бунт та окриленість великого птаха, що згори озирає землю людей. Його біографія: стосунки з флорентійцями, його фантазія, спонтанність, інтуїтивність, безмежжя його гордовитості поряд з прихованими комплексами «різночинця XIV століття» (О. Мандельштам), а головне — виразність та сугестивність його поетичних новацій — все засвідчує Дантову авангардність. Данте Аліґ'єрі безперечний та безсумнівний авангардист, якщо до тлумачення терміна долучити всі родові ознаки авангардного бунту і (за словником) розуміти авангард як військовий загін, що йде попереду і наражається на небезпеку. Небезпека та ситуація конфлікту були постійною атмосферою, життям Данте. Він перебував у ній і дихав нею, коли повстав проти Ватикану, змінював партійні симпатії і мусив тікати з батьківщини, коли ламав мовні, релігійні та суспільні канони у «Божественній комедії».

Заперечуючи «бездоганний каптур і так званий орлиний профіль» (з поезії О. Блока та гравюр Г. Доре), О. Мандельштам, перейнятий «Комедією», зауважив: «Лапідарність поеми — продукт внутрішньої неврівноваженості Данте,... який так болісно знаходив себе в соціальній ієрархії... Дантове око... пристосоване не для орієнтації в малому радіусі, а для розкриття структури майбуття» [4]. Що ж до закоханої в Дантове слово Марини Цвєтаєвої, вона вважала його сучасність невичерпною, незчисленною та невимірною.

Поему було написано у позаконтекстуальну добу перехідного часу, в такий період розвитку європейської цивілізації та культури (дученто), коли в надрах усталених моделей середньовіччя формувалась нова система світосприйняття, проростали пагони демократії. Отже, футурологічність та евристичність були продуктом інтуїтивного Дантового передбачення майбутніх відкриттів, які сталися лише у XX столітті. Їх зерна, як засвідчує модерна наука, було закладено у «Комедії».

На відміну від авангардистів XX століття, яких океаном омивала аура «модерніте», Данте у його передчуттях не було на що спертися. В добу Дученто Данте,

correlations, in the new interpretation of a person as equal to God even in the sacral dimension, Dante reveals himself to the world as an avant-gardist for whom «the measure of his audacity was an everyday measure» [5].

Dante's texts are not for the sensitive because sensuality occupies a notable place in Dante's hierarchy of virtues. In an era defined by religion, when society cultivated only the ecstatic love of the Church, male passion resounded as a mountain torrent in his verses addressed to Donna Petra. «Why don't you cry out of pain as I am crying in my Hell?» the poet laments. Alongside the Platonic delicacy of *Vita Nuova*, on the opposite pole of Dante's broad expression of the senses, a wild sexual desire is evident, as a hymn to the body. «If I could take into my hands those blonde curls that became a whip and a stick for me... I would not stroke them carefully and tenderly but I would act like a bear when he is in a non-joking mood» (*Convivio*) [6].

Dante's emotion is not only Shakespeare's «eye of the soul» but also a fermenting matter without which there is no full-scale creation, just as no good wine is made without maturing in secret monastery cellars. This is why the attempts of sensuously neutral artists to create a visual commentary more or less adequate to the poem were hopeless. *The Divine Comedy* does not open up to the cold eye of the pedant. This is why this text analyses only those illustrators of Dante who perceived the poetry as necessary to life itself. The subjective, even voluntarist approaches of artists of a romantic nature to Dante, their commentaries that modernised the poem's storylines to the maximum, penetrated to the very heart of Dante's bizarre fantasy. We include among them Michelangelo's «The Last Judgement», William Blake's series, works by surrealists and impressionists of the 20th century. Salvador Dalí as a portrayer of blind fate, of the existential and illogical in life, came very close to the spiritual heights of the first Cantica, *Inferno*. The visual representation of this great work proves that those are capable of a dialogue with Dante who see not the rocks of *Inferno* or the mountain of *Purgatorio* but the «inner landscape» of the soul of the Florentine genius.

In Dante's poem, on the banks of the «non-binary», the chaosphere and metaphysics of «nothingness» are made evident. The mysterious synergy of the otherworld of *Inferno* and the clear vision of an earthly future, reaffirm the cosmological dialogue characteristic of the poet's conscience. In relation to the communal values of the Middle Ages, the passion of his personal life and of his creation was a real «counter-culture», i. e. genuinely avant-garde. And although there are namings and even typological features in *The Divine Comedy* that post-modernism is proud of, such as the extra-rational, nihilism, irony, the aesthetisation of the ugly, even necroaesthetics, all these on the scales of Dante's view of contemporaneity and the future do not outweigh such dominant aesthetic and ethical high notes as the cult

як пізніше — у Сейченто Леонардо да Вінчі, одноосібно ламав середньовічну ментальність. В індивідуальній далекозоркості, в децентрації усталених світовідношень, у новій інтерпретації людини, як богорівної навіть у сакральному вимірі, відкривається геній Данте як авангардиста, для якого «міра його зухвалості була його буденною мірою» [5].

Тексти Данте важко даються до сприйняття емоційно кволій людині, бо чуттєвість займає неабияке місце в ієрархії Дантових чеснот. У добу релігійної побожності, коли суспільство культивувало лише екстатичну любов до Церкви, чоловіча пристрасть гірським потоком гула у віршах до донни Петри. «Чому ти не волаєш від болю, як я в моєму Пеклі?» — стогне поет. Водночас з платонічною витонченістю «Vita Nuova» на іншому полюсі чуттєвої Дантової амплітуди очевидною є дика сексуальна жага як гімн тілесності. «Коли б я міг взяти в руки оці біляві кучері, що стали для мене батогом і бичем... І не став би їх милувати обережно і ніжно, а був би як ведмідь, коли йому на жарт зайдеться» («Convivio». Пер. І. Драча) [6].

Емоція Данте — це не лише Шекспірове «око душі», а й каталізатор, без якого не буває повноцінної творчості, як і доброго вина, що дозрівало в утаємничених монастирських пивницях. Тому безнадійними були спроби чуттєво нейтральних художників зробити образотворчий коментар, більш-менш адекватний поемі. «Божественна комедія» не відкривається холодному оку буквоїда. Тому до аналізу було залучено ту частину образотворчості Дантеани, автори (художники-інтерпретатори) якої сприйняли поезію як життєву необхідність. Суб'єктивне, навіть волюнтаристське ставлення до Данте митців романтичної вдачі, їхні коментарі, що максимально осучаснювали сюжетні лінії поеми, дало можливість саме їм проникнути у середохрестя Дантової химерної фантазії. Маємо на увазі «Страшний суд» Мікеланджело, серію В. Блейка, твори сюрреалістів та експресіоністів XX століття. До духовних урвищ першої кантики — «Пекла» — впритул наблизився Сальвадор Далі як утілювач сліпої долі — екзистенції та алогізму життя. Образотворча Дантеана доводить, що до співбесіди з Данте здатен лише той, хто бачить не скелі «Пекла» чи гору «Чистилища», а «внутрішній ландшафт» душі геніального флорентійця.

У Дантовій поемі на берегах «недвоїчності» унаочнено хаосферність та метафізику «ніщо». Таємниця потойбіччя «Пекла» у синергетичних зв'язках з ясним баченням земного майбуття стверджує космологічну діалогічність, властиву свідомості поета. Щодо соціальних цінностей Середньовіччя, пафос його особистого життя та творчості був справжнісінькою «антикультурою», тобто авангардом. І хоча в «Божественній комедії» є типологічні риси, якими пишається постмодернізм: позараціональне, нігілізм, іронія, естетизація потворного, навіть некроестетика, — все це на терезах Дантового погляду на сучасність та майбуття не переважує таких естетико-етичних домінант, як культ краси духовної, моральної,

of spiritual, moral, physical and civic beauty. It is these features of his ethics that are incompatible with the relaxed second-hand playing with other people's values characteristic of post-modernists, with their use of quotations, with their cold game of the hideous, which is not at all the same as Dante's perception of the striking unsightliness of *Inferno*. Dante rejected the era that was being consigned to «the archive» before his eyes, but his originality lies in his ability to find a new way to conduct his quest through the space-time of human spirituality. This is why humanity needs *The Divine Comedy* with every new round of spiritual enthusiasm. The poet himself defined the aim of *The Divine Comedy* in his letter to Cangrande della Scala: «...The kind of philosophy that runs through the poem is ethics, because the poem is written both as a whole and in parts as a call for action, not for observation» [7].

фізичної та громадянської. Саме ці риси його етики не сумісні з розслабленою вторинно-віддзеркаленою грою чужими цінностями, властивою постмодерністам, з їхньою цитатністю, з холодною грою у бридке, яке зовсім не те, що приголомшуюча потворність Дантового «Пекла». Данте заперечував добу, яка на його очах та його зусиллями ставала «архівом», але в ньому як в авангардистові була сила для нового шляху та нескінченного пошуку в просторі — часі людської духовності. Саме тому тексти «Божественної комедії» запитані людством при кожному новому витку духовного ентузіазму. Бо ж сам поет визначив мету «Божественної комедії» у листі до Кангранде делла Скала: «...Той вид філософії, який у поемі є засадничим, це етика, бо ж поема написана і в цілому, і в частинах не для споглядальних цілей, а для дії» [7].

1. *Мандельштам О.* Разговор о Данте. — Москва: Искусство, 1967. — С. 66.

2. *Драч І.* Дантове безмежжя // Данте Аліґ'єрі. Vita nova. — К.: Дніпро, 1965. — С. 125.

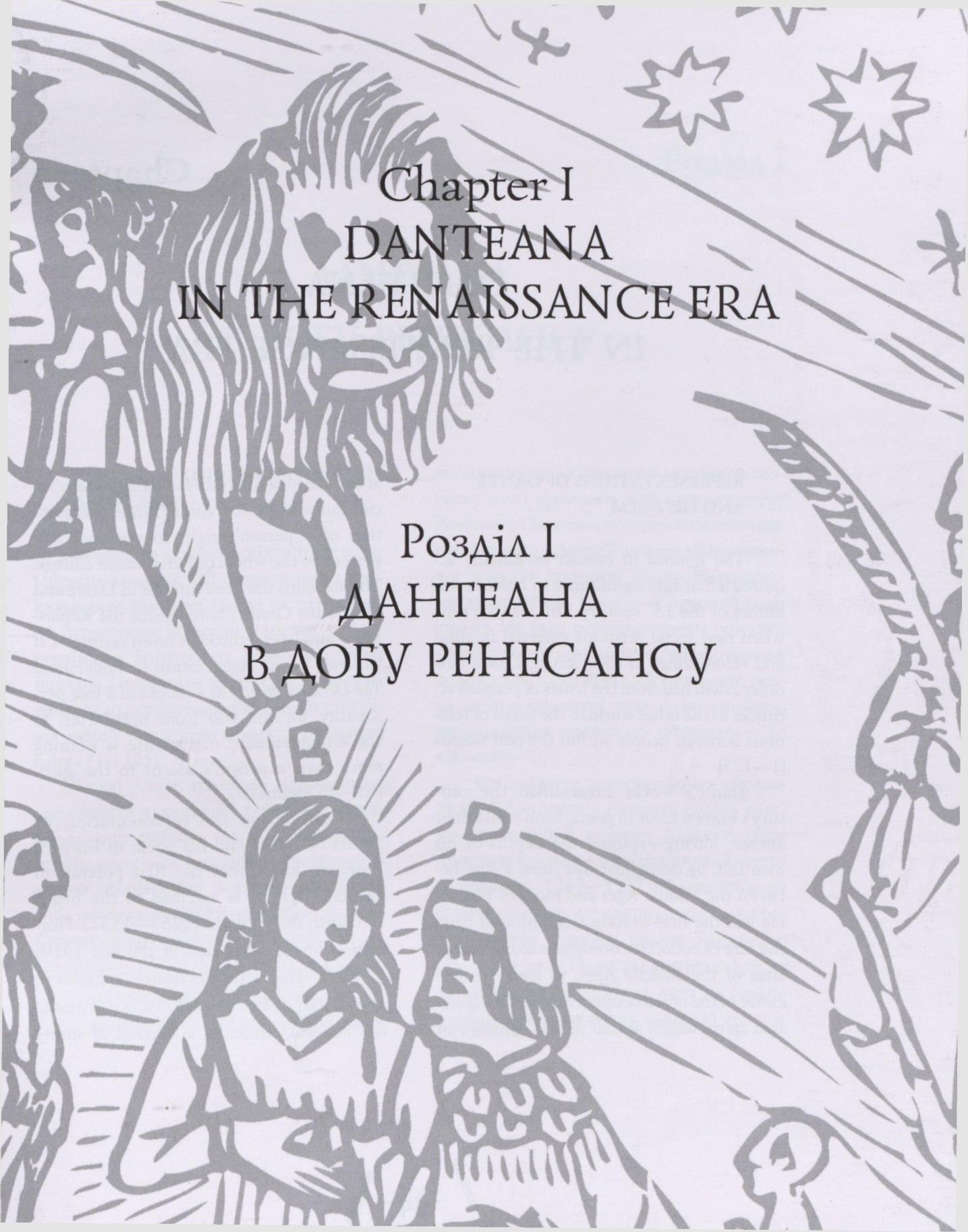
3. *Личковах В.* Від Фауста до Леверкюна: Вступ до некласичної естетики. — Чернігів: Міністерство освіти та науки України, 2002. — С. 32.

4. *Мандельштам О.* Разговор о Данте. — Москва: Искусство, 1967. — С. 67.

5. *Драч І.* Дантове безмежжя // Данте Аліґ'єрі. Vita nova. — К.: Дніпро, 1965. — С. 125.

6. Там само. — 121 с.

7. *Данте Алигьери к Кан Гранде делла Скала* // Малые произведения / Пер. И. Н. Голенищева-Кутузова. — Москва: Наука, 1968. — С. 389.



Chapter I
DANTEANA
IN THE RENAISSANCE ERA

Розділ I
ДАНТЕАНА
В ДОБУ РЕНЕСАНСУ

DANTEANA IN THE RENAISSANCE ERA

REPRESENTATIONS OF DANTE AND HIS POEM

The interest in human personality acquired a first-rate significance in Italian communes of the 13th century. This was the time when new social relations emerged in cities and «Florentines in their struggle for a new order... switched from the issues of people's attitudes to the other world to the issues of relations between people within the real world» [1—125].

Dante's works exemplified the century's bravest ideas in poetic form while their author, having explored the depths of his own self, by doing just this drew a line between the Middle Ages and modern history. He was the first to have freed himself from the care of collective obedience to the postulates of the Middle Ages, to have become aware of the creative opportunities of a liberated spirit, which at that period becomes an attractive idea not only for Italian democracies but also for art. After Dante, the question of a person's right to personal will permeates the whole of Renaissance culture. This explains the keen interest in Dante and *The Divine Comedy* throughout the Renaissance and later—through seven centuries. It will not be an exaggeration to understand *The Divine Comedy* as a utopia of a free personality, for the way from sinful Hell to the enlightenment of Paradise is nothing more than a person's ascent to the spiritual—to «selfness».

Considering the representation by artists of Dante and his poem in his own time, we know that the first portrait of Dante Alighieri is ascribed to the brush of Giotto di Bondone (1267—1337). Florentine history says that in the late 1310s Giotto's «Heavenly Republic», a fresco in the chapel of the Bargello Palace (Palazzo del Podestà), includes a portrait of young

Розділ I

ДАНТЕАНА В ДОБУ РЕНЕСАНСУ

КРИСТАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗОТВОРЧОЇ ДАНТЕАНИ

Інтерес до людської особистості в італійських комунах XIII століття набув першорядного значення. Це був час зародження буржуазних відносин у містах, і «флорентійці в боротьбі за новий життєвий порядок... перейшли від питань ставлення людини до потойбічного, до питань стосунків людей між собою в межах реального світу» (1—125).

Твори Данте втілювали найсміливіші ідеї століття в поетичній формі, а їх автор, дослідивши глибини свого Я, одним цим провів межу між середніми століттями й новою історією. Він першим вивільнився з-під опіки колективної покори постулатам Середньовіччя, усвідомив творчі можливості розкріпаченого духу, що в ту епоху стає привабливою ідеєю не тільки для італійських демократій, а й для мистецтва. Слідом за Данте питання про право людини на особисту волю проходить через усю культуру Ренесансу. Саме цим пояснюється підвищений інтерес до Данте й до його «Божественної комедії» протягом усього Відродження, як, зрештою, і далі — у просторі семи століть. Не буде перебільшенням розуміти «Божественну комедію» як утопію вільної особистості, адже шлях від гріховного пекла до просвітленості раю — не що інше, як сходження людини до духовного — до «самості».

Розглядаючи кристалізацію образотворчої Дантеани в межах її епохи, знаємо, що перший портрет Данте Аліг'єрі приписують пензлю художника Джотто ді Бондоне (1267—1337). Флорентійська історія свідчить, що наприкінці 1310-х років Джотто в капелі палацу Барджелло (Палаццо дель Подеста) написав фреску «Небесна республіка», де нині на сильно зруйнованій у століттях поверхні стіни й,

Dante, still preserved on the wall surface, though badly damaged by the passing centuries obviously. The image imprinted in the fresco radiates inspiration and peace. The poet's face does not yet carry the stamp of suffering that later the fate of the exile would carve on his face, or traces of long reflection, nor painful self-analysis. Dante is all in himself, he is all self-immersion. The calm, elaborate contours of the portrait, the soft folds of headgear, the clear lines of his face and the delicate silhouette of the hand that holds a flower, create an exalted and harmonious image. Dante is locked within the circle of intimate feelings of the time of «the new luxurious style». He does not foresee the future upheavals of political struggle that tore Florence into pieces, or his personal tragedy or problems of *The Divine Comedy*. The portrait is also valuable because it may have been created as a result of personal contacts between two Florentine geniuses and is the only «documentary» depiction of «the great unknown». Later, flawed restorations deformed the fresco significantly but, even in this state, much of Giotto's manner remains visible.*

Following Giotto, Renaissance masters attempted repeatedly to capture Dante's image. The poet's portrait was created by Nardo di Cione (?—1366), in the fresco in the Santa Maria Novella Church in Florence (1350—1358), where he develops Giotto's tradition. This process was continued in the 15th century by Andrea del Castagno (1419/23—1457), Domenico di Michelino (1417—1491), and Benozzo Gozzoli (1420—1497). The tradition that took shape in this manner received its apogee in «The Dispute» by Raphael (1483—1520). The theme «the real and invented portrait of Dante in visual art» is outside the scope of our research, but some masters' works demand special attention and will be considered here.

14TH—16TH CENTURY ILLUSTRATORS OF MANUSCRIPTS AND FIRST-PRINT EDITIONS OF *THE DIVINE COMEDY*

The Renaissance epoch left many illustrated manuscripts and first-print editions of the poem—the latter appeared in Italy in the late 15th century. However, before printing was invented the poem

* *The question of whether Giotto was the author of Dante Alighieri's portrait has not yet been solved. Many researchers challenge Giotto's authorship [6—51, 23—70], others insist that he was the author [24—49]. In our attempt to find a solution to this question let us look to Dante and note that the poet highly appreciated Giotto's mastery and paid due respect to the artist in the lines from* The Divine Comedy*:*

In painting Cimabue thought he held
the field, and now it's Giotto they acclaim—
the former only keeps a shadowed fame.
(Purgatorio, *C. XI, 94—96) [15].*

на жаль, не в первісному вигляді зберігся портрет молодого Данте. Натхненністю й спокоєм віє від образу, закарбованого на фресці. Обличчя поета ще не несе ні печаті тяжких випробувань, що випали пізніше на долю вигнанця, ні слідів тривалих міркувань, ні болісного самоаналізу. Данте весь у собі, весь — самозаглиблення. Спокійні, витончені контури портрета, м'які складки головного убору, чисті лінії обличчя і вишуканий силует руки, що тримає квітку, створюють образ піднесений і гармонійний. Данте замкнутий у коло інтимних почуттів часу «нового розкішного стилю». Він ще не припускає майбутніх потрясінь політичної боротьби, що роздирали Флоренцію, ні особистої трагедії, ні проблем «Божественної комедії». Портрет цінний ще й тим, що, можливо, був створений внаслідок особистих контактів двох геніальних флорентійців і є єдиним «документальним» зображенням «великого невідомого». Пізні й невдалі реставрації значною мірою спотворили фреску, але навіть у цьому стані багато що говорить про манеру Джотто.*

Слідом за Джотто майстри епохи Ренесансу постійно повертатимуться до образу Данте. Портрет поета, створений Нардо ді Чьйоне (?—1366) — фреска церкви Санта-Марія Новелла у Флоренції (1350—1358) — розвиває джоттівську традицію, продовжену в XV столітті Андреа дель Кастаньйо (1419/23—1457), Доменіко ді Мікеліно (1417—1491), Беноццо Гоццолі (1420—1497). Сформована традиція одержала переконливу художню реалізацію в «Диспуті» Рафаеля (1483—1520). Тема «реальний і вигаданий портрет Данте в образотворчому мистецтві» як специфічна виходить за межі нашого дослідження, однак роботи окремих майстрів вимагають особливої уваги й будуть розглянуті.

ІЛЮСТРАТОРИ МАНУСКРИПТІВ І ПЕРШОДРУКОВАНИХ ВИДАНЬ «БОЖЕСТВЕННОЇ КОМЕДІЇ» XIV—XVI СТОЛІТЬ

Епоха Відродження залишила чимало ілюстрованих списків і першодрукованих видань поеми — останні з'явилися в Італії наприкінці XV століття. Однак до винаходу друкарства поема була відома в рукописних «виданнях», ілюстрованих мініатюрами — «історіями».

* *У вітчизняній і зарубіжній літературі питання авторства Джотто при створенні портрета Данте Аліг'єрі ще не знайшло остаточного вирішення. Багато дослідників заперечують авторство Джотто [6—51, 23—70], інші наполягають на його авторстві [24—49]. Намагаючись знайти вирішення цього питання, звернемося до Данте й відзначимо, що поет високо цінував майстерність Джотто й віддав данину поваги мистецтву художника в рядках «Божественної комедії»:*

Чув Чімабуе, що з усіх митців
Найкращий він, але з приходом Джотто
Загал суворіше його судив
(«Чистилище», п. XI, 94—96) [15].

was known in hand-written editions illustrated by miniatures—«histories»—the earliest of which is dated 1333. Nowadays, this and other manuscripts are the pride of Europe's oldest libraries and museums: «Codex Riccardianus 1040» (Florence, Riccardiana Library), «Codex 2253» (Milan, Trivulziana Library), «The Senese Codex» illustrated by Lorenzo Vecchietta and Giovanni di Paolo (London, British Museum), «The Urbinate Codex 365» with miniatures by Guglielmo Giraldi and other masters (Rome, Vatican Library), «The Turin Codex» (Turin, Library), *The Divine Comedy* manuscript at the Naples National Museum. There are also manuscripts of *The Divine Comedy* in French and Spanish.

Works by masters of miniatures contain features of mediaeval artistic tradition and are fully focussed on the imagery of religious symbolism. For its first readers, the poem remained a didactic work and was illustrated in this spirit. The early illustrators of Dante retained the entire system of methods developed by the mediaeval miniature. Hence the correlation of the storyline with the journey of *The Comedy*, the emphasis on the didactic side of the story. The poem's protagonists are present in every composition. At the same time, the 35-year-old Dante and pagan Roman poet Virgil were often transformed into virtuous old men who came into *The Divine Comedy* from «Lives of the Saints». The formal methods of the early illustrators of Dante include the literal adherence to the narrative; cycles in illustration; innumerable viewpoints for depicting events unfolded in time; love of detail; increased decorativeness (caused by both symbolism and the high culture of colours in mediaeval art, as well as by a refined love of decorated manuscripts). The image of a person in miniatures is generalised, not specific. The continuing story leads to the emergence of illustrative cycles that relate every previous, current and next step, to simultanism.* The miniaturists' inability to comprehend the multifaceted nature of the poem's metaphors, its philosophic depth and the poem's futurological scale is evident. The miniatures of codices of the 14th—15th centuries

* *A number of publications describe illustrations in miniatures, among them:*

Brieger P., Meisse M., Singleton C. Illuminated Manuscripts of The Divine Comedy, *Princeton, 1969, vol. I.*

Chastel A. Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, Paris, 1959. — pp. 113—115.

Enciclopedia Dantesca. 6 voll. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970—78.

Mazzeo, Joseph Structure and Thought in Paradiso. *Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1958.*

La Divina Commedia *nuovamente illustrata da artisti italiani, a cura di Vittorio Alinari, Firenze, Fratelli Alinari Editori, 1902.*

Morel C. Une illustration de l'Enfer de Dante, Paris, 1896.

Nardi, Bruno. Sull'interpretazione allegorica e sulla struttura della Commedia *di Dante. In* Saggi e note di critica dantesca. *Milano: R. Riccardi, 1966.*

Volkmann L. Ikonografia Dantesca, Leipzig, 1897.

Vossler, Karl Medieval Culture: An Introduction to Dante and his Times. Trans. William C. Lawton, 2 vols. New York: Harcourt, Brace, 1929.



Giotto di Bondone
Dante
(Detail of the fresco)

Джотто ді Бондоне
Данте
(деталь фрески)



Anonymous author
Canto I — «The Dusky Wood» (Inferno)

Анонім
Пісня I — «Ліс» (Пекло)

retain signs of the mediaeval mentality and undoubtedly show Dante's «falling out» of his time.*

The readiness of early illustrators of *The Divine Comedy* to believe sincerely in miracles and the perception of Dante's story as a story of miracles fully corresponded to the mediaeval belief in the existence of the supernatural—«the world of true realities». Artists created images of this supernatural world. The landscape of Dante's Hell, within the limits of one composition, is sometimes shown from several points in its visual space (simultanism and many different viewpoints). In this way the space conquered by poets was realised in time.** Early illustrators of *The Divine*

** The tradition of «cycle series» can be traced not only to the heritage of early Christian art, to great historical cycles originating from catacomb paintings, but may be found even earlier, in reliefs on Roman triumphal arches.*

*** While analysing illustrated codices it is important to remember that miniaturists' art not only preceded Renaissance discoveries but is valuable in its own right as the expression of artistic and ideological concepts of that historic period. Mediaeval art is not the beginning but just a link in the chain of unbreakable development of the art, a continuation of its historic picture. Compared to preceding periods, it too was new once in its perception of nature and treatment of the world. While analysing it, it is important not to lose sight of the value of «primitives»—the first illustrations to Dante. It is necessary to use criteria from later periods of the art's development very carefully when analysing the preceding stages: it is important, in the evolving chain of representation of Dante and his work, not only to point to retrospective aspects but also not to lessen the significance of these illustrations and not to demand from them, as products of mediaeval art, solutions to utterly different Renaissance tasks.*

Найраніше з них датоване 1333 роком. Нині цей та інші рукописи становлять гордість найстаріших бібліотек і музеїв Європи: «Кодекс Ріккардіанус 1040» (Флоренція, бібліотека Ріккардіана), «Кодекс 2253» (Мілан, бібліотека Тривульціана), «Сієнський кодекс» з ілюстраціями Лоренцо Векк'єтти й Джованні ді Паоло (Лондон, Британський музей), «Урбінський кодекс 365» з мініатюрами Гульєльмо Джіральді й інших майстрів (Рим, бібліотека Ватикану), «Туринський кодекс» (Турин, бібліотека), рукопис «Божественної комедії» неаполітанського Національного музею. Існують рукописи «Божественної комедії» французькою та іспанською мовами.

Роботи майстрів мініатюри репрезентують риси середньовічної художньої традиції й цілком зосереджені на розкритті релігійної образної символіки. Для перших читачів поема залишалася дидактичним твором й у цьому дусі ілюструвалася. Ранні ілюстратори Данте повністю зберігали систему прийомів, вироблених середньовічною мініатюрою. Звідси — відповідність сюжету мандрівки «Комедії», акцент на повчальності оповідання. Головні персонажі поеми присутні в кожній композиції. При цьому тридцятип'ятилітній Данте і язичник — римський поет Вергілій часто трансформувалися у благочестивих старців, що перекочували в «Божественну комедію» з «Житій святих». Формальні прийоми ранніх ілюстраторів Данте включають: буквальне слідування тому чи іншому епізоду, циклічність у зображенні, безліч точок зору для передачі події, розгорнутої в часі, любов до деталі, підвищена декоративність (обумовлена символікою і високою культурою кольорів у мистецтві середньовіччя, а також витонченою любов'ю до прикрашеного рукопису). Образ людини в мініатюрах умовний — не персоніфікований. Наскрізне оповідання приводить до появи циклів ілюстрацій, що фіксують кожен попередній, теперішній і наступний кроки — до симультанізму.* Нездатність мініатюристів усвідомити багатоплановість метафор поеми, її філософську глибину й футурологічний масштаб твору очевидна. Мініатюри кодексів XIV—XV століть,

* *Ілюстрації-мініатюри описані в ряді зарубіжних видань, зокрема:*

Brieger P., Meisse M., Singleton C. Illuminated Manuscripts of The Divine Comedy, *Princeton, 1969, vol. I.*

Chastel A. Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, Paris, 1959. p. 113—115.

Enciclopedia Dantesca. 6 vols. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970—78.

Mazzeo, Joseph. Structure and Thought in Paradiso. *Ithaca, NY: Cornell University Press, 1958.*

La Divina Commedia *novamente illustrata da artisti italiani, a cura di Vittorio Alinari, Firenze: Fratelli Alinari Editori, 1902.*

Morel C. Une illustration de l'Enfer de Dante, Paris, 1896.

Nardi, Bruno. Sull'interpretazione allegorica e sulla struttura della Commedia *di Dante. In* Saggi e note di critica dantesca. *Milano: R. Riccardi, 1966.*

Volkmann L. Ikonografia Dantesca, Leipzig, 1897.

Vossler, Karl. Medieval Culture: An Introduction to Dante and his Times. Trans. William C. Lawton, 2 vols. New York: Harcourt, Brace, 1929.



Anonymous author
Canto XXXIV — «Cocytus»
(Inferno)

Анонім
Пісня XXXIV — «Коцит»
(Пекло)

Comedy, at the same time as they were breaking new ground, were bringing to an end the tradition of mediaeval illustration and sometimes, in late illuminated codice (for instance, in «The Urbinate Codex 365»), the new form coexists with the storyline of walking through the world beyond the grave. It is clear how the mediaeval model of the world acquires Renaissance features, although not so much through understanding Dante's images as in mastering new, plastic methods. The mediaeval tradition is in a state of unstable balance with the worldview of the Proto-Renaissance.

Miniaturists did not understand the principles of nascent Renaissance art. This is why there is nothing strange in the way they moved the treatment of content in their compositions to the theological side and spiritualised even secular and social themes of *The Comedy*. This can be considered a conscious and well thought-out artistic intention because the principles of mediaeval art were still alive at that time and understandable to contemporaries. However, the miniaturists, seemingly not at all connected to tasks and innovations of the Quattrocento and Seicento, were in many respects ahead of it.

Without imposing on miniaturists those tasks that simply had not existed for them, let us take a close look at the perfection of the illustrations to early codices; let us sense the virtuosity and talent of the creators of three monuments of the 15th century: «The Senese Codex», «The Paris Codex 2017» and the series of illustrations to «The Urbinate Codex 365».

утримуючи знаки ментальності середньовіччя, незаперечно показують «випадання» Данте з його часу.*

Готовність ранніх ілюстраторів «Божественної комедії» щиро повірити диву й сприйняття дантівської історії як історії чудес цілком відповідало вірі середньовічної людини в існування надприродного — «світу істинних реальностей». Художники створювали образи цієї надреальності. Ландшафт Дантового пекла, у межах однієї композиції, часом відкривається з кількох точок його зорового охоплення (симультанізм і велика кількість точок зору). Таким чином, простір, який долався поетами, осягався в часі.** Починаючи Дантеану як нову тему, ранні ілюстратори «Божественної комедії» одночасно завершували традицію середньовічної ілюстрації й іноді, у пізніх ілюмінованих кодексах (наприклад, в «Урбінському кодексі 365»), нова форма співіснує із сюжетом ходіння загробним світом. Ясно видно, як середньовічна світоглядна модель сприйняття світу набуває ренесансних рис, щоправда, ще не стільки в осмисленні образів Данте, скільки в пластичному освоєнні нових художніх прийомів. Традиція перебуває зі світосприйманням Проторенесансу в стані нестійкої рівноваги, але й не підпорядковує його.

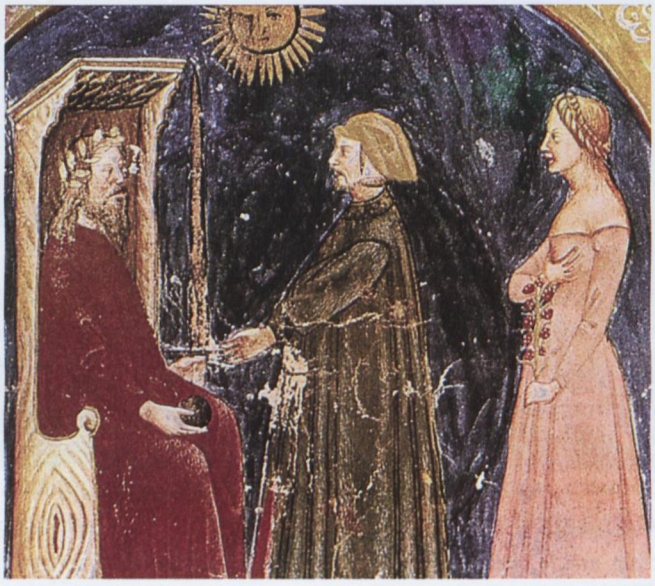
Принципи ренесансного мистецтва, що зароджувалося, були не зрозумілі мініатюристам. Тому немає нічого дивного, що вони зміщували змістове рішення композицій у теологічний бік, спіритуалізуючи навіть світські й соціальні теми «Комедії». Це можна вважати свідомим і добре зваженим художнім наміром, тому що принципи середньовічного мистецтва були в той період живі й зрозумілі сучасникам. Втім мініатюристи, начебто нічим не пов'язані із завданнями й новаціями мистецтва Кватроченто й Сейченто, багато в чому його випереджали.

Не нав'язуючи мініатюристам тих завдань, яких ще просто для них не існувало, вдивимося в досконалість ілюстрацій ранніх кодексів, відчуємо благочестя й талант творців трьох пам'ятників XV століття: «Сієнського кодексу», «Паризького кодексу 2017» і циклу ілюстрацій «Урбінського кодексу 365».

«Сієнський кодекс», що нині належить Британському музею (Лондон), був створений в 1440 році для короля Альфонса Арагонського двома різними художниками.

** Традиція «циклів-серій» не тільки тяжіє до спадщини ранньохристиянського мистецтва, до великих історичних циклів, які йдуть ще від живопису катакомб, а й вбачається ще раніше — у рельєфах римських тріумфальних арок.*

*** Аналізуючи ілюстровані кодекси, важливо пам'ятати, що мистецтво мініатюристів не тільки передувало ренесансним відкриттям, а ще й цінне як вираження художніх та ідейних концепцій даного історичного відрізку. Середньовічне мистецтво не початок, а лише ланка безперервного розвитку мистецтва, продовження його історичної картини. Порівняно з попередніми періодами, воно колись було новим у сприйнятті природи й трактуванні світу. Під час аналізу важливо не втратити об'єктивну цінність «примітивів» — перших ілюстрацій до Данте. Треба з великою обережністю оперувати критеріями пізніших етапів розвитку мистецтва при аналізі попередніх етапів: важливо в ланцюзі еволюції Дантеани не тільки вказати на ретроспективні сторони, а й не применшити значення цих ілюстрацій і не нав'язувати їм, як продукту середньовічного мистецтва, принципово відмінних ренесансних завдань.*



Anonymous author
«Dante and Beatrice in front of Justinian»

Анонім
«Данте і Беатріче перед Юстиніаном»

«The Senese Codex» that now belongs to the British Museum in London, was created in 1440 for King Alfonso of Aragon by two artists. Some researchers identify one of them as Lorenzo Vecchietta, who was probably the author of the illustrations to *Inferno* and *Purgatorio*; the other is identified as Giovanni di Paolo to whom the illustrations to *Paradiso* are ascribed.

The illustrations created by Lorenzo Vecchietta were in full accordance with mediaeval art's norms. They substituted for «imperfect» sensuous perception the «perfection» of the spiritual world. Mediaeval artists saw the values of earthly existence as just a weak reflection of a higher, true world «needed by everyone, under everything, beside everything, in everything». The specific methods of an illustrator were shaped from these positions. Bodies presented as physically deformed from an anatomical point of view are a metaphor that covers the heavenly significance of the image. Not just a person's image but also the landscape of Dante's worlds is just a notion, a sign that replaces natural forms with ones.

Miniatures from the first two Canticas are close to the best 15th century illustrations to *The Comedy* from «The Tempiano Codex» (Biblioteca Laurenziana), as well as to illustrations in «The Paris Codex 2017» created c. 1440 by an unknown artist.*

* *Now, «The Paris Codex 2017», composed of 71 sheets with miniatures, is preserved in parts, while some preserved illustrations are damaged or distorted. Some sheets are in Paris (a volume of 34 fragments and 38 whole sheets). The other part belongs to the Communal Library in Imola. 55 miniatures have been lost. On this, see, in particular: Morel C.* Une illustration de l'Enfer de Dante, *Paris, 1896. — p. 2.*



Lorenzo Vecchietta
Decorative initial. Canto I «Inferno»
«The Senese Codex»

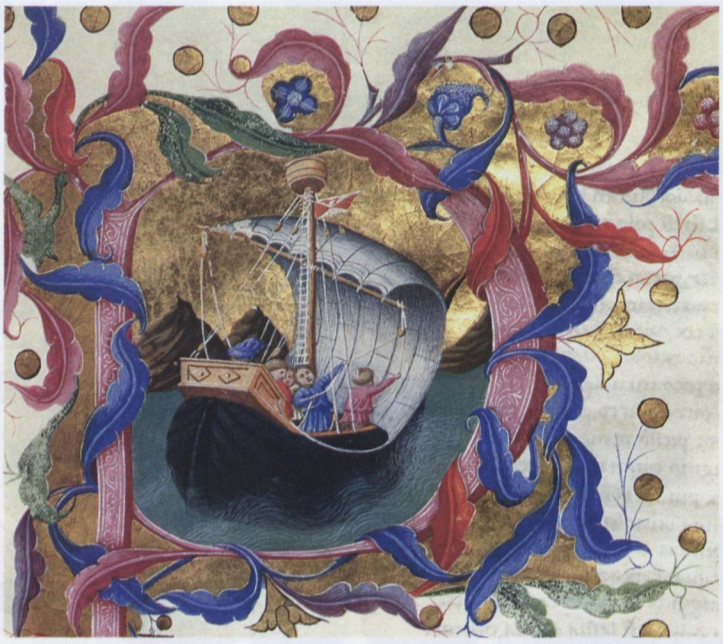
Лоренцо Векк'єтта
Буквиця. Пісня I «Пекло»
«Сієнський кодекс»

Один з них деякими дослідниками ідентифікується з Лоренцо Векк'єттою — йому, мабуть, належать ілюстрації до «Пекла» й «Чистилища»; інший — з Джованні ді Паоло, якому приписують ілюстрації до «Раю».

Ілюстрації, створені Лоренцо Векк'єттою, повністю відповідали нормам середньовічного мистецтва. Вони заміняли «недосконале» почуттєве сприйняття «досконалим» спіритуального світу. Середньовічний художник цінності земного існування бачив лише як слабке відображення вищого, істинного світу, який «є всім, під усім, поза всім, в усьому». З цих позицій формувалися специфічні прийоми ілюстратора. Тіла, які з анатомічної точки зору представляються пластично деформованими, — умовність, під якою сховано надчутливу значущість образу. Не тільки образ людини, а й ландшафт Дантових світів — лише поняття, знак, що заміщає природні форми вищими.

Мініатюри перших двох кантик близькі кращим ілюстраціям «Комедії» XV століття з «Кодексу Темпіано» (бібліотека Лауренціана), а також ілюстраціям «Паризького кодексу 2017», створеного приблизно в 1440 році невідомим майстром.*

** Нині «Паризький кодекс 2017», що складається з 71 аркуша з мініатюрами, розрізнений, а частина збережених ілюстрацій має пошкодження й спотворення. Частина аркушів зберігається в Парижі (том з 34 фрагментів й 38 цілих аркушів). Інша ж частина належить Комунальній бібліотеці в Імолі. 55 мініатюр втрачені. Див. про це, зокрема: Morel C.* Une illustration de l'Enfer de Dante, *Paris, 1896, p. 2.*



Lorenzo Vecchietta
Decorative initial. Canto I *Purgatorio*
«The Senese Codex»

Лоренцо Векк'етта
Буквиця. Пісня I — «Чистилище»
«Сієнський кодекс»

True, there is extraordinarily much in common between the approaches of Vecchietta and the anonymous artist of «The Paris Codex». There is the same literal reflection of the plot and cycles in depiction, the same method of simultaneity used to relate an event unfolding in time; the same virtuality in the depiction of figures. Landscape is always virtual in miniatures by Vecchietta and «The Paris Codex» master.

The naive narrative character of the compositions of «The Senese Codex» diligently relates an event in «storyboards». That was exactly how action used to be organised in the church theatre of that time, when different plots were enacted on several stages simultaneously. In Canto IX *Inferno* Vecchietta repeats figures of the poem's characters three times. In the first situation, Virgil covers Dante's eyes with his hand, which corresponds to the text literally:

Turn round and keep your eyes shut fast,
for should
the Gorgon show herself and you behold
her,
never again would you return above
(*Inferno*, C. IX, 55—57) [15].

In the centre of the same composition are the gate and walls of the city of Dis. Bowing, Dante and Virgil stand under

Справді, у підході Векк'єтти й анонімa «Паризького кодексу» надзвичайно багато спільного. Те ж буквальне наслідування сюжету й циклічність у зображенні, той самий прийом симультанізму для передачі події, що розвивається в часі, та ж умовність у зображенні фігур. Пейзаж у мініатюрах Векк'єтти й майстра «Паризького кодексу» завжди умовність.

Наївна розповідність композицій «Сієнського кодексу» старанно передає подію в «розкадруваннях». У такий же спосіб була організована дія й у церковному театрі тієї пори, коли той або інший сюжет розігрувався одномоментно на кількох підмостках. Так, у пісні IX «Пекла» Векк'єтта тричі повторює фігури діючих персонажів. У першій ситуації Вергілій рукою прикриває очі Данте, що буквально відповідає тексту:

Ти відверни й сховай лице під полу:
Побачивши страшний Горгони лик,
Забудеш путь по сонячному колу
(*Пекло*, п. IX, 55—57) [15].

У центрі тієї ж композиції зображені брама й мури міста Діт. Уклінні Данте й Вергілій стоять під мурами в очікуванні, коли посланець небес (ангел у зеленому вбранні) прокладе їм шлях:

Я взнав посла небес, що мав явиться,
Звернувсь до вчителя, і він мовчком
Дав знак мені в шанобі поклониться.
Ах, як гнівився цей борець із злом,
Що ображало в ньому досконалість!
Він браму розчинив тонким жезлом
(*Пекло*, п. IX, 85—90) [15].



Lorenzo Vecchietta
Canto III — «Acheron»
(Inferno)

Лоренцо Векк'єтта
Пісня III — «Ахерон»
(Пекло)

the walls waiting for a messenger from heaven (an angel clad in green) to lay down the way for them:

I knew well he was Heaven's messenger,
and I turned towards my master, and he made
a sign that I be still and bow before him.
How full of high disdain he seemed to me!
He came up to the gate, and with a wand,
he opened it, for there was no resistance
(*Inferno*, C. IX, 85—90) [15].

Finally, in the right-hand part of the composition, we see Dante and Virgil for the third time, leaving Dis:

Now, by a narrow path that ran between
those torments and the ramparts of the city,
my master moves ahead, I following
(*Inferno*, C. X, 1—3) [15].

The action, unfolding in time, is related in the same way in «The Paris Codex».

The figures of «The Senese Codex» are fixed and not connected to each other. They are always shown from the front and are related to each other not so much by physical gesture as by their general spiritual state. Artistic virtuality like this was perceived organically. At the same time, we should note the full compromise solution, in depicting the human body which is like a bridge to Renaissance principles. When drawing figures of sinners, Vecchietta wants to escape the traditional frozen tectonic construction in rows. In some illustrations, the artist even tries to represent the anatomy of a naked body.

Decorations in the compositions of «The Senese Codex»—rocks, bushes, trees, walls of Dis, bridges and abysses have of course nothing to do with studying real nature. In «The Paris Codex», «cloth» backgrounds most frequently replace landscapes—a motive characteristic of mediaeval books. In both cases, the conceptual virtuality of the pictures is evident. Characters of «The Senese Codex» are brought to the front of compositions, almost to the ornamental frame used to make the boundary of miniatures. At the same time, the artist already senses the need to construct a spatial composition, which results in the appearance of coulisses. Secondary participants in the scene are placed at the level of the second coulisse, while minor participants are at the third level. Figures of the first, second and third planes are of the same size while Virgil and Dante are big, as respected persons. The hierarchic tradition in the portrayal of people is clear.*

The range and skill in his use of colour and his extraordinarily rich imagination mark Vecchietta as a virtuoso illuminator. These qualities of the composition and the entire decoration of the manuscript made it immortal. Both the illustrator of «The Senese Codex» and the anonymous illustrator of «The Paris Codex 2017» worked within the traditions of the «gothic style» which was still alive at that time. The fact that contour was found

** It is interesting that miniatures created in the mid-15th century are continuing the mediaeval tradition of book decoration with such consistency. The hand-written book, as a rule, was created in monastic scriptoria or for secular courts by the same masters that earlier illustrated the Bible, and preserved the old skill and the former artistic system. On Dante's colour symbolism see: Гайдук В. П. К вопросу о цветовой символике «Божественной комедии» Данте // Дантовские чтения. — Москва: Наука, 1971. — pp. 175—180.*

І, нарешті, у правій частині композиції втретє бачимо Данте й Вергілія, що залишають Діт:

І от іде стежиною вузькою
Між мурами товстими й полем мук
Учитель мій, і я за ним ступаю
(*Пекло*, п. X, 1—3) [15].

Аналогічно відтворюється дія, розгорнута в часі й у «Паризькому кодексі».

Фігури «Сієнського кодексу» скуті й не об'єднані між собою. Вони завжди зображені фронтально і взаємозв'язані не стільки фізичним жестом, скільки загальним духовним станом. Подібна образотворча умовність сприймалася органічно. Одночасно відзначимо повне компромісне рішення, ніби міст до ренесансних принципів у зображенні людського тіла. Малюючи фігури грішників, Векк'єтта прагне перебороти застиглу тектонічну побудову рядами. В окремих ілюстраціях художник навіть намагається відтворити анатомію оголеного тіла.

Декорація композицій «Сієнського кодексу»: скелі, кущі, дерева, мури Діта, мости й безодні — безумовно, не мають нічого спільного з вивченням природи. В «Паризькому кодексі» пейзаж найчастіше заміняють «килимові» фони — мотив, характерний для середньовічної книги. І в першому, і в другому випадку очевидна принципова умовність зображення. Персонажі «Сієнського кодексу» висунуті на передній край композиції, майже на орнаментальну раму, що обмежувала мініатюру. Разом з тим у художника вже існує потреба будувати просторову композицію, що приводить до появи «лаштунків». На рівні другого лаштунку розташовані другорядні учасники сцени, на третьому рівні — малозначущі. При цьому фігури першого, другого й третього плану одного розміру, а Вергілій і Данте зображені у великому масштабі як шановані особистості. Традиція ієратичного зображення очевидна.*

Колористичне багатство мініатюр і фантазія майстра-ілюмінатора, яким постає Векк'єтта, — саме ці якості композиції й усього оздоблення манускрипта забезпечили йому безсмертя.** Як ілюстратор «Сієнського кодексу», так і анонім «Паризького кодексу 2017», обидва працюють у традиціях усе ще живого «готичного стилю». Знайденість контура в малюнках, бездоганна лінійна орнаментальність — свідчення невичерпної пластичної фантазії ілюмінаторів. Ось горбатий міст XIX пісні «Пекла» «Паризького кодексу». Він по діагоналі перетинає всю композицію. З нього Данте й Вергілій дивляться на святокупців, повалених у пітьму вниз головою. Композиція побудована на сполученні діагональних арок, що перетинають одна одну. Арки скель ідуть трьома паралельними грядами, перпендикулярно до них розташована арка моста, на якому в самому центрі

** Цікаво, що мініатюри, створені в середині XV століття, з такою послідовністю продовжують середньовічну традицію оздоблення книги. Рукописна книга, що, як правило, створювалася або в монастирських скрипторіях, або для світських дворів, але все тими ж майстрами, які до того ілюстрували Біблію, зберігали стару навичку й колишню художню систему.*

*** Про колористичне мислення Данте див.:* Гайдук В. П. К вопросу о цветовой символике «Божественной комедии» Данте // *Дантовские чтения. — Москва: Наука, 1971. — С. 175—180.*

in the drawings, as well as irreproachable linear ornamentalism, testified to the inexhaustible plastic imagination of the illuminators. Here is the hump-backed bridge of Canto XIX of *Inferno* in «The Paris Codex». It crosses the entire composition diagonally. Dante and Virgil look from it on the Simoniacs who are thrown into the darkness, heads down. The composition is built on diagonal arches that cross each other. The arches of the rocks go into three parallel gorges; perpendicular to them is the bridge's arch where Dante and Virgil are shown in the very centre of the composition. The main compositional motif of this miniature appears for a third time in the arch that shows the place of suffering of the Simoniac churchmen. The naive singular narrative meaning of the composition is largely overcome by entirely artistic means. The artist does not seek to convey the philosophical and emotional power of Dante's poem but still achieves a marvel of book illustration rooted in the mediaeval tradition.

It is necessary to mention the sophisticated use of the colours of «The Senese Codex» which follows the principles of «mediaeval colourism», organised into a clear-cut system by Pseudo-Dionysius the Areopagite (early 6th century). In Chapter 4 of his tract *Corpus Areopagiticum*, the theologian had developed «the colouristic archetype», in which every colour had a profound symbolic meaning: gold was the colour of the Kingdom of Heaven; white was the light of Favour; blue, the colour of the sky; red, the colour of Martyrdom and of the moral victory of a Christian; ruby, the colour of Christ's robe and of rulers; black symbolised Hell; green was associated with earthly wealth. Colour in miniatures, mosaics, and decorum



Giovanni di Paolo
«Those Who Can Forge»
Frontispiece — *Paradiso*
«Senese Codex»

Джованні ді Паоло
«Ті, що вміють кувати»
Фронтиспіс — «Рай»
«Сієнський кодекс»



Giovanni di Paolo
Canto XVII — «The Courage of the Truth»
(Paradiso)

Джованні ді Паоло
Пісня XVII — «Мужність істини»
(Рай)

композиції зображені Данте з Вергілієм. І втретє з'являється основний композиційний мотив цієї мініатюри — арка, що зображує місце мук церковників-святокупців. Наївна сюжетна однозначність композиції значною мірою переборюється суто образотворчими засобами. Художник, не претендуючи на передачу філософської й емоційної сили поеми Данте, створює виразну пам'ятку книжкової ілюстрації, укорінену в середньовічну традицію.

Необхідно сказати про високу культуру кольорів «Сієнського кодексу». Вона обумовлена принципами «середньовічного колоризму», оформленими в стрункy систему Псевдо-Діонісієм Ареопагітом (поч. VI ст.). У четвертому розділі трактату *Corpus Areopagiticum* богослов виробив «колористичний архетип», у якому кожний з кольорів мав глибоке символічне значення: золотий — колір царства небесного, білий — фаворське світло, синій — колір небесної тверді, червоний — колір мучеництва й моральної перемоги християнина, пурпурний — колір хітона Христа і правителів, чорний символізував пекло, зелений асоціювався із земною благодаттю. Колір у мініатюрах, мозаїках, у декорі Середньовіччя уособлював безтілесну чуттєвість вищого порядку. Тому він завжди був умовним і самоцінним. Цієї канонізованої системи дотримувались ілюстратори кожного манускрипту.

of the Middle Ages exemplified incorporeal sensitivity to the otherworldly. This is why colour had always been virtual and significant in itself. Illustrators of every manuscript adhered to this canonised system.

In Vecchietta's compositions colour solutions almost always correspond to emotional shades of the poem's terzinas, as well as being appropriate to the colouristic depiction of episodes. The unassailable walls of Dis reflect purple-red flames, the saturated red stain of Virgil's cloak (thrice repeated in this composition) emphasises the suffocating atmosphere of the *Inferno*, from where there is no way out:

I said: «I can already see distinctly—
master—the mosques that gleam within
the valley,
as crimson as if they had just been drawn
out of the fire». He told me: «The eternal
flame burning there appears to make
them red,
as you can see, within this lower Hell»
(*Inferno*, C. VIII, 70—75) [15].

We cannot speak here of the psychological plausibility of the scene because these criteria had not been developed at the time; however, due should be paid to the decorative perfection of the «Lucifer» composition. The blue and red spots of the poets' attire are superimposed on the ochre of the rocks, on the pale-green stain of space, join the purple figure of Lucifer and make the miniature's inner space resound with a sharp note. Clear, straight verticals of the garments' folds cross like nerve paths of rock crevices or join Lucifer's body, modelled by light and shadow, and remind us of a musical paraphrase of this rhythmically organised and colour-carrying surface. The colour harmonies of the miniature are like the impulsive, jumping, uneven music that conveys the effort and dynamics of walking, crawling and getting out of Judecca.

Giovanni di Paolo illuminated the third part of «The Senese Codex». His attention to the ancient storylines in Dante's poetry is evident. The miniaturist painted Apollo in the composition of Canto I of *Paradiso*. According to the text a god from the antique, not the Christian, pantheon hands a laurel wreath to the bowing Dante:

O good Apollo, for this final task
make me the vessel of your excellence,
what you, to merit your loved laurel, ask.
. . .
Enter into my breast; within me breathe
the very power you made manifest
when you drew Marsyas out from his
limbs' sheath
(*Paradiso*, C. 1, 13—21) [15].

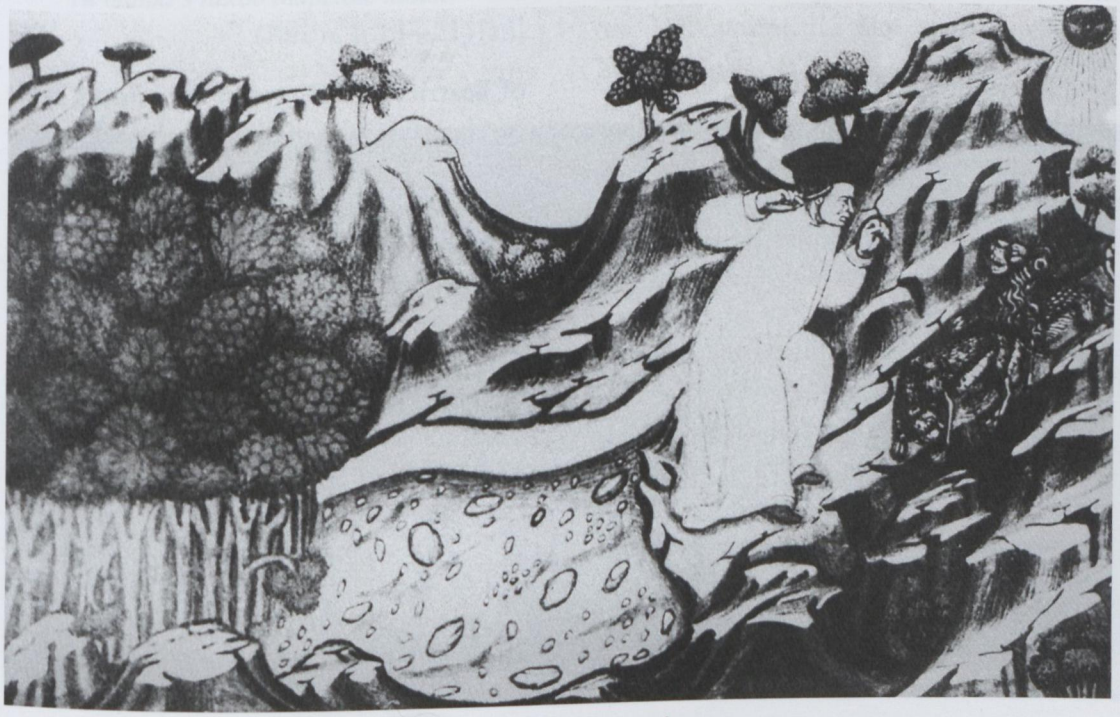
By addressing the antique sources of the poem in his illustrations Giovanni di Paolo shows himself to be one of the few who emphasise the proto-Renaissance aspects of *The Comedy*. Dante's creative passion is transferred to the artist who, yielding to the verses' melody and the magic of an ancient myth, creates a miniature that even now captivates with its harmony, exalted lyricism and special monumental awareness of Dante's poetic world.

У композиціях пензля Векк'єтти колірні рішення майже завжди відповідають емоційному забарвленню терцин поеми, вони адекватні колористичним описам сцен. Полум'яніють фіолетово-червоними відблисками неприступні мури Діта, насичена червона пляма плаща Вергілія (тричі повторена в цій композиції) підкреслює задушливу й безвихідну атмосферу пекла:

І я: «Учителю, мечетей, веж,
Будинків пломеніють ясні стекла,
Пойняте все заграваами пожеж».

А він: «Огонь, де йде борня запекла,
Дає свій одсвіт у найдальший схов,
Це взнаєш, нижнього досягши Пекла»
(*Пекло*, п. VIII, 70—75) [15].

Якщо про психологічну вірогідність сцени говорити не доводиться з огляду на нерозробленість цих критеріїв тієї пори, то слід віддати належне декоративній досконалості композиції «Люцифер». Блакитні й червоні плями вбрання поетів, накладаючись то на вохру скель, то на блякло-зелену пляму простору, то змикаючись із фіолетовою фігурою Люцифера, змушують напруженою нотою звучати площину мініатюри. Чіткі й прямі вертикалі спадаючих складок вбрання, перетинаючись нервовими лініями проломів у скелях або сполучаючись із модельованим світлотінню тілом Люцифера, викликають у свідомості музичну парафразу цієї ритмічно організованої й кольороносної поверхні. Колірні співзвучності



Anonymous author
Canto I — «Three Beasts» (Inferno)
«Paris Codex»

Анонім
Пісня І — «Три звіра» (Пекло)
«Паризький кодекс»



Lorenzo Vecchietta
Canto XXXIV — «Lucifer»
(Inferno)

Лоренцо Векк'етта
Пісня XXXIV — «Люцифер»
(Пекло)

The content of *Paradiso* is in understanding and overcoming the spheres that should make the truth manifest itself to the poet. It is wonderful that Giovanni di Paolo chooses for the frontispiece an episode that seems to have no significance in the canto's plot but represents the essential content of the canto. The illustrator strives to captivate the very atmosphere of the moment of understanding of some truth. In this composition, Giovanni di Paolo intuitively guesses at later concepts of book illustration: he does not retell but creates a generalised symbolic sign for the entire third part of *The Comedy*. The pattern of the relationship of Beatrice and Dante in *Paradiso* is built on the principles of dialogue: he asks questions, she answers. Theological tradition had always taken the form of a monologue. Dante destroys this tradition by using dialogue. With every new circle of Dante's creation interconnections and explanations for the world's phenomena are being revealed. An example is a discussion with Beatrice on theories of lunar spots in Canto II of *Paradiso*:

But now tell me
what are the dark marks on this planet's body...
(*Paradiso*, C. II, 49—50) [15].

мініатюри подібні до музики: імпульсивної, стрибкоподібної, нерівної, що передає зусилля й динаміку ходьби, лазіння й виходу з Джудекки.

Третю частину «Сієнського кодексу» ілюмінував Джованні ді Паоло. Очевидна його увага до античних сюжетів у поезії Данте. У композиції першої пісні «Раю» мініатюрист зобразив Аполлона. Дотримуючись тексту, бог античного, а не християнського пантеону вручає лавровий вінок уклінному Данте.

О добрий Аполлоне, увостанні
Ти душу оберни в сосуд мені
І лавром увінчай її старання!
. . .
Ввійди мені у груди, щоб світило
Натхнення, як було, коли, благий,
Ти витяг з піхов Марсієве тіло
(*Рай*, п. 1, 13—21) [15].

Звертання до античних джерел поеми дає змогу вважати Джованні ді Паоло одним з небагатьох, хто акцентує проторенесансні сторони «Комедії». Творча схвильованість Данте передається художнику і, віддаючись співзвуччю віршів та чарівності античного міфу, він створює мініатюру, яка й сьогодні захоплює своєю гармонійністю, піднесеним ліризмом і особливим монументальним відчуттям поетичного світу Данте.

Зміст «Раю» — у збагненні й подоланні сфер, за яких повинна явитися поетові істина. І чудово те, що Джованні ді Паоло вибирає для фронтиспіса момент, який, здавалося б, не має значення в сюжетній канві пісні, але становить змістовну суть кантики. Ілюстратор прагне передати саму атмосферу моменту збагнення якоїсь істини. На фронтиспісі він створює значний



Giovanni di Paolo
Canto I — «Enter into my Breast»
(Paradiso)

Джованні ді Паоло
Пісня I — «Ввійди мені у груди»
(Рай)

Or:

Now do attend to how I pass my way
of reason to the truth you want...

(*Paradise*, C. II, 124—125) [15].

In the centre of the frontispiece, in its lower part, Giovanni di Paolo draws allegoric figures of «those who can forge». They symbolise «Wisdom» and «Reason». Dante and Beatrice soar above these figures. While allegoric figures in the lower part of the composition and the insubstantial bodies of the poet and his muses are still done in accordance with mediaeval norm, the artist's attempt to overcome the static nature of the figures, to create an illusion of soaring bodies, as well as his desire to create an image of boundless space are reason enough to note the Renaissance origins of Giovanni di Paolo's work.

Rejection of traditional artistic methods within one master's lifetime could not be complete. One artist does not make a revolution in art. Revolution manifests itself with individual features; it coexists with the old norm and at the same time accumulates deviations from it, and gradually makes possible the victory of new discoveries in art in their entire conceptual meaning.

Most illustrations by Giovanni di Paolo do not contradict the traditional imagery system in which the illustrator of the first two canticas of «The Senese Codex» works. The illustrator of *Paradiso* also uses the method of hierarchal differentiation of dramatis personae, painting protagonists large and bringing them to the forefront



Giovanni di Paolo
Canto XVIII — «The Imperial Eagle»
(Paradiso)

Джованні ді Паоло
Пісня XVIII — «Імперський орел»
(Рай)



Giovanni di Paolo
Canto XXV — «John the Apostle»
(Paradiso)

Джованні ді Паоло
Пісня XXV — «Апостол Іоанн»
(Рай)

філософський образ кантики. У цій композиції Джованні ді Паоло інтуїтивно передчуває пізніші концепції книжкової ілюстрації: він не переказує, а створює узагальнений символічний знак усієї третьої частини «Комедії». Система взаємин Беатріче й Данте в «Раю» будується на принципах діалогу: він ставить запитання, вона відповідає. Теологічна традиція завжди залишалася монологічною. У діалозі Данте руйнує цю норму. З кожним новим колом Данте відкривається взаємозв'язок і причинність явищ світу. Згадаємо диспут з Беатріче про теорії місячних плям у другій пісні «Раю»:

Але скажіть мені, що то за знаки
На цьому тілі...?

(*Рай*, п. II, 49—50) [15].

Або:

Ти продивись моїх правдивий хід
Для тебе міркувань неоціненних

(*Рай*, п. II, 124—125) [15].

Джованні ді Паоло в центрі фронтиспіса, у нижній його частині малює алегоричні фігури, «тих, що вміють кувати». Вони символізують «Мудрість» і «Розум». Над цими фігурами ширяють Данте з Беатріче. Якщо алегоричні фігури внизу композиції й безтілесні тіла поета і його муз усе ще

(illustration to Canto XXVII of *Paradiso*—«Dante's Conversation with John the Baptist», as well as the illustration to Canto XIX *et al.*). In some miniatures, the author abandons the spatial treatment of landscape and replaces it with a local colour stain. However, the figures of Dante and Beatrice retain the impression of bodies soaring everywhere. It seems that the images are squeezed within the norms of traditional artistic methods. The compromise solution adopted by the miniaturist to represent the mobility of figures reveals a hardly discernible nuance which makes it evident that the artist is ready for evolution in style but the old habit still makes him work within the traditional scheme.

Dante's poetry is all in motion, on the road, in flow of effort and ascents. The personages painted by traditional miniaturists are static, fixed in uncomfortable postures or trying to overcome this fixedness, painfully but without result. With Dante you do not notice how a step transforms itself into the next step, how the body only a moment ago under the power of gravity suddenly rises to a new sphere:

Beatrice gazed upward. I watched her.
But in a span perhaps no longer than
an arrow takes to strike, to fly, to leave
the bow, I reached a place where I could see
that something wonderful drew me, and she
from whom my need could not be hidden,
turned...
(*Paradise*, C. II, 22—26) [15].

Dante uses the body like a Renaissance master, just as Michelangelo would do this 200 years later. Miniaturists were not yet ready to put the movement and explosiveness of poetic matter into plastic form. It is evident that their stylistics does not match the content's requirements. From the example of the illuminated codices, we can see the gap between mediaeval art's potential and the need to represent figures in accordance with the mobile poetic matter of *The Divine Comedy*. A new form of portrayal, another kind of thinking was necessary to understand the poem. The illustrator also had to be capable of reproducing the irrational space of the poem where action develops between boundless horizons. The 15th century illuminators had a premonition of this.*

For almost the entire Renaissance era *The Divine Comedy* was a didactic opus, hence the nature of its illustrations. In this sense «The Urbinate Codex 365» was not exceptional among the early codices of *The Divine Comedy*. However, from the viewpoint of artistic methods this manuscript is a rather

* *The problems of translating the poem into visual forms cannot be solved without solving the problem of transforming a work of literature into a work of visual art. The miniaturists did not cope well with the task of transformation. Firstly, they perceived Dante in a didactic way, i.e. one-sidedly. Edifying and narrative quality are characteristic of* The Comedy *but they are not its only feature. Secondly, the limits of plastic language and formal methods had not allowed early illustrators to develop the poem's philosophical capacity. Evidently, the problematics and depth of the poem were comprehended. A new arsenal of plastic methods was necessary in order to translate the task of transformation of Dante's specifically literary world into visual language. And, thirdly, the poem's concept of the world is tragic and imbued with conflict. These conceptual features of the poem were not noted by its early illustrators.*

виконані у відповідності із середньовічною образотворчою нормою, то спроба художника перебороти статичність фігур, створити ілюзію ширяючих тіл, а також прагнення створити образ нескінченного простору достатній привід, щоб відзначити ренесансні паростки у творчості Джованні ді Паоло.

Відмова від традиційних образотворчих засобів у межах життя одного майстра не могла здійснитися повністю. Революція в мистецтві не створюється одним художником, але, проявляючись окремими рисами, співіснуючи зі старою нормою й накопичуючи водночас відхилення від неї, поступово уможливлює перемогу нових відкриттів у мистецтві в усьому їх принциповому звучанні.

Більша частина ілюстрацій Джованні ді Паоло не входить у суперечність із традиційною образною системою, в якій працює ілюстратор перших двох кантик «Сієнського кодексу». Ілюстратор «Раю» також використовує прийом ієрархічної диференціації діючих осіб, зображуючи головних у великому масштабі й висуваючи їх на «авансцену» (ілюстрація до XXVII пісні «Раю» — «Бесіда Данте з Іоанном Предтечею», а також ілюстрація до XIX пісні та ін.). В окремих мініатюрах автор відмовляється від просторового трактування пейзажу й заміняє його локальною колірною плямою. Однак фігури Данте й Беатріче всюди зберігають відчуття ширяючих тіл. Здається, що зображенням тісно в нормах традиційних художніх прийомів. Компромісність пластичних рішень мініатюриста дає змогу відзначити ледь уловимий нюанс, коли стає очевидним — художник готовий до еволюції, але стара навичка усе ще змушує його працювати у звичній системі.

Поезія Данте вся в русі, в дорозі, у модуляції зусиль і злетів. Герої мініатюристів — у статиці, у застиглості незручних форм або ж у намаганні безрезультатно перебороти цю застиглість. У Данте не зауважуєш, як крок переходить у наступний крок, як тіло, щойно підвладне законам тяжіння, раптом підноситься в нову сферу:

Вверх владарка дивилась, я ж весь час
На неї, й протягом тієї миті,
В яку із лука стрельнуть встигнеш раз.

Там опинились ми, де розмаїті
Мене дивниці вразили, а та,
Якій були чуття мої відкриті...

(*Рай*, п. II, 22—26) [15].

Данте оперує тілом, як ренесансний майстер, як через 200 років зумів це зробити Мікеланджело. Мініатюристи ще не готові оформити в пластичній формі рухливість і вибуховість поетичної матерії. Очевидно, що стилістика не відповідає вимогам змісту. На прикладі ілюмінованих кодексів спостерігається розрив між можливостями середньовічного мистецтва й потребою зобразити фігури відповідно до рухливої поетичної матерії «Божественної комедії». Для пластичного

interesting phenomenon. The creators of «The Urbinate Codex 365» almost complete the tradition of mediaeval illustration and chart the new understanding of illustration as an artistic commentary, equal and parallel to the text.

«The Urbinate Codex 365» originates from the library of Federico da Montefeltro. We know about the beginning of the work from a letter by Matteo de' Contugi da Volterra. The letter is dated 16 October 1478. Matteo



Guglielmo Giraldi
Canto III — «The Entrance to Hell» (Inferno)
«Urbinate Codex 365»

Гульєльмо Джіральді
Пісня III — «Входження до пекла» (Пекло)
«Урбінський кодекс 365»

осягнення поеми була потрібна нова форма втілення, інше мислення. Також від ілюстратора вимагалося вміння відтворити ірраціональний простір поеми, у неозорих обріях якої розвивається дія. Це вже передчували ілюмінатори XV століття.*

Майже для всієї доби Відродження «Божественна комедія» була дидактичним твором і в цьому ж дусі ілюструвалась. І якщо в цьому сенсі «Урбінський кодекс 365» 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 та намічають нове розуміння ілюстрації як образотворчого коментаря, рівноправного і паралельного тексту.

«Урбінський кодекс 365» походить з бібліотеки Федеріко да Монтефельтро. Про початок роботи над рукописом нам відомо з листа Маттео де Контуджі да Вольтерра. Лист датовано 16 жовтня 1478 року. Маттео де Контуджі був переписувачем і наближеним герцога Федеріко 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 було запрошено Гульєльмо ді Джованні дель Магро (Джіральді) — відомого у Феррарі мініатюриста раннього Відродження***. Маттео де Контуджі прибув до майстерні Джіральді, привізши із собою 300 аркушів пергаменту з текстом «Божественної комедії». Немає сумніву, що переписувач та ілюстратор зустрічалися і раніше, оскільки композиція тексту передбачала місця для ілюстрацій та декорованого обрамлення. Майстерня Джіральді повинна була виконати від 130 до 150 ілюстрацій розміром 16×18 см та 11×12 см. Кожна ілюстрація мала бути вміщеною

* *Завдання відображення поеми у формах образотворчого мистецтва нерозв'язні без вирішення проблеми перетворення літературного твору в образотворчий. Мініатюристи не впоралися із завданням перетворення. По-перше, вони сприйняли Данте дидактично, тобто однобічно. Повчальність і розповідність властиві «Комедії», але не є її єдиною якістю. По-друге, обмеженість пластичної мови й формальних прийомів не дали змогу раннім ілюстраторам розвинути філософську ємність поеми. Очевидно, що було усвідомлено проблемність і глибину твору. Потрібний був новий арсенал пластичних засобів, щоб завдання перетворення Дантового світу як специфічно літературного перекласти на мову зображення. По-третє, концепція світу поеми трагічна й конфліктна. Ці принципові особливості поеми не були помічені її ранніми ілюстраторами.*

** *Історія створення рукопису відзначена документом, що дає, на наш погляд, вичерпні дані про його походження, творців і строки виконання. Це лист переписувача «Урбінського кодексу» Маттео де Контуджі да Вольтерра, написаний ним 16 жовтня 1478 року з Феррари, куди він прибув для роботи з мініатюристами. Лист адресовано його колишньому патрону, маркізу Федеріко Гонзага. Відомості про замовників рукопису, про переписувача — Маттео де Контуджі — і його роль у виборі автора — творця мініатюр для замовленого рукопису див.: Petrocchi G.* Una nota filologica, *у кн.:* Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana (Codice Urbinate Latino 365), *Biblioteca Apostolica Vaticana, 1965.*

*** *Гульєльмо ді Джованні дель Магро — мініатюрист раннього Відродження. Див.: Salmi M.* Pittura e miniature a Ferrara nel primo Rinascimento, *Milano, 1961, p. 44.*

de' Contugi was a copyist and confidant of Duke Federico da Montefeltro. His duties included not only copying the manuscript's text but also looking for a miniaturist who could worthily decorate this manuscript.* Guglielmo di Giovanni del Magro (Giraldi) was invited to illustrate the manuscript. He was a well-known miniaturist of the early Renaissance period in Ferrara.** Matteo de' Contugi came to Giraldi's studio with 300 sheets of parchment with the text of *The Divine Comedy*. There is no doubt that the copyist and the illustrator had met previously because the text's composition provided spaces for illustrations and decorated framing. Giraldi's studio was commissioned to make 130 to 150 illustrations: 16×18 cm and 11×12 cm. Every illustration had to be placed within a virtual frame and linked to the ornamental frames separating the text from the manuscript's margins.***

The work on the illustrations started in 1478 and continued until 1482. Over this period, the illustrations to *Inferno* (42 compositions) and *Purgatorio* (46 compositions) were created. Illustrations to *Paradiso* (32 compositions) were made 100 years later.****

We think that Guglielmo Giraldi's work deserves the most attention as the artistic concept of the entire codex and its individual elements belong to him. Giraldi created the best miniatures. Giraldi's helper, Alessandro Leoni, and the anonymous illustrator were, in essence, craftsmen who had almost no individuality.

Franco de' Russi, the illustrator of *Purgatorio*, was a creatively sensitive personality. Maybe this is why he drew Matteo de' Contugi's attention when he was looking for a replacement for the old Giraldi because the illustrator of *Inferno*, according to his customers, worked too slowly. Giorgio Petrocchi writes

* *The manuscript's history of creation is marked with a document that gives, to our eyes, exhaustive data on its origin, creators and timescale of making. This is a letter from the copyist of «The Urbinate Codex 365», Matteo de' Contugi da Volterra, written on October 16, 1478, in Ferrara where he came to work with miniaturists. The letter is to his former master, Marquis Federico Gonzaga. For data on the manuscript's commissioners, on the copyist, Matteo de' Contugi, and on his role while choosing the author who created miniatures for the commissioned manuscript, see: Petrocchi G.* Una nota filologica *in:* Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana (Codice Urbinate Latino 365), *Biblioteca Apostolica Vaticana, 1965.*

** *Guglielmo di Giovanni del Magro was a miniaturist of the early Renaissance. See: Salmi M.* Pittura e miniature a Ferrara nel primo Rinascimento, *Milano, 1961, p. 44.*

*** *All the miniatures from the first Cantica up to sheet 72 belong to Giraldi and his studio, then, sheets 78, 84, 89 (reverse), 90, 93, 95 (reverse), 97, 99 (reverse) and 100, frontispieces of* Inferno *and* Purgatorio, *as well as several sheets from the second Cantica. Giraldi's co-worker was his nephew, Alessandro Leoni, and one anonymous master. They identify* Purgatorio, *mainly, with Franco de' Russi. Valerio Mariani illustrated* Paradiso.

**** *Illustrations to* Paradiso *were created by artist Valerio Mariani between 1610s—1620s. In the 14th century the art of miniature died but contemporaries did not notice this. When Valerio Mariani, a rather mediocre artist who developed under Clovio's influence, created illustrations to* Paradiso, *his contemporaries recognised them as works of art of a higher quality than illustrations to the first two Canticas. Their success was so great that the guidebooks to the Vatican museum of manuscripts drew visitors' attention to Mariani's illustrations although the artistic value of miniatures to* Paradiso *is not high, and they interest us only within the chain of artistic representations of Dante's work as a document of the tastes and criteria in the sphere of illustrations of the early 17th century.*

в ілюзорну раму і пов'язаного з орнаментальними рамами, що відділяли текст від полів рукопису*.

Робота над створенням ілюстрацій розпочалася в 1478 році і тривала до 1482 року. За цей час було створено ілюстрації до «Пекла» (42 композиції) і «Чистилища» (46 композицій). Ілюстрації до «Раю» (32 композиції) було виконано через 100 років**.

На нашу думку, робота Гульєльмо Джіральді заслуговує найбільшої уваги, адже йому належить художній задум всього кодексу та окремих його елементів. Джіральді створив найкращі з мініатюр. Помічники Джіральді — 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 Маттео де Контуджі, коли останній шукав заміну старому Джіральді, оскільки ілюстратор «Пекла», на думку замовника, працював надто повільно. Джорджо Петроккі пише про Франко де Руссі: «Він модифікує свій стиль в залежності від смаків, ситуацій, потреб замовника. Але досить цікавим аспектом його індивідуальності є те, що вона залишається впізнаною та своєрідною». Ці якості дали змогу художнику продовжити роботу, яку почав Джіральді, і не відійти від основних стилістичних особливостей попередника.

Розпочинаючи роботу над виконанням замовлення, Гульєльмо Джіральді 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», «Сієнський кодекс», «Паризький кодекс» та інші.

Джіральді 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 водночас вирішити окрему мініатюру як самостійний твір, що може існувати поза зв'язками з попередньою і наступною композиціями. Значною перевагою Джіральді-ілюстратора є його особлива увага до тексту поеми, його підкореність поетичному образу, в межах якого він реалізує свою фантазію і талант художника [57].

** Джіральді і його майстерні належать усі мініатюри першої кантики до 72-го аркуша, потім аркуші 78, 84, 89 (зворот), 90, 93, 95 (зворот), 97, 99 (зворот) і 100, фронтиспіси «Пекла» й «Чистилища», а також кілька аркушів другої кантики. Помічником Джіральді був його племінник Алессандро Леоні й ще один анонімний майстер. «Чистилище» переважно ідентифікують із Франко де Руссі. «Рай» ілюстрував Валеріо Маріані.*

*** Ілюстрації до «Раю» створив художник Валеріо Маріані між першим та другим десятиліттями XVI століття. У XIV столітті мистецтво мініатюри деградує і вмирає, однак сучасники цього не зауважують. Коли Валеріо Маріані, досить посередній художник, що народився під впливом Кловіо, створив ілюстрації до «Раю», сучасники визнали їх творами вищої художньої якості, ніж ілюстрації перших двох кантик. Успіх їх був настільки великий, що путівники по музею манускриптів у Ватикані саме на них зупиняли увагу відвідувачів, тоді як художня цінність мініатюр «Раю» невисока і вони цікаві нам лише в ланцюзі образотворчої Дантеани як документ смаків та критеріїв у сфері ілюстрації початку XVII століття.*

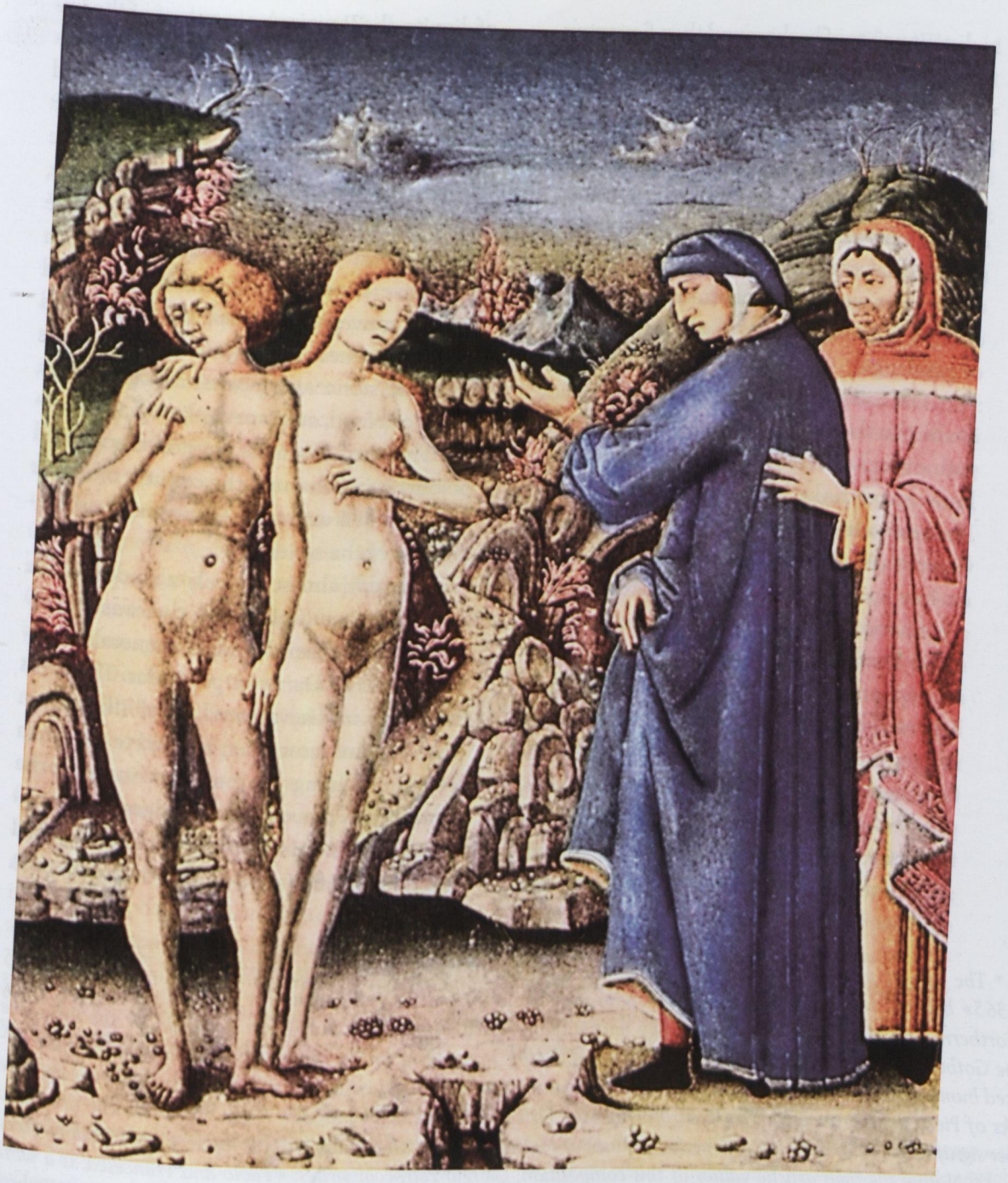
about Franco de' Russi: «He modifies his style depending on the tastes, situation and requirements of his customer. However, a rather interesting aspect of his individuality is that it remains recognisable and original». These qualities allowed the artist to continue the work started by Giraldi and not to deviate from the main stylistic traits of his predecessor.

Beginning the work on his order, Guglielmo Giraldi refused to follow directly any example. Manuscripts of *The Divine Comedy* illustrated earlier were most frequently decorated with ornamental frames, illuminations; if they had illustrations the figures there were static and landscapes virtual. Examples of this are such well-known 15th century manuscripts of *The Divine Comedy* as «The Naples Codex» and the ones discussed earlier: «The Senese Codex 2253», «The Paris Codex» and others.

Giraldi re-thought the role of illustration. He devised a great series of miniatures where every composition was perceived as a picture. The artist's aim was complicated by the need to preserve the principle of series and simultaneously to produce individual miniatures as independent works of art that can exist without direct connections with the preceding and following compositions. A significant advantage of Giraldi as illustrator is his special attention to the poem's text, his subordination to the poetic image within the limits of which he allows his imagination and artistic talent to roam [57].

Unlike Giraldi, his helper Leoni is sometimes inaccurate and distorts the content of some of the cantos in illustrations that he does himself. For instance, in the illustration to Canto XVII Leoni had not read the text to the end and painted Geryon swimming in the river. According to Dante, Geryon soars over the void.

In the general ideology of the series, Giraldi is still a typical mediaeval illustrator. He concentrates on revealing and explaining religious symbols using the poem's material. Just as his predecessors, 15th century illustrators of Dante, he remains within the limits of the literal retelling of the poem, storyline after storyline, and emphasises its edifying moments. However, at the same time his stylistics, the form that he mastered to perfection, allow us to classify Guglielmo Giraldi's works as borderline, crossing over, as examples of illustrations that deviate from mediaeval principles. In contrast to the traditional mediaeval manuscript where illustration was a decorative element, a symbolising sign, the compositions of «The Urbinate Codex 365» are real pictures. Their space is built according to the laws of perspective. For the first time in artistic representation of Dante, illustration was perceived not as a decorative sign but as a screen beyond which space unfolds, a landscape with its depth and vibration of light. The breakthrough into space is seen in the best sheets of the *Inferno* series, among which illustrations to Canto III «The Entrance to Hell» should be singled out, as well as to Canto XXXIV «The Ascent from Hell», and to Canto I of *Purgatorio*. The exaggerated perspective of these compositions, thanks to which the spectator is involved in the illustration's space and comes closer



Guglielmo Giraldi
Canto V — «Paolo and Francesca»
«Urbinate Codex 365»

Гульєльмо Джіральді
Пісня V — «Паоло з Франческою»
«Урбінський кодекс 365»

to distant points of background than figures on the foreground, connects Giraldi's principles with the Dutch trend in Northern Italian painting contemporary with Giraldi.*

Petrocchi writes about the series for *Inferno*: «Most of Giraldi's miniatures are exquisitely perfect. 'The Entrance to Hell' is a picture that could have made any artist famous. Here we find concentrated the experience and achievements of almost 30 years of painting».

The composition's figures are treated according to the norms of the not-yet-forgotten gothic ideal of representation of the human body. The naked bodies of Paolo and Francesca are elongated. In this illustration to Canto V of *Inferno*, which is dedicated to lovers inseparable even in Hell, the protagonists are emotionally more active than the landscape. Here, Giraldi attempts to convey the atmosphere of conversation, communication between characters. And although the images remain impersonal, this does not prevent us from seeing and recognising the noble simplicity of great art with which this theme, difficult to illustrate, is depicted. The composition's restraint and monumentality, full of dignity, the Renaissance content of the images of Paolo and Francesca, are the ideal expression of the theme of ideal and eternal love.**

However, the real artistic success of the series is the compositions' landscapes. Here, the artist's imagination is inexhaustible. We can say that the landscapes, always with the active movement of their masses and shapes, convey the drama of *Inferno* and the peacefulness of *Purgatorio*. This entire world of stone and plants, rocks, crevices, rivers of blood, and trees is living and moving. The sense of almost physical motion and of journeying through the country of Dante and Giraldi is expressed in the temporal perception of the series.

Giraldi almost entirely abandoned the principle of multiple senses that was characteristic of mediaeval books in general and illustrations to Dante in particular. The artist used the mediaeval method of illustration in those rare cases when he tried to depict an event unfolding in time. For instance, he bravely cuts figures with the edges of illusionary frames in compositions to Canti X and XI («The City of Dis», «Farinata degli Uberti»).

* *The Ferrara school of painting of the second half of the 15th century, to which the master of «The Urbinate Codex 365» belongs, is a rather interesting phenomenon in the history of Italian art. The art of small principalities of Northern Italy was under three, seemingly mutually exclusive, influences. On the one hand, under the influence of the Gothic tradition, in particular, of its later stage, Gothic naturalism; on the other, under the influence of the advanced humanistic culture of Middle Italy. The Ferrara masters were also influenced to a significant degree by the creative works of Piero della Francesca. The illustrator of «The Urbinate Codex 365» probably knew his works. The third and rather significant factor defining the special features of the Ferrara artists' language was the influence of Dutch masters.*

** *Noting the high artistic values of this composition, Giorgio Petrocchi writes: «'Paolo and Francesca' is a work of such a high level that it stands out in the series as an independent, autonomous work. Many think that Cossa or Roberti was the author of this work although there is no historical proof for this conclusion... Levi d'Ancona thinks that Franco de' Russi created this miniature. Facts do not prove this opinion either. Historically, this could have happened but from the point of view of the composition's stylistics, this opinion seems contradictory». See: Petrocchi G.* Una nota filologica, *in* Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana (Codice Urbinate Latino 365), *Biblioteca Apostolica Vaticana, 1965.*

На відміну від Джіральді, його помічник Леоні буває неточним, іноді спотворює зміст пісень в тих ілюстраціях, які він робить самостійно. Наприклад, на ілюстрації до XVII пісні Леоні, не дочитавши тексту, зобразив Геріона, який плаває у річці. У Данте Геріон ширяє над безоднею.

У загальному ідейному задумі циклу Джіральді все ж таки є типовим середньовічним ілюстратором. Він зосереджений на тому, щоб на матеріалі поеми розкрити і пояснити релігійну символіку. Так само, як і його попередники, ілюстратори Данте XV століття, він залишається у рамках буквального посюжетного переказу поеми, акцентує її повчальні моменти. Але водночас його стилістика, форма, якою він володіє досконало, дають змогу класифікувати роботи Гульєльмо Джіральді як суміжні, 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. Їх 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 найкращих 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 перспективність цих композицій, завдяки якій глядач долучений до простору ілюстрації і більше наближений до віддалених точок заднього плану, ніж до фігур першого, пов'язує принципи Джіральді із сучасним йому нідерландським напрямом у північно-італійському живописі*.

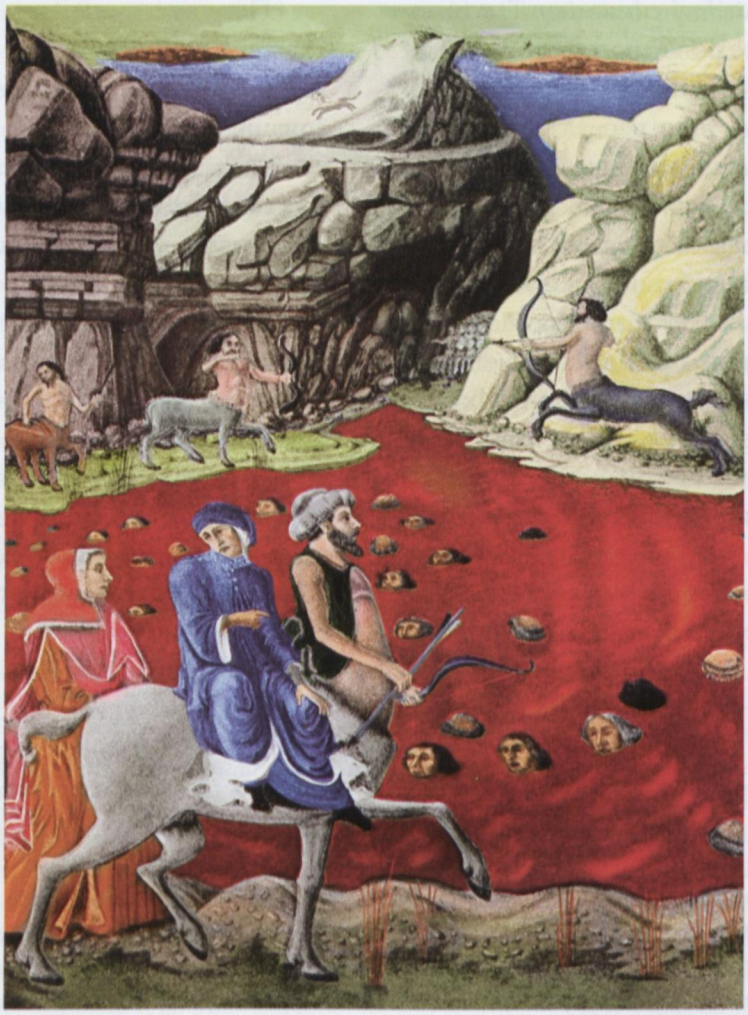
Петроккі пише про серію «Пекла»: «Мініатюри Джіральді у більшості своїй характеризуються довершеним рівнем виконання. «Вхід до Пекла» — це картина, що могла зробити славетним кожного художника. Тут ми знаходимо концентрований досвід і досягнення живопису майже за 30 років».

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 Джіральді 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.

* *Феррарська школа живопису другої половини XV століття, до якої належить майстер «Урбінського кодексу», в історії розвитку мистецтва Італії становить вельми цікаве явище. Мистецтво невеликих князівств Північної Італії перебувало під потрійним і, здавалося б, взаємовиключним впливом. З одного боку — під впливом готичної традиції, зокрема пізнішого її етапу — готичного натуралізму, з другого — під впливом передової гуманістичної культури Середньої Італії. Помітний вплив на феррарських майстрів мала творчість П'єро делла Франческа, з творами якого, ймовірно, був знайомий ілюстратор «Урбінського кодексу». Третім, і досить суттєвим фактором, що визначав особливості мови феррарських художників, був вплив нідерландських майстрів.*

He makes his compositions sharper and achieves an almost cinematographic effect of changing events.

In Giraldi's series, features found in mediaeval manuscript miniatures merged in a magic way with artistic methods that originate in the easel painting of Renaissance art. Every individual sheet's organisation is dualistic. The artist had not yet rejected the ornamented frames, intricate capitals and luxurious half-titles into which he puts medallions with the most important events, as if into a precious casing. On the other hand, the desire to make a composition an individual work of art, to create an individual independent world in every miniature, is quite evident. In order to portray Dante's characters, Giraldi turns to the achievements of space perspective and light-and-shadow modelling.



Guglielmo Giraldi
Canto XV — «Centaurs» (Inferno)
«Urbinate Codex 365»

Гульєльмо Джіральді
Пісня XV — «Центаври» (Пекло)
«Урбінський кодекс 365»

Сповнена гідності стриманість і монументальність композиції, ренесансний зміст образів Паоли та Франчески відповідають розкриттю теми ідеального й 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-джіральдієвською країною.

Джіральді 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 у часі, він використовував цей засіб середньовічної ілюстрації. Наприклад, у композиціях до X та XI пісень («Місто Діт», «Фаріната дельї Уберті») він сміливо розтинає фігуру краями ілюзорної рами. Цим він загострює композицію і досягає майже кінематографічного ефекту зміни подій.

У серії Джіральді чарівним способом поєднались 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, мов у коштовну оправу, вписані медальйони із зображенням найважливіших подій. З іншого боку, цілком очевидним є прагнення зробити композицію окремим твором, створити у кожній мініатюрі окремий самостійний світ. Для втілення образів Данте Джіральді звертається до досягнень просторової перспективи та світлотіньового моделювання. З одного боку, традиційна повчальність серії, присутність у кожній композиції Данте і Вергілія, які споглядають спокутування гріхів, а з іншого — ренесансна велич, імпозантність фігур поетів, Паоло і Франчески, Фарінати 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 вражаючими, як надприродні реальності «Божественної комедії». Джіральді відкрив нову сторінку образотворчої Дантеани. Саме його ми можемо назвати

* *Відзначаючи високі художні вартості цієї композиції, Джорджо Петроккі пише: «„Паоло й Франческа" — робота настільки високого рівня, що виділяється в серії як самостійний, автономний твір. Багато хто вважає, що автором цього твору був Косса або Роберті, хоча для цього висновку немає історичних доказів... Леві д'Анкона вважає, що цю мініатюру створив Франко де Руссі. Це судження також не підтверджене фактами. Історично це могло б мати місце, але з погляду стилістики композиції судження уявляється суперечливим». Див.:* Petrocchi G. Una nota filologica, *у кн.:* Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana (Codice Urbinate Latino 365), *Biblioteca Apostolica Vaticana, 1965.*

On the one hand, there is the traditional edifying nature of the series, the presence of Dante and Virgil in every composition where they watch the atonement of sins; on the other there is the Renaissance grandeur, the imposing figures of the poets, of Paolo and Francesca, of Farinata degli Uberti and other characters.

In his illustrative commentary, the artist managed to convey the immeasurable, boundless spaces of Dante's worlds, to transform the poem's verbal material into the visual, to make the spectator believe this fantastic but so deceptively convincing world. These spaces remain in the consciousness as impressive as the supernatural realities of *The Divine Comedy*. Giraldi opened a new page in the artistic representation of Dante. We can say that he was the illustrator who found an adequate visual-arts language



Guglielmo Giraldi
Canto XXIII — «The Hypocrites» (Inferno)
«Urbinate Codex 365»

Гульєльмо Джіральді
Пісня XXIII — «Лицеміри» (Пекло)
«Урбінський кодекс 365»

ілюстратором, який знайшов просторовим цінностям поеми адекватну зображувальну мову. І поряд з цим в роботах Джіральді багато тієї дивовижної 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 скинуто з небес, устромився у південну півкулю Землі і застряг в її центрі — осередді всесвіту, то у Джіральді Сатана, щоб уже не було ніяких сумнівів відносно біблійної схеми, стирчить, перекриваючи краєвид, пазуристими лапами з глибини вирви.

Не можна не зупинитися на живописних перевагах серії Джіральді. Цьому ілюстратору притаманне бездоганне володіння тоном при підвищеній кольороносності кожної композиції. В моделюванні форми



Guglielmo Giraldi
Canto XXXIV — «The Ascent from Hell» (Inferno)
«Urbinate Codex 365»

Гульєльмо Джіральді
Пісня XXXIV — «Вихід із пекла» (Пекло)
«Урбінський кодекс 365»

for the spatial values of the poem. Alongside this, in Giraldi's works there is much of that extraordinary naivety, characteristic of mediaeval illustration, where everything is called by its name, where the moralistic idea is brought to an absolute proved unconditionally. If Dante's Lucifer, who was thrown down from heaven, pierced the southern hemisphere of the Earth and stuck fast in its centre, the heart of the universe, then Giraldi's Satan, so that there can be no doubt concerning the Biblical design, covers up the landscape and protrudes with his fanged paws from the depths of a chasm.

Attention should be paid to the superior painting qualities of Giraldi's series. He possesses an irreproachable mastery of shade with the increased depth of colour of every composition. When modelling shapes, Giraldi leans upon Dutch masters, as well as on the light-and-shadow and spatial achievements of Piero della Francesca. The artist subordinates the bright, almost primary colours of miniatures to the main task of a composition—to be an integral, single organism. In our opinion, it is in this that the master reveals his professionalism, his taste and artistic intuition. In addition, Giraldi never digresses from Dante in order to produce a truly artistic commentary to the poem. No scene is like the preceding one in its organisation. Giraldi displays a lot of compositional imagination and fantasy when depicting scenery and especially sky. Sky is never a neutral background. Clouds' rhythm and colouring convey a certain emotional state. Respecting the traditions of mediaeval miniatures, the illustrator uses gold widely in depicting bushes, grass, flames. He weaves ornaments and threads of patterns on bodies of animals never seen before, on Dante's and Virgil's garments.

By the end of the first cantica, Giraldi's hand disappears, and another artist makes the illustrations to *Purgatorio*, although probably Giraldi himself did the frontispiece and illustrations to Canto I of the second Cantica earlier. Why did not Giraldi proceed with his work? This remains unclear in the history of «The Urbinate Codex 365». As noted earlier, Franco de' Russi is credited for being the artist who completed illustrations to *Purgatorio*, although this name raises doubts among some researchers of «The Urbinate Codex 365». The list of servants of Duke Montefeltro is known to have contained the name of a miniaturist, master Franco of Ferrara with his apprentice. It is also known that Franco de' Russi was Giraldi's pupil and the old artist could have passed on his work to him.

One thing is not in doubt: Giraldi's follower treated the work of his predecessor with great attention and subordinated his style to the examples already in place. Only a very experienced eye can notice that Franco de' Russi's shadows are colder than those of Giraldi while the colour of his miniatures is a bit pale, suppressed, without depth, devoid of decorative strength and richness. Following the method of illustrating developed by Giraldi, Franco de' Russi displayed tact and feeling for the creator of the book.

Джіральді спирається на нідерландських майстрів, а також на світлотіньові і просторові досягнення П'єро делла Франческа. Художник підпорядковує яскраві, майже відкриті кольори мініатюр основному завданню композиції — бути цільним, єдиним організмом. Саме в цьому, на наш погляд, проявляється професіоналізм, смак і художнє чуття майстра. При цьому Джіральді ніколи не відходить від Данте, маючи намір зробити дійсно художній коментар до поеми. Жодна сцена за своєю організацією не подібна до попередньої. Багато композиційної вигадки і фантазії проявляє Джіральді при зображенні краєвиду і особливо неба. Небо ніколи не є нейтральним тлом. Ритм і забарвлення хмар передають певний емоційний стан. Віддаючи належне традиціям книги, ілюстратор щедро використовує золото в малюнках кущів, трав, вогнів; він сплітає вензелі і нитки візерунків на тілах небачених тварин, на одязі Данте і Вергілія.

В кінці першої кантики рука Джіральді зникає, і інший художник виконує ілюстрації «Чистилища», хоча фронтиспіс та ілюстрації до I пісні другої кантики виконані, вірогідно, раніше ще самим Джіральді. Чому Джіральді відмовився від подальшої роботи? Це залишається загадкою в історії створення «Урбінського кодексу». Як уже було зазначено вище, художником, який завершив ілюстрації до «Чистилища», називають Франко де Руссі, хоча у дослідників «Урбінського кодексу» це ім'я викликає сумніви. Відомо, що в списках слуг герцога Монтефельтро фігурував мініатюрист — майстер Франко з Феррари з підмайстром, також відомо, що Франко де Руссі був учнем Джіральді, і старий художник міг передати йому свою роботу.

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

Композиційно ілюстрації Франко де Руссі побудовані за спільною 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 знайти відому узгодженість з логікою поеми, бо «Чистилище» Данте — це концентрація ходіння, підйомів, подолання шляху. Але в серії Франко де Руссі шлях цей представлений досить монотонно. Скелі та уступи графічні, з чітко окресленими контурами. В його краєвидах нема ані далеких горизонтів, ані мерехтіння світла, яке створювало вібрацію повітря

At the same time, in contrast to works by Giraldi, his drawings lack spatial depth. His compositions are often frontal, flat.

Compositionally, Franco de' Russi constructs his illustrations to one basic design. He fills the entire area of a miniature with the drawing of the mountain of Purgatory or part of it. The master places protagonists and groups of characters by the mountain's foot. This design repeats itself from sheet to sheet.

In this, a certain agreement with the poem's logic can be found because Dante's *Purgatorio* is a tale of endless walking, ascending, covering roads. However, Franco de' Russi represents this road rather monotonously in his series. The rocks and ledges are rendered graphically, with hard contours. There are no faraway horizons in his landscapes, or blinking lights that are used to create a sense of the vibration of air in Giraldi's sheets.



Franco de' Russi
Canto III — «The Mountain of Purgatory» (Purgatorio)
«Urbinate Codex 365»

Франко де Руссі
Пісня III — «Гора Чистилища» (Чистилище)
«Урбінський кодекс 365»

в аркушах Джіральді. 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 Данте, 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 Джіральді, притаманне поєднання фантастичного і натуралістичного, декоративного і зображувального.

У 1482 році, після смерті Федеріко да Монтефельтро ілюстратор залишає Урбіно. Понад століття кодекс залишається неповним. У XVI столітті мистецтво мініатюри деградує і помирає, одначе сучасники цього не помічають. Коли між першим та другим десятиріччям XVII століття Валеріо Маріані (досить посередній художник, який був під впливом Кловіо) створив ілюстрації до «Раю», його сучасники визнали їх творами більш високої якості, ніж ілюстрації перших двох кантик. Успіх їх був настільки великим, що путівники по музею манускриптів у Ватикані саме на них зупиняли увагу відвідувачів, тоді як їх 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 якій поєдналися досягнення як середньовічного мистецтва книги, так і ренесансного живопису.

У друкованому виданні «Божественна комедія» з'явилася наприкінці XV століття. Перше видання «Комедії» було видрукуване Йоганном Нумейстером у 1472 році у Фоліньйо. Наступним було видання 1474 року, а в 1481 році з'являється видання Крістофоро Ландіно. Хоча точно встановити кількість видань XV століття неможливо через плутанину в каталогах, варто сказати, що «Божественна комедія» видавалася дуже широко. Наприклад, видання з коментарями Ландіно виходило в XV—XVI століттях 26 разів.* У 1487 році «Божественна комедія» була видрукувана в Брешії і оздоблена гравюрами на дереві. Видання поеми, розпочаті у Венеції в 1491, 1493, 1497 роках, також супроводжуються гравюрами на дереві.

Перші друкарські видання Данте умовним наочно-оповідальним методом ілюстрування та іншими особливостями, що ріднять їх з мініатюрами, стилістично примикають до рукописів XIV—XV століть. У цьому переконують видання, видрукувані в Брешії та Венеції. Той самий, що й у манускриптах,

* *Про першодруковані видання «Божественної комедії» існує ціла література. Про слов'янські друкарні, що видавали Данте, див.: Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. — *Москва: Наука, 1971. — С. 108.*

There are few miniatures where action unfolds in the depths of their space. The illustration to Canto XXV may be considered an example of the spatial solution of the theme. There, Dante, Virgil and Stacius ascend a path to the arch created by a rivulet behind which an unpopulated landscape opens.

Even more than the illustrator of *Inferno*, Franco de' Russi is tied to the traditional methods of the miniaturists: to patterns executed in gold, to depictions of fantastic animals and plants. Just like Giraldi, he combines the fantastic with the naturalistic, the decorative and the descriptive.

In 1482, after Federico da Montefeltro's death, the illustrator left Urbino. For over a century the codex remained incomplete. In the 16th century the art of the miniature goes into decline and dies. However, contemporaries do not notice this. When, between the first and second decades of the 17th century, Valerio Mariani (a rather mediocre artist who was under Clovio's influence) created illustrations to *Paradiso*, his contemporaries thought of them as works of art of a higher quality than the illustrations to the first two canticas. Their success was so huge that guidebooks to the museum of manuscripts in the Vatican drew visitors' attention to these miniatures even though their artistic value is not high. They are of interest to us only as part of the chain of illustrations to Dante, as a document of the tastes and artistic criteria of illustration in the early 17th century.

«The Urbinate Codex 365» is an outstanding landmark in the tradition of illustrating Dante, an important historical and artistic document of the epoch. It reveals both the traditions and the quest for new forms of the period where achievements of the mediaeval art of manuscript illustration and Renaissance painting came together.

The Divine Comedy appeared as a printed publication in the late 15th century. The first edition of *The Comedy* was printed by Johann Numeister in 1472 in Foligno. Next came the edition of 1474, and in 1481 Cristoforo Landino's edition appeared. Although it is impossible to be precise about the number of 15th century editions because of confusion in the catalogues, it is worth noting that *The Divine Comedy* enjoyed wide publication. For instance, there were 26 editions with Landino's commentary in the 15th—16th centuries.* In 1487, *The Divine Comedy* was printed in Brescia and decorated with wood engravings. Wood engravings also illustrated the editions of the poem published in Venice in 1491, 1493 and 1497.

The first printed editions of Dante are stylistically close to manuscripts of the 14th and 15th centuries due to their quasi-narrative method of illustration and other features that make them akin to miniatures. Editions printed in Brescia and Venice demonstrate this. There is the same archaic drawing of fixed figures as in manuscripts, impersonality of images, the same narrative

* *There is an entire literature on the first printed editions of* The Divine Comedy. *About Slavic print shops and printers who printed Dante: Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. — *Москва: Наука, 1971. — p. 108.*

архаїчний малюнок скутих фігур, імперсональність образів, та сама розповідність і дидактична повчальність. Відповідність художнього коментаря тексту поеми поглиблювалася негнучкістю мови ілюстрації, недостатньою розробленістю техніки гравюри на дереві. У стійкості сприйняття образів Данте, навіть у використанні кліше, створених мініатюристами, переконує заголовний аркуш видання 1493 року роботи Маттео Капказа. Сюжетно композиція відповідає першій пісні «Пекла». Тут весь арсенал прийомів сприймаємо як спадщину мініатюристів. У лівому верхньому куті гравюри зображення лісу тяжіє до прийомів «Паризького кодексу». Фігура Данте подана симультанно: у глибині лісу, при виході з лісу. Втретє поет зображений, коли він з жахом сахається від трьох звірів.



Franco de' Russi
«There He Begirt Me» (Purgatorio)
«Urbinate Codex 365»

Франко де Руссі
«Тут пояс Він мені звив...» (Чистилище)
«Урбінський кодекс 365»

quality and didactic intention. The correspondence between the text and the artistic commentary of the illustrations was deepened by the inflexible language of illustration and the limited development of the technique of engraving on wood. The title sheet of the 1493 edition executed by Matteo Capcasa is proof of the enduring perception of Dante's images and even of the use of cliché created by miniaturists. As to its plot, the composition corresponds to Canto I of *Inferno*. Here the entire range of methods is derived from the miniaturists' heritage. In the left-hand upper corner of the engraving, the picture of the wood rather resembles the methods of «The Paris Codex». Dante's figure is presented simultaneously: in the depths of the woods, and while leaving the forest. The poet is portrayed for the third time when he jumps back in terror from three beasts.

The outer (ornamental and decorative) and inner (architectural) frames that enclose the compositions are loaded with extravagant decorations (elements of the ornamentals of the late 15th century): gryphons, medallions, wreaths and garlands, portal, columns etc. The master who executed this sheet produced an astonishing eclectic combination of different styles, artistic elements obeying the fashion of those times. The publisher's taste united contradictory details that the first printed books inherited from illuminated manuscripts with the fondness of the period for the antique into a single whole.

Dependence on tradition in illustrating *The Divine Comedy* is evident not only in the late 15th century but even in books published in the second half of the 16th century, among them the 1564 Venetian edition and the 1551 Lyons edition.

Illustrations by Sandro Botticelli became the most famous and popular of the illustrations to Dante of the high Renaissance. One hundred drawings to the three parts of *The Comedy* were created in the early 1490s, commissioned by Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (cousin of Lorenzo the Magnificent). Eighty-four illustrations are now in the engravings room of the Berlin Museum, eight sheets are owned by the Vatican Library, and where another eight sheets are is not known.*

Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici's codex was written on parchment (32.5x47.5 cm), while the illustrations were on the reverse side of each folio without any text.** At first, Botticelli drew them with silver pencil, then covered them with quill. Some researchers, because some drawings were covered with paints, consider Botticelli's first drawings preparations for miniaturists. B. Berenson and E. Hollerbach are not inclined to consider these drawings illustrations at all.

** Botticelli's contemporaries valued the great painter's illustrations very highly but later they were forgotten, right up until 1880s. Published in 1880 in Berlin, they were received negatively by the public, brought up with the illustrations of Gustave Doré.*

*** The first drawings, in B. Degenhart's and S. Kozlova's opinion, were made by Botticelli for the 1481 Florentine edition of* The Comedy. *See: Dante Alighieri.* La Divina Commedia *con commentari di Cristoforo Landino, Firenze, 1481. An inaccuracy was made in the dating of the illustrations. Most researchers are inclined to think that 100 drawings were made between 1491 and 1497—1498.*

Зовнішня (орнаментально-декоративна) і внутрішня (архітектурна) рами, що обмежують композиції, обтяжені буйним декором (елементи орнаментики кінця XV століття): грифони, медальйони, вінки й гірлянди, портал, колони тощо. Майстер, який виконував аркуш, пішов на таке очевидне еклектичне поєднання різностильових художніх елементів, підкоряючись моді того часу. Смак видавця з'єднав у художнє ціле суперечливі деталі, що дісталися першодрукованій книзі у спадщину від ілюмінованого рукопису й античних симпатій епохи.

Залежність від традиції під час ілюстрування «Божественної комедії» очевидні не тільки наприкінці XV століття, а й навіть у книгах, виданих у другій половині XVI століття. Серед них Венеціанське видання 1564 року та Ліонське видання 1551 року.

Найвідомішою і досить популярною пам'яткою Дантеани високого Ренесансу стали ілюстрації Сандро Боттічеллі. Сто малюнків до трьох частин «Комедії» були створені на початку 90-х років на замовлення Лоренцо ді П'єр Франческо де Медічі (кузена Лоренцо Чудового). Вісімдесят чотири ілюстрації зберігаються нині в кабінеті гравюр Берлінського музею, вісім аркушів є власністю бібліотеки Ватикану, місцезнаходження восьми аркушів не встановлено*.

Кодекс Лоренцо ді П'єр Франческо де Медічі був написаний на пергаменті (розмір 32,5 см × 47,5 см), а на звороті аркуша, не заповненого текстом, були ілюстрації**. Боттічеллі спочатку промалював їх срібним олівцем, потім обвів пером. Деякі дослідники, на підставі того, що частина малюнків зверху була покрита фарбами, вважають перші малюнки Боттічеллі підготовкою для мініатюристів. Б. Бернсон та Е. Голлербах не схильні взагалі вважати ці малюнки ілюстраціями. Бернсон пише: «Як ілюстрації, малюнки розчаровують тих, хто чув, що Боттічеллі великий художник... Боттічеллі як ілюстратор розчаровує нас. Пояснюється це почасти тим, що геній Боттічеллі не відповідав генію Данте, але здебільшого тим, що ця поема взагалі не піддається ілюструванню» (30—93, 94). Голлербах пише: «На першому малюнку було видно, що Боттічеллі не „коментатор" Данте, він ним надихається й шанує, але не хоче й не вміє переказувати. Його малюнки не ілюстративні — у них немає ні послідовності, ні продуманості. Вони, по істині, „незрозумілі"» [11]. Інші ж дослідники, кожний під своїм кутом зору, дуже високо оцінюють достоїнство серії саме як ілюстративного коментаря до Данте. У числі останніх

* *Сучасники Боттічеллі дуже високо цінували ілюстрації великого живописця, але пізніше були вони забуті, аж до 80-х років XIX століття. Опубліковані у 1880 році в Берліні, вони були несхвально зустрінуті публікою, вихованою на ілюстративній серії Гюстава Доре.*

** *Перші малюнки, на думку Б. Дегенхарта та С. Козлової, виконані Боттічеллі для флорентійського видання «Комедії» 1481 року. Див.: Dante Alighieri.* La Divina Commedia *con commentari di Cristoforo Landino, Firenze, 1481. Допущено неточність у даті виконання ілюстрацій. Більшість дослідників схильні вважати, що 100 малюнків були виконані між 1491 й 1497—1498 роками.*

Bernson writes: «As illustrations, the drawings disappoint those who heard that Botticelli was a great artist... Botticelli as illustrator disappoints us. This is partially explained by Botticelli's genius not corresponding to Dante's genius but mainly by the fact that this poem in general defies illustration» [30—93, 94]. Hollerbach writes: «It was seen from the first drawing that Botticelli is not Dante's commentator, he takes his inspiration from him and respects him but does not want and cannot retell him. His drawings are not illustrative—they do not possess consistency or plan. They, in truth, are incomprehensible» [11]. Other researchers, every one of them from their own particular angle, assess the series' quality very highly, namely as an illustrative commentary to Dante. Among the latter P. Toesca, A. Shastel and others should be named.* A. Venturi considers these illustrations to Dante the best, marked by delicate perception of the poem and its interpretations [65—637].

In order to assess objectively such a complicated artistic phenomenon as Sandro Botticelli's series it should be viewed integrally and analysed within the context of historical atmosphere of the epoch and even of the entire culture of Italy of the late 15th century. It is important to take into account the master's individuality, his inimitable talent. The phenomenon of Botticelli's illustrations cannot be explained only by evolutionary method, just as they cannot be considered as the artist's paying due only to ideas of neo-Platonism that influenced him for a long time. Botticelli's series in no way illustrates the philosophy of Marsilio Ficino and Cristoforo Landino who considered *The Divine Comedy* a programme work combining antique theology and Christianity. Also erroneous is the thought that the series of illustrations was made by the artist exclusively under the influence of ideas of Savonarola, although, by its didactic nature, the cycle of illustrations to *Inferno* allows a link between the illustrations and the task of religious and moral perception, in fact not so close to Dante as to the religious and ethical concepts of Savonarola. The influence of neo-Platonists and Savonarola is doubtless but Botticelli's drawings should not be considered as just a translation of any of these concepts into graphic form. The fact that the artist made a profound study of the poem is much more important, producing the sensuous contact of Botticelli with Dante's verse, his work shows the direct influence of Dante's poetry. It is known that before Botticelli began illustrating *The Comedy* he studied it for a long time, copied it with his own hand and then composed his commentary.

* *There is a rather extensive literature on illustrations by Sandro Botticelli. We will name some of the most essential works, in our view:* *Доброклонский М.* О рисунках Боттичелли, *in the book:* Данте Алигьери. Божественная Комедия, Ад. — *Ленинград, 1939. — pp. 233—235; Гращенков В.* Сандро Боттичелли. — *Москва, 1960; Козлова С. И.* Иллюстрации Боттичелли к «Божественной Комедии», *in the collection:* Данте и всемирная литература. — *Москва: Наука, 1967. — pp. 107—126; Смирнова И.* Сандро Боттичелли. — *Москва: Советский художник, 1967. Horne H.* Alessandro Filippepi commonly called Sandro Botticelli, Painter of Florence, *London, 1908; Bode W.* Sandro Botticelli, *vol. I, London-Boston, 1925; Mesnil J.* Botticelli, *Paris, 1938; Bettini S.* Botticelli, *Bergamo, 1947; Chastel A.* Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, *Paris, 1959.*

назвемо П. Тоеска, А. Шастеля та ін.* А. Вентурі вважає ці ілюстрації до Данте найкращими, відзначеними тонкістю сприйняття поеми та її інтерпретацій [65—637].

Для того, щоб по можливості об'єктивно оцінити таке складне художнє явище, яким є серія Сандро Боттічеллі, необхідно сприйняти його цілісно й проаналізувати в контексті історичної обстановки епох і навіть усієї культури Італії кінця XV століття. Важливо враховувати індивідуальність майстра, неповторність його таланту. Феномен ілюстрацій Боттічеллі не можна пояснити тільки шляхом еволюційним, як не можна їх вважати даниною художника лише ідеям неоплатонізму, під впливом якого він перебував тривалий час. Серія Боттічеллі аж ніяк не ілюстрації до філософії Марсіліо Фічіно й Крістофоро Ландіно, які вважали «Божественну комедію» програмним твором, у якому поєднуються антична теологія й християнство. Помилковою також є думка, що серія ілюстрацій була зроблена художником лише під впливом ідей Савонароли, хоча цикл до «Пекла» своєю повчальністю дає змогу зв'язати ілюстрації із завданням релігійно-морального сприйняття. Але вони не настільки близькі Данте, які близьки релігійно-етичним концепціям Савонароли. Вплив неоплатоніків і Савонароли безсумнівний, але не слід малюнки Боттічеллі вважати перекладенням на мову графіки якоїсь із цих концепцій. Набагато важливішим є факт глибокого вивчення художником поеми, почуттєвий контакт Боттічеллі з дантівським віршем, безпосередній вплив поезії Данте. Відомо, що перш ніж почати ілюструвати «Комедію», Боттічеллі довго її вивчав, власноручно переписав і склав свій коментар.

В ілюстраціях до «Пекла» і почасти до «Чистилища» художник усе ще спирається на традиції середньовічної книжкової ілюстрації й у цьому очевидна наступність його серії з традицією мініатюристів. Але його цикл — більш ніж поєднання і перетинання тенденцій мистецтва, які протиборствують між собою. Усе було б набагато простіше, якби серія Боттічеллі включала у себе тільки риси старого мистецтва поряд з досягненнями, що належать мистецтву кінця Кватроченто. Маестро виявив себе не тільки майстром віртуозної лінії, блискучим малювальником. Художник домагається більшого, і в цьому бачиться геній творця нової ілюстративної системи: Боттічеллі переходить від найсумліннішого й монотонного сюжетного переказу в ілюстраціях «Пекла» до невідомого до нього завдання ілюструвати стиль твору, сутність

* *Про ілюстрації Сандро Боттічеллі існує досить велика література. Назвемо деякі, найістотніші, на наш погляд, праці: Доброклонский М.* О рисунках Боттичелли, *у кн.:* «Данте Алигьери, Божественная Комедия, Ад», *Ленінград, 1939. С. 233—235; Гращенков В.* Сандро Боттичелли. — *Москва, 1960; Козлова С. И.* Иллюстрации Боттичелли к «Божественной Комедии», *у зб.:* «Данте и всемирная литература». — *Москва: Наука, 1967. — С. 107—126; Смирнова И.* Сандро Боттичелли. — *Москва: Советский художник, 1967. Horne H.* Alessandro Filippepi commonly called Sandro Botticelli, Painter of Florence, London, 1908; Bode W. Sandro Botticelli, *vol. I, London-Boston, 1925; Mesnil J.* Botticelli, *Paris, 1938; Bettini S.* Botticelli, *Bergamo, 1947; Chastel A.* Art et humanism à Florence au temps de Laurent le Magnifique, *Paris, 1959.*

In his illustrations to *Inferno* and, partially, to *Purgatorio*, the artist is still leaning upon the traditions of mediaeval book illustration and in this the place of his series as heir to the miniaturists' tradition is evident. However, his series is more than a combination and criss-crossing of opposing artistic trends. Everything would have had been much simpler if Botticelli's series had included only features of the old art alongside achievements that belong to the art of the end of Quattrocento. The maestro had not just shown himself a master of a virtuoso line, a brilliant draughtsman. The artist achieves more, and in this the genius of the creator of a new method of illustration is seen: Botticelli goes from the most conscientious and monotonous retelling of the storyline in the illustrations to *Inferno*, to the task wholly new to him: to illustrate the style of the poem, the essence of poetic matter. Thus, his *Paradiso* is not an evolution of artistic methods but a leap, a vision of the future of illustration.



Franco de' Russi
Canto X — «The Proud» (Purgatorio)
«Urbinate Codex 365»

Франко де Руссі
Пісня XXIV — «Пихаті» (Чистилище)
«Урбінський кодекс 365»

поетичної матерії. Таким чином, його «Рай» — не еволюція художніх засобів, а стрибок, провидіння майбутньої ілюстрації.

Вивчення ілюстрацій до «Пекла» дозволяє сказати, що малюнки не можна назвати адекватними дантівським терцинам. Потуга, енергія, просторове враження, викликане читанням поеми, не знайшли відображення в оповідальних ілюстраціях майстра ліричних образів. Якщо ілюстратор «Урбінського кодексу» Джіральді намагався перебороти середньовічну циклічність ілюстрації, то Сандро Боттічеллі в малюнках до «Пекла» повністю дотримується традиційної системи середньовічної ілюстрації — циклічності й наскрізного оповідання. Можливі два припущення: або художник, який уперше взявся за завдання ілюстрування й не мав



Valerio Mariani
Canto II — «The Sphere of the Moon» (Paradiso)
«Urbinate Codex 365»

Валеріо Маріані
Пісня II — «Місяцеве небо» (Рай)
«Урбінський кодекс 365»



Matteo Capcasa
Title page of the Venetian edition
of *The Divine Comedy*

Маттео Капказа
Титульний аркуш до Венеціанського видання
«Божественної комедії»

у цьому досвіду, пішов шляхом, що був йому підказаний існуючою традицією книги (звідси запозичені принципи й прийоми в малюнках першої кантики), або, при відомій залежності від ілюстративного стереотипу, основна причина «несучасності» Боттічеллі лежала в невідповідності творчого темпераменту художника бурхливому й грандіозному темпераменту Данте й драматичному забарвленню «Пекла». Тому Боттічеллі зосередив свою увагу на одній лише темі — темі співчуття й доброти, і в цьому крізь позицію ілюстратора проступають його етичні принципи, які багато в чому пояснюються впливом Савонароли. В образах боттічеллііївського «Пекла» людяність Данте переплавлена в християнське милосердя.

Пристрасті «Пекла» в малюнках проходять низкою спокійних, цікавих картин, не передаючи драматизму поеми. Тоді як «Урбінський кодекс» уже дає нам образи драматично вирішених просторів «Пекла». Урівноважені, повністю покриті арабесками, аркуші Боттічеллі, споріднені першим «примітивам» образотворчої Дантеани: кодексам XIV — початку XV століття. У межах однієї композиції «Сцени з Геріоном» Данте й Вергілій повторені шість разів, а Геріон намальований тричі. Решта малюнків «Пекла» витримані в цьому ж принципі. Спостерігається цікаве явище: майстер реалістичного зображення тіла, підкоряючись старому змісту, буквально тоне в традиційних принципах ілюстрування.

Отже, залишається погодитися з Бернсоном і сказати, що Боттічеллі не впорався з «Пеклом», тому що виявився неспроможним перетворити концепцію Дантового світу на пластику, не зміг передати ні бурхливі пристрасті, ні трагізм, ні відчуття безвиході, якими сповнена перша кантика. Тут не виражений ні дух, ні стиль твору.

У композиціях «Чистилища» Боттічеллі частково відходить від традиційного погляду на ілюстрацію. Малюнки звільняються від безлічі сцен, графічна побудова стає чіткішою, композиція лаконічнішою і свіжішою, загострюється увага художника до персонажів. Дедалі чіткіше звучить музика поетичного малюнка «боттічеллііївського» Данте. Цей ліризм неподільно панує в сюїті аркушів «Раю». Відходячи від читання пісень «Пекла», Боттічеллі ніби скидає із себе невластивий його душевному ладу тягар. Поетичність і світосяйність «Чистилища», яке Данте (і неоплатоніки) розуміють як світ, де душі, звільняючись від земної недосконалості, починають свій шлях до осягнення абсолютної істини й краси, близький Сандро Боттічеллі ілюзією досягти досконалості.*

* *Питання про прихильність Данте ідеям Платона — див. Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура, *глава «Платон и средневековый платонизм». — Москва: Наука, 1971. — С. 77—84. Марсіліо Фічіно (1433—1499) і Крістофоро Ландіно (1424—1498) — ідеологи Платонівської академії у Флоренції, створеної з ініціативи Козімо де Медічі. Звеличуючи ідеалістичні принципи філософії Платона, Фічіно приходить до визначення пізнання як дару божественного одкровення, тому що істинне знання про речі не в них самих, але в Богові-творці. «Філософія Фічіно — складна, абстрактна, перейнята щирим прагненням зв'язати нову гуманістичну систему знань з традиціями християнської релігії, — мала значний вплив на платонівський напрям в італійському гуманізмі другої половини XV — початку XVI ст., особливо на етичні й естетичні теорії цього часу, а також на поезію й живопис» (Брагина Л. М.* Гуманизм в Италии, *у кн.:* «История Италии», *т. 1. — Москва: Наука, 1970. — С. 408—409).*

After studying the illustrations to *Inferno* it is clear that these drawings are not an adequate representation of Dante's terzinas. The power, energy, spatial impression conveyed when reading the poem were not reflected in the narrative illustrations of the master of lyrical images. While the illustrator of «The Urbinate Codex 365», Giraldi, tried to overcome the cyclical character of mediaeval illustration, Sandro Botticelli in his drawings to *Inferno* adheres completely to the traditional system of mediaeval illustration, to its cyclical character and through narration. Two assumptions are possible: either the artist was undertaking the task of illustration for the first time and had not had any experience in this, so followed the traditional path of illustration (hence the borrowed principles and methods in drawings of the first book); or, because of a certain dependence on stereotypes, the main reason for Botticelli's «non-contemporaneity» was in inadequacy between the artist's creative temperament and Dante's stormy and grandiose temperament, as well as the dramatic nature of *Inferno*. This is why Botticelli concentrated his attention on one theme, the theme of compassion and kindness. In this, the author's ethical principles are revealed through his attitude. These principles are largely explained by Savonarola's influence. In Botticelli's images of *Inferno*, Dante's humanity melts into Christian mercy.

In the drawings, the passions of *Inferno* come as a chain of calm, interesting pictures not conveying the drama of the poem, while «The Urbinate Codex 365» presents us with images of spaces of *Inferno* presented in a dramatic way. The sheets by Botticelli, entirely covered with arabesques, are akin to the first «primitives» of the representations of Dante, the codices of the 14th—early 15th centuries. Dante and Virgil are shown six times within one composition of «The Geryon Episode», while Geryon is drawn three times. The rest of the drawings from *Inferno* are in the same spirit. We observe an interesting phenomenon when a master of the realistic depiction of the human body submits to the old content and literally drowns in traditional principles of illustration.

Thus, we have to agree with Berenson and say that Botticelli had not coped with *Inferno* because he was not able to transform the concept of Dante's world into plastic, could not convey the stormy passions or tragedy or the sense of no way out that fill the first Cantica. Here, neither the spirit nor the style of the poem is expressed.

In his compositions for *Purgatorio*, Botticelli partially moves away from the traditional view of illustration. The drawings no longer contain innumerable scenes, the graphic structure becomes simpler, the composition becomes more laconic and clear, the artist's attention to his characters becomes more acute. The music of the poetic drawing of «Botticelli's» Dante sounds ever clearer. This lyricism dominates the suite

Хоча наскрізний ритм оповідання послідовно проведений у малюнках «Чистилища», тут зовсім очевидне завдання виділити головне в композиції й підпорядкувати йому другорядне. На малюнку до пісні XVIII «Чистилища» біля підніжжя сходів, що ведуть у наступне коло, у центрі композиції, бачимо Данте, Вергілія й ангела. Група, як ідейний і композиційний центр, легко читається на тлі, майже не заповненому малюнком. Фігури Вергілія й Данте, повторені ще двічі (вдалині від сходів на нижньому прискалку і вдруге — коли піднялися на другий залом) сприймаються периферійним поглядом і майже не відволікають уваги від головної дії. Пейзаж, скелі Чистилища, намічені лише чотирма горизонтальними й кількома вертикальними лініями. Тло підпорядковане головному в композиції. Таким чином, основний орнаментальний та емоційний акцент зосереджено на фігурах, що піднімаються сходами. Художник, переймаючись поетикою другої кантики, приходить до згоди змісту з формою його пластичного вираження. Важливо відзначити, що саме нова форма, приймаючи в себе поетичне звучання пісень, відкриває їх нові змістовні сторони. Малюнки «Чистилища» звучать особливо



Anonymous author
Canto XXII — «The Sphere of Saturn» (Paradiso)

Анонім
Пісня XXII — «Сьоме Сатурнове небо» (Рай)

of the sheets of *Paradiso*. Leaving behind the canti of *Inferno*, it is as if Botticelli sheds a burden uncharacteristic of his spiritual composure. The nature of *Purgatorio* is poetic and luminous, which Dante (and neo-Platonists) understands as a world where souls free themselves from earthly imperfection and begin their path to comprehending absolute truth and beauty, and is close to Sandro Botticelli by its illusion



Sandro Botticelli
Canto XXXI — «The Giants' Pit» (Inferno)

Сандро Боттічеллі
Пісня XXXI — «Криниця гігантів» (Пекло)

напружено в сполученні з великими площинами тла, заповненого візерунком. Завдяки емоційній чуйності й витонченому поетичному сприйняттю, тут Боттічеллі наближається до справжнього Данте. В «Чистилищі» все близьке світосприйняттю художника, а композиційна єдність і ясність зображення ілюстрацій готують загострений лаконізм у графіці «Раю».

Світло й музика — стихії дантівського «Раю». Оскільки вищим божеством «Комедії» є світна Цятка, Данте трактує рай, відповідно до навчання Псевдо-Діонісія Ареопагіта, як ієрархію світла.* Чим ближче до «небесної рози», тим досконаліші дух й інтелект істоти. Боттічеллі, вчитуючись у текст «Раю», першим відмовився від подоби земному пейзажу. Нарешті він повністю відійшов від традиції мініатюристів і намітив небувале до нього пластичне вирішення теми. «Рай» Боттічеллі адекватний духовному ладу «Раю» Данте. Рай уявляється простором, де рухаються світла — ду́ші. Цей простір художник не заповнив нічим, крім кола, яке збігається як з дантівською космогонією, так і з уявленнями XV століття про вищу духовну сферу.

В малюнках «Раю» Простір, Порожнеча, Білий аркуш композиції виростають до значення образу ілюстрації, такого ж важливого й невід'ємного, як і головні герої. Коло стало символом — принциповим елементом, і його введення в композицію показує, як глибоко Боттічеллі перейнявся філософськими позиціями Данте. Адже ще в «Новому Житті» Данте описав свою бесіду з Амором: «Я подібний до центра кола, стосовно якого однаково віддалені всі точки окружності, ти ж — ні» [14—56]. Данте тоді не здатен був зрозуміти слова Амора. Наприкінці мандрівки трьома світами Данте, очищений від земних бажань і вознесений силою інтелекту до вершин істини, бачить себе в центрі Всесвіту, геометрії якого підпорядковано архітектоніку його поеми. Боттічеллі в такий спосіб осягнув саму сутність філософії Данте. Не відриваючи її від поетики «Комедії», він пластичними засобами зумів виразити, перекласти етику й естетику Данте на мову графіки. Так уперше в історії ілюстрації була вирішена проблема перетворення одного виду мистецтва на інший.

І ще одне важливе положення Данте прочитується в малюнках Боттічеллійового «Раю». В «Бенкеті» Данте говорить про вплив музики: «Музика приваблює до себе

* *Дионисий Ареопагит.* О небесной иерархии. — *Москва, 1898. «Дантова система світобудови бере початок від неоплатоніка Псевдо-Діонісія Ареопагіта, греко-сирійського мислителя, ймовірно, V—VI ст. З'єднуючи доктрину Гребля й Прокла з віруваннями Біблії, автор «Ареопагітік» розробив систему так званої негативної теології, за якою... між крайніми проявами світла й земною субстанцією немає перерви. Поглинаючись матерією, світло знову повстає з неї, виходячи з першоджерела. Однак людина, стверджує Псевдо-Діонісій, може сприймати силу зоряних еманацій тільки в їх видимих проявах, тобто в матеріальній формі світла... Псевдо-Діонісій вважав світло основою всіх предметів та істот, одначе кожне явище, на його думку, проявляє своє буття завдяки специфічній комбінації пропорцій, властивостей і видів. Деякі визначаються числами»* (Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. — *Москва: Наука, 1971. — С. 274—275). Про виникнення художньої системи картини Кватроченто під впливом ідей Псевдо-Діонісія Ареопагіта див.: Данилова И.* От средних веков к возрождению. — *Москва: Искусство, 1975.*

of achieving perfection.* Although the continuous rhythm of the narrative is consistently maintained in the drawings to *Purgatorio*, here the task is to define the main elements in the composition and subordinate the secondary to it. We see Dante, Virgil and an angel in the centre of the composition of the illustration to Canto XVIII of *Purgatorio*, by the foot of the stairs that lead to the next circle. The group, as the ideological and compositional centre, is interpreted easily against a background almost devoid of drawing. Virgil's and Dante's figures, repeated twice more (at a distance from the rocky steps at the lower level and then when they ascend the second level), are taken in with peripheral sight and almost do not distract any attention from the main action. The landscape showing Purgatory's rocks is outlined with just four horizontal and several vertical lines. The background is subordinated to the main element in the composition. Thus, the main ornamental and emotional emphasis concentrates on the figures ascending the stairs. The artist, permeated with the poetics of the second Cantica, succeeds in shaping the plastic expression to match the content. It is important to note that it is the new form, absorbing the poetic sound of the cantos, which reveals their new aspects of the content. The drawings of *Purgatorio* resound especially edgily combined with wide areas of the background filled with drawing. Because of his emotional sensuousness and his delicate poetic perception, Botticelli approaches the real Dante here. Everything in *Purgatorio* is close to the artist's personal philosophy of life while the compositional unity and the clarity of presentation in the illustrations prepare the way for the sharp, laconical drawings to *Paradiso*.

Light** and music are verses of Dante's *Paradiso*. Because the highest deity

* *On the issue of Dante's adherence to Plato's ideas see: Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура, *chapter «Платон и средневековый платонизм», Москва: Наука, 1971. — pp. 77—84. Marsilio Ficino (1433—1499) and Cristoforo Landino (1424—1498) were ideologues of the Plato Academy in Florence, created at the initiative of Cosimo de' Medici. Extolling the idealistic principles of Plato's philosophy, Ficino arrives at defining learning as a gift of divine revelation because the true knowledge of things is not in them but in God the Creator. «Ficino's philosophy, complex, abstract, imbued with a sincere desire to link the new humanistic system of knowledge to traditions of Christian religion, had a significant influence on the Platonic trend in the Italian humanism of the second half of the 15th—early 16th centuries, especially on ethical and aesthetical theories of the time, as well as on poetry and painting» (Брагина Л. М.* Гуманизм в Италии, *in the book: История Италии, vol. 1. — Москва: Наука, 1970. — pp. 408—409).*

** *Дионисий Ареопагит.* О небесной иерархии. *— Москва, 1898. «Dante's system of the structure of the world is taken from the Neo-Platonist Pseudo-Dionysius the Areopagite, a Greco-Syrian thinker of, probably, 5th—6th century. Uniting the doctrines of Greblus and Proclus with Biblical beliefs, the author of «Areopagiticas» developed a system of the so-called negative theology according to which ... there is no gap between extreme manifestations of light and the substance of the earth. Light is absorbed by nature and then rises from it again, emerging from the original source. However, according to Pseudo-Dionysius, a human being can only perceive the power of stellar emanations in their visible manifestations, i.e. in the material form of light... Pseudo-Dionysius considered light the basis for all objects and creatures; however every phenomenon, according to him, manifests itself thanks to a specific combination of proportions, features and sorts. Some are defined by numbers». (Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. *— Москва: Наука, 1971. — pp. 274—275). On the emergence of the artistic system of Quattrocento painting under the influence of Pseudo-Dionysius the Areopagite's ideas see: Данилова И.* От средних веков к возрождению. *— Москва: Искусство, 1975.*



Sandro Botticelli
Canto II — «The Ascent to the First Sphere of the Moon» (Paradiso)

Сандро Боттічеллі
Пісня II — «Піднесення на перше Місяцеве небо» (Рай)

of *The Comedy* is the luminous Spot, Dante treats paradise according to the teaching of Pseudo-Dionysius the Areopagite, as the hierarchy of light. The closer to the Celestial Rose, the more perfect are any being's spirit and intellect. Reading into the text of *Paradiso*, Botticelli was the first to reject the liking for earthly landscapes. Ultimately, he completely abandoned the miniaturists' tradition and charted a plastic solution to the theme that was entirely new. Botticelli's «Paradise» is a true rendering of the spiritual organization of Dante's *Paradiso*. Paradise is presented as a space where light moves souls. The artist did not fill this space with anything except a circle that coincides with both Dante's cosmogony and 15th century ideas about the highest spiritual sphere.

In Botticelli's drawings to *Paradiso*, Space, Void, White Sheet of the composition grow with the significance of the image being illustrated, as important and inalienable as protagonists. The circle became a symbol, an element of principle, and its introduction into the composition shows how profoundly Botticelli had absorbed Dante's philosophical positions. As early as in *Vita Nuova*, Dante described his conversation with Amor: «I am like the centre of a circle in relation to which all points of the circle are equally removed, while you are not» [14—56]. At that time, Dante was not capable of understanding Amor's words. By the end of his journey through three worlds, Dante, cleansed of earthly desires and raised to the summits of truth by the power of his intellect, sees himself in the centre of the Universe to whose geometry the architectonics of his poem are subordinated. In this way, Botticelli comprehended the very essence of Dante's philosophy. Without tearing it away from the poetics of *The Comedy*, he managed to express, translate Dante's ethics and aesthetics graphically by plastic methods. In this way for the first time in the history of illustration, the problem of transforming one kind of art into another was solved.

Another important thesis by Dante can be perceived in Botticelli's drawings to *Paradiso*. In his *Convivio*, Dante says about the influence of music: «Music attracts the spirits of human hearts which, as it were, its evaporation; hearing music, they almost cease their other activities, so indivisible becomes the soul when it listens to sounds, and with the power of all feelings as if concentrated in the spirit that receives sound» [16—157]. Botticelli entirely frees illustrations from instructive narrative, reproduces them in strange rhythms and line combinations, and achieves an almost physical effect of the line that sounds like a string. Here he follows Dante precisely in the sense that the verses of *Paradiso* echo with light and musical effects in readers' minds.

The principles of illustration that the artist discovered are sufficient to call his illustrations to *Paradiso* innovative and the closest to the text of the poem (compared to what existed in earlier illustrations to Dante).

духів людського серця, які є ніби його випарами; чуючи музику, вони майже зовсім припиняють іншу свою діяльність, настільки душа, коли вона прислухається до звуків, стає нероздільною, і силою всіх почуттів ніби зосереджується в духові, що сприймає звук» [16—157]. Боттічеллі, повністю звільняючи ілюстрації від оповідальної повчальності й відтворюючи їх химерними ритмами й сполученнями лінії, досягає майже фізичного ефекту лінії, що звучить, як струна. Тут він точно йде за Данте в тому розумінні, що вірші «Раю» у свідомості читача відбиваються світловими й музичними ефектами.

Ілюстративні принципи, які відкрив митець, дають достатньо підстав для того, щоб ілюстрації «Раю» назвати новаторськими й найбільш відповідними (порівняно з усім, що існувало до того в Дантеані) тексту поеми.

Художник, пройшовши шлях від «Пекла» до «Раю», звільняючись від традиції, першим відкриває нові можливості в мистецтві ілюстрації. У малюнках до третьої частини поеми він зробив те, що до нього було невідоме ілюстраторам: відійшовши від буквалізму й створюючи «боттічеллііївську комедію»,



Sandro Botticelli
Canto I — «Dante with Beatrice in Paradise» (Paradiso)

Сандро Боттічеллі
Пісня I — «Данте з Беатріче в раю» (Рай)

The artist, who travelled from *Inferno* to *Paradiso*, casting aside tradition as he went, was the first to discover new opportunities in the art of illustration. In his drawings to the third part of the poem, he did what illustrators before him did not know how to do: he moved away from literalism and created «Botticelli's Comedy» and thus came as close as possible to the poetic nature of the poem.

The illustrations of *Paradiso* devoid of landscape reveal a dialogue between the poet and his «divine beloved» in the most delicate nuances. They even convey Dante's intimate intonations. While he was creating his illustrations to *Paradiso*, it was as if Botticelli remembered the primary idea of the Florentine poet—to say about Beatrice in *The Divine Comedy* «what had never been said about any woman» [14—146]. Proceeding from singular, the artist portrays the neo-Platonic idea of love. Botticelli idolises Beatrice, as Dante does, her figure is always bigger than Dante's figure because she is spiritually higher than he is. This is probably the only tribute paid to mediaeval principles.

Botticelli's drawing impresses with its boundless artistic potential of linear language. The method of illustration, singular line, achieves perfection while methods of execution remain laconic. The wealth of drawing techniques is inexhaustible: the dry lines of Virgil's and Dante's garments, thorny in the scenes of *Inferno*, tremulously alive in *Paradiso*, inventive in Beatrice's garments. You can see that Botticelli's creative and human temperament is much closer to the emotional bursts of *Paradiso* than to the plot-based canticas of *Inferno*, flowering with naturalistic details. This is why it was Cantos of *Paradiso* that were the most congenial to the artist, the creator of the image of nascent spring.

The drawings' rhythm and plasticity conveys the artist's live anxiety and calls forth the corresponding empathy of the viewer. The white background areas of illustrations to *Paradiso* that admit landscape as a philosophical substance of Dante are full of tectonic potential for perceptive eyes. When creating his «Botticelli's Comedy», the artist left wide opportunities for the co-creativity of the viewer-reader, awakening his inner word within him. It is wonderful that in his drawings to *Paradiso*, Botticelli emerges as a master of conveying communication between characters.

Sandro Botticelli was the first to reject the Christian symbols of paradise and, apart from the plot of the literary source, sensed the invisible poetic atmosphere; the music of *The Comedy* that links the poem's rational with its irrational component. The illustrations to *Paradiso* do not attempt to explain the text. They are born of the artist's sensitivity, his compassion, and of his response to the vibrant emotions of the poet. A seemingly paradoxical phenomenon occurred— the most subjective part of the series of illustrations, «Botticelli's Paradise», corresponds to Dante's poetic matter most of all. Meanwhile those illustrations that follow the plot closely are distant from the Canticas' sound.

художник тим самим максимально наблизився до поетичної природи твору.

Антиландшафтні ілюстрації «Раю» відкривають у найтонших нюансах діалог поета і його «божественної коханої». Вони навіть передають інтимні інтонації Данте. Створюючи ілюстрації до «Раю», Боттічеллі ніби пам'ятає первісний задум флорентійського поета — сказати в «Божественній комедії» про Беатріче те, «що ніколи ще не було сказано про жодну жінку» [14—146]. Відштовхуючись від одиничного, художник втілює неоплатонічну ідею кохання. Боттічеллі, як і Данте, обожнює Беатріче, її фігура завжди більша від фігури Данте, тому що вона вища за нього. У цьому чи не єдина данина середньовічним принципам.

Боттічеллііївський малюнок вражає безмежними художніми можливостями лінійної мови. Прийом ілюстрації — окрема лінія — досягає досконалості при лаконізмі засобів виконання. Багатство рисувальної манери невичерпне: сухі лінії вбрання Вергілія й Данте, колючі в сценах «Пекла», трепетно живі в «Раю», вигадливі у вбранні Беатріче. Переконуєшся в тім, що творчий і людський темперамент Боттічеллі тотожний скоріше емоційним поривам «Раю», ніж сюжетним кантикам «Пекла», переповненим криміналістичними подробицями. Тому саме пісні «Раю» стали близькі художнику — творцеві образу весни, що народжується.

Ритм і пластика малюнків передає живе хвилювання митця й викликає відповідне співпереживання глядача. Площини білих фонів ілюстрацій «Раю», що припускають пейзаж як філософську субстанцію Данте, для ока, яке сприймає, сповнені тектонічних можливостей. Створюючи свою «боттічеліївську комедію», митець залишив широкі можливості для співтворчості глядача-читача, збуджуючи в ньому його внутрішнє слово. Чудово, що в малюнках до «Раю» Боттічеллі виступає майстром діалогічного спілкування персонажів.

Сандро Боттічеллі першим відмовився від християнських символів раю й, крім фабули літературного джерела, відчув невидиму поетичну атмосферу, музику «Комедії», що зв'язує раціональне поеми з її ірраціональним началом. Ілюстрації «Раю» не намагаються пояснити текст. Вони — відчуття, переживання, реакція художника на живе хвилювання поета. Сталося, здавалося б, парадоксальне явище: найсуб'єктивніша частина ілюстративної серії — «боттічеліївський рай» —найбільше відповідає поетичній матерії Данте. А сюжетно наближені, ті, що переказують ілюстрації «Пекла» й «Чистилища», — далекі від звучання кантик.

У малюнках Боттічеллі в рамках цілої серії з разючою наочністю простежуються принципи еволюції певної традиції із зародженням у її надрах нової художньої норми, що підготувала новий якісний (формальний) і змістовний стрибок. Боттічеллі, зосереджуючи увагу на передачі внутрішньої емоційності, першим передбачив принципово нові завдання

The principles guiding the evolution of a certain tradition are seen in Botticelli's drawings through the entire series, with the first appearance of a new artistic norm that prepared the way for a leap forward in quality (form) and content. Botticelli concentrates his attention on conveying the inner emotionality. He was the first to anticipate the new tasks of illustration as a specific branch of art and adumbrated some specific features of illustrations of the 20th century. He laid a bridge to the art of drawing and illustration of the next five centuries, and in many respects this is why a keen interest in Botticelli's works, which continues to this day, reappeared in the late 19th century. In the 15th century, when Dante's sense of the uniqueness of the individual, when his thirst and imagination grew close to Renaissance culture, when art became aware of the entirety of its creative potential— it discovered in Dante what his first illustrators could not grasp. By the end of the 15th century, Dante stood alongside the poets and philosophers of antiquity, he was perceived as a genius of the Renaissance who had discovered new heights of the human spirit and depths of its fall unknown until then.

At the turn of the 15th—16th centuries, *The Divine Comedy* began to be perceived as an encyclopaedia and readers were looking not so much for poetry as for information for scientific hypotheses and technical projects [21]. Researchers B. Degenhart and, after him, S. Kozlova studied and described in detail the Florentine edition of the poem with drawings (over 240 designs) by Giuliano da Sangallo.* An architect and engineer, Giuliano was most interested in Dante's scientific guesses and hints. The innumerable drawings on the edition's margins open up a new angle on *The Comedy* and a positivist approach to comprehending the 16th century. This method linked with Columbus's journey and radical expansion of the map of the world, with Machiavelli's theory of political realism, with the first scientific discoveries in the physics of light, acoustic phenomena, astronomy, optics and other spheres of the natural world. The spirit of inquisitiveness characteristic of Leonardo da Vinci prompted many of his contemporaries to study *The Divine Comedy* as a collection of scientific phenomena. In Giuliano da Sangallo's charts on the structure of the Universe, in his «model of Hell» he continues what Filippo Brunelleschi started, who in his day calculated the sizes of the worlds that Dante described.** Among illustrations to the poem made in the 14th century, Giuliano's interpretation stands out as a unique phenomenon by its wholeness and the variety of scientific and naturalistic aspects studied by a scientist rather than by an artist. However, the direction of his thought, of his interests, his view of the poem as of an integrated cultural phenomenon demonstrates, for the first time in illustration, the method of «actualisation», of using real phenomena to interpret *The Comedy* and respond to the needs of a new epoch.

* *For the detailed analysis of Sangallo's drawings as a commentary to* The Divine Comedy *using the natural science see: Козлова С.* Иллюстрации Джулиано да Сангалло к «Божественной комедии» // *Дантовские чтения. — Москва: Наука, 1973. — pp. 263—278.*

** *Ibidem. p. 83.*

ілюстрації як специфічної галузі мистецтва й зробив прорив крізь час до деяких особливостей ілюстрації XX століття. Він перекинув міст у малювальне й ілюстративне мистецтво через п'ять століть, і багато в чому саме цим можна пояснити жвавий інтерес до творів Боттічеллі, що відродився наприкінці XIX століття й не зник донині. У XV столітті, коли дантівське відчуття неповторності індивідуальності, коли його спрага пізнання й фантазія стали близькі культурі Ренесансу, коли мистецтво усвідомило повноту своїх творчих можливостей, воно відкрило в Данте те, що було недоступне його першим ілюстраторам. До кінця XV століття Данте став в один ряд з античними поетами й філософами, він сприймався як геній Відродження, який відкрив ще невідомі вершини людського духу й безодні його падіння.

На рубежі XV—XVI століть «Божественну комедію» почали сприймати як енциклопедію, відшукуючи в ній не стільки поезію, скільки інформацію для наукових гіпотез і технічних проектів [21]. Дослідники Б. Дегенхарт, а слідом за ним С. Козлова ретельно вивчили й описали флорентійське видання поеми із замальовками (понад 240 начерків), виконаними Джуліано да Сангалло.* Архітектора й інженера Джуліано в поемі переважно цікавили наукові здогади й натяки Данте. Безліч замальовок, розкиданих на берегах видання, відкривають новий погляд на «Комедію» і позитивістський підхід в осмисленні XVI століття. Воно було відзначено мандрівкою Колумба й радикальним розширенням картини світу, теорією політичного реалізму Макіавеллі, початком наукових відкриттів у галузі фізики світла, акустичних явищ, астрономії, оптичних феноменів, інших природничих сфер. Дух допитливості, властивий Леонардо да Вінчі, багатьох його сучасників заохотив до вивчення «Божественної комедії» як зводу наукових феноменів. У схемах Джуліано да Сангалло, що стосуються побудови Всесвіту, у його «макеті пекла» він продовжує почате Філіппо Брунеллескі, який вираховував свого часу розміри світів, описаних Данте**. Серед ілюстрацій до поеми, виконаних у XVI столітті, інтерпретація Джуліано постає унікальним явищем за повнотою й розмаїтістю науково-природничих аспектів, досліджених скоріше вченим, аніж художником. Проте напрямок його думки, інтересів, його точка зору на поему як цілісне явище культури вперше в ілюстрації намічає метод «актуалізації» Данте як зацікавленого прочитання «Комедії» і пристосування її ідей до потреб нової епохи.

* *Детальний аналіз малюнків Сангалло як природничо-наукового коментаря до «Божественної комедії» див.: Козлова С.* Иллюстрации Джулиано да Сангалло к «Божественной комедии» // *Дантовские чтения. — Москва: Наука, 1973. — С. 263—278.*

** *Там само.*



Giovanni del Ponte
Portrait of Dante
Codex 1040

Джованні дель Понте
Портрет Данте
Кодекс 1040

ІТАЛІЙСЬКІ ХУДОЖНИКИ-МОНУМЕНТАЛІСТИ XV—XVI СТОЛІТЬ У ДІАЛОЗІ З ДАНТЕ АЛІҐ'ЄРІ

Більше ніж через 100 років по смерті велетня доби Дученто, а саме в 1450 р., в маєтку пана Пандольфіні художник Андреа дель Кастаньйо (1419/23—1457) створив портрет Данте, зовсім відмінний від тих, що існували в книжкових мініатюрах, бо саме Кастаньйо відійшов від усталеного зображення напівченця-напівученого. Образ на фресці — це індивідуальність, якій творчість надала шляхетності не меншої, ніж дарована церквою або державою. З часом фреску було перенесено до церкви Санта-Марія Аполлінаре (Флоренція). Автор фрески не був новатором; він працював тільки у тій світоглядній системі, яку успадкував від попередників — справжніх реформаторів. Система життєподібного мистецтва, яку започаткували Джотто, Уччелло, Мантенья, інші видатні майстри Італії, існувала вже понад століття. Але, конкретизуючи дантівську тему у мистецтві, художник під час роботи над образом поета втілив тип інтелектуальної особистості, і це було в дусі епохи.

У добу Кватроченто митці-особистості витіснили анонімних ремісників. Мистецтво почало бути пріоритетною справою артистичної індивідуальності, значення якої в соціумі чим далі, тим більше підносилося.

То була складна і зовсім не ідеальна доба. Вона знала лиходіїв, марнославців, сутяжників, але в ній не було творців псевдокультури. Це був час могутніх постатей, виразних характерів і обдарувань. Саме у XVстолітті висока якість ремесла поєдналася з самоповагою артиста, з його професійними чеснотами. «Мистецтво відіграло важливу роль: воно передувало науці, філософії та поезії, виконувало функції універсального знання. Митців цінували над усе...» [3].

Портрет Данте, що належить пензлю Кастаньйо, є частиною великого живописного циклу — галереї найвидатніших поетів, воїнів Італії, героїв та героїнь стародавнього світу. Образи Данте, Петрарки, Боккаччо індивідуалізовано. Живописний стиль Кастаньйо засвідчує обдарованість монументаліста, що передусім проявляється в лаконізмі пластичної форми. Особливо уважно митець передає об'єми фігури, змальованої в просторі. Безперечними в цій портретній галереї є якості Кастаньйо-колориста, адже від був учнем майстра світосяйних фарб — Доменіко Венеціано.

Репрезентативні постаті живописного циклу сповнені величі, внутрішньої сили. Силуетом виступають вони на тлі ілюзорних архітектурних ніш, ніби на півкроку виходячи з них. Серед персонажів знайшлося місце воїну і патріоту, епікурейцю і вільнодумцю Фарінаті дельї Уберті, який врятував Флоренцію від спустошення. Подвиг Фарінати, уславлений в «Божественній комедії», тим виразніший, що під час облоги міста він був у лавах нападників, які жадали повного знищення Флоренції.

ITALIAN MONUMENTAL ARTISTS OF THE 15TH—16TH CENTURIES IN DIALOGUE WITH DANTE ALIGHIERI

More than 100 years after the death of the giant of the Duecento era, Andrea del Castagno (1419/23—1457) created in 1450, on Signor Pandolfini's estate, a portrait of Dante that was entirely different from those that existed in book miniatures. It was Andrea del Castagno who departed from the established depiction of Dante as half-monk and half-scientist. The image on the fresco is a personality that received no less nobility from creative work than what church or state could bestow. Later, the fresco was moved to the St. Apollonia Church in Florence. The fresco's creator was not an innovator: he worked entirely within the world-view system that he inherited from his predecessors, the real reformers. The system of lifelike art, founded by Giotto, Uccello, Mantegna and other outstanding Italian masters, had existed for over a century. However, in making the subject of Dante concrete in art, the artist made human the type of an intellectual personality to represent the poet's image, and this corresponded to the spirit of the age.

During the Quattrocento, artists who were personalities pushed anonymous craftsmen away. Art began to be the main occupation of an artistic personality whose significance in society was steadily rising.

It was a complicated and far from ideal era. There were criminals, conceited people, squabblers, but there were no creators of pseudo-culture. It was a time of powerful personalities, definite characters and talents. In the 15th century, the high quality of the craft allowed the combination of artists' self-respect with their professional advantages. «Art played an important part: it preceded science, philosophy and poetry, performing functions of universal knowledge. Artists were valued above all...» [3].

Dante's portrait by Castagno is part of a big series of paintings—a gallery of the most prominent poets and warriors of Italy, of heroes and heroines of the ancient world. The images of Dante, Petrarch, and Boccaccio are personified. Castagno's style of painting testifies to the monumentalist's talent. This is manifest, first of all, in the laconism of the plastic form. The artist is especially attentive to sizes of figures depicted in space. In this portrait gallery, the qualities of Castagno the colourist are indisputable, for he was a pupil of a master of luminous paint—Domenico Veneziano.

The representative figures of the series of paintings are filled with grandeur, with inner strength. They pose as silhouettes against backgrounds of illusionary architectural niches, as if stepping out of them for half a stride. Among the characters, a place was found for a warrior and patriot, Epicurean and freethinker Farinata degli Uberti, who saved Florence from devastation. Farinata's feat of valour, glorified in *The Divine Comedy*, is even more meaningful as during the siege of the city he was in the ranks of assailants who wanted to ruin Florence completely.

Але був сам, коли усі жадали
Фйоренці і руїни, й всяких бід.
Сам проти всіх був, непохитний, сталий
(*Пекло*, X, 91—93) [15].

Постать гордовитого патріота написано гарячими кольорами. Червоне палає на темно-зеленому тлі. Сміливе й активне колористичне вирішення образу не поступається його пластичній досконалості. Виблискує метал старовинного обладунку. Дещо сухуватим, властивим його стилю малюнком, митець бездоганно передав матеріальність бойового спорядження. Лаконічними та колористично активними сприймаються плями головного убору та накидки Фарінати. Насиченість червоного кольору підкреслено введенням холодної блакиті у живописну структуру фрески. Майстерність, з якою Кастаньйо передав рух лівої руки та всієї постаті, засвідчує — митець володів арсеналом знань у галузі аналітичного малювання та перспективної побудови живописного простору. Постаті героїв, поетів відповідні Дантовому усвідомленню шляхетності митця та унікальності створеного ним світу.

Спостереження за розвитком дантівської тематики в мистецтві раннього, а згодом і високого Відродження дають змогу виокремити три напрямки: перший — безпосереднє ілюстрування «Комедії» Данте. Другий — втілення тільки образу Данте як харизматичної особистості. Портрети Данте з'являтимуться протягом XIV—XX століть. Пізніше образу, створеного Рафаелем



Andrea del Castagno
«Farinata degli Uberti»

Андреа дель Кастаньйо
«Фаріната дельї Убертї»

But where I was alone was there where all the rest would have annihilated Florence, had I not interceded forcefully

(*Inferno*, C. X, 91—93) [15].

The figure of the legendary patriot is painted in hot colours. Red burns against a dark-green background. The brave and strong use of colour to represent the image matches its plastic perfection. The metal of ancient harness glitters. The artist conveyed irreproachably the material nature of armour with a somewhat dry drawing, characteristic of his style. The spots of Farinata's headgear and cloak are laconic and colour-active. The saturation of the red colour is emphasised by introducing cold blue into the fresco's colour structure. The artistry with which Castagno conveyed the movement of the left hand and the entire figure proves that the artist possessed the whole arsenal of knowledge of analytical drawing and perspective, of the construction



Domenico di Michelino
«Dante and his Poem, Three Kingdoms and Florence»

Доменіко ді Мікеліно
«Данте з Комедією, Три Царства та Флоренція»

у Станці делла Сеньятура (Ватикан), найбільшої популярності набуде зображення Данте, як його побачив Гюстав Доре (XIX століть). Цей горбоносий, сумний персонаж у чернечому клобуку стане штампом «містичного» Данте. Третій напрям у контактах митців з темою Данте зумовлений своєрідними діалогами з текстами Данте, переважно з тематикою «Божественної комедії».

«Данте з Комедією, три царства та Флоренція» — фреска в соборі Санта-Марія дель Фіоре (Флоренція). Її автор — Доменіко ді Мікеліно (1417—1491).

Твір є першою спробою в XV століть подати синтетичний образ топології поеми та унаочнити роль Флоренції в житті Данте. Великого співвітчизника (колишнього вигнанця) Мікеліно репрезентує флорентійцям на тлі трьох світів його шедевра. Малюючи фігуру Данте, Мікеліно не наважився, а можливо, й не був у змозі відійти від усталено-богословського тлумачення цього образу. Не по-дантівськи покірливим зображено поета на цій фресці. Наявні всі зовнішні аксесуари: постать в урочистому червоному одязі, лавровий вінок, тло — стіни Флоренції, гора Чистилища, фрагменти ландшафтів пекла і раю. Немає найсуттєвішого — внутрішнього напруження, енергії, Дантового спротиву старосвітськості, які зробили поему та її автора безсмертними.

Автора нищівної критики римських пап подано в образі «отця церкви» — наставника пастви. Фреска засвідчує симптоматичне явище — привласнення образу Данте офіційним релігійним мистецтвом, церквою, достатньо гуманізованою у XV столітті Щодо стилістики фрески, то компромісність художньої мови очевидна: умовність у зображенні потойбічних ландшафтів механічно поєднано з навичками просторової зображальності. Цей еклектизм є досить красномовним, бо ілюструє трансформацію смаків, зміну художньої системи та світосприйняття.

В Італії XIV столітті вірші Данте декламували навіть дітлахи, бавлячись на вулицях Флоренції. Підтвердження знаходимо в наукових працях знавця старої італійської культури О. Дживелегова. Отже, популярність, завдячуючи «вольгаре», та народна шана до Данте прийшли ще за життя поета попри всі конфлікти поета з Римом, Флоренцією, вигнання з батьківщини. Мистецтво XV століття фактично канонізувало Данте. Його образ досить скоро стає респектабельним атрибутом італійського монументалізму, але більшість із створеного співвітчизниками Данте доводить, що розуміння масштабу особистості та його творчості було ще попереду.

Беноццо Гоццолі (1420—1497) на фресці, яку було написано в місті Монтефалько, в церкві Сан-Франческо, трактував Данте як теолога-моралісту. Образ Данте, що його виконав на фресці в палаццо Веккіо у Флоренції Бенедетто да Майано (1442—1497), репрезентовано гуманістом-просвітником. Профільне зображення персонажів досить довго лишається улюбленим у мистецтві XV століття як рефрен античних профільних портретів на гемах та інталіях. Цю традицію наслідує Майано, створюючи

of space. The figures of heroes and poets correspond to Dante's awareness of the nobility of an artist and of uniqueness of the world he creates.

Examination of the development of themes related to Dante in the art of the early and high Renaissance allows us to define three trends: first—direct illustration of Dante's *Comedy*; second—the portrayal of Dante's image exclusively as a charismatic personality (Dante's portraits were to be painted over the 14th—20th centuries). Following the image created by Raphael in Stanza della Segnatura (Vatican), the portrait of Dante as represented by Gustave Doré in the 19th century became the most popular. This hooked-nosed, sad character in a monk's hood becomes a cliché of the «mystical» Dante. The third trend in artists' contacts with the theme of Dante derives from their inner dialogue with Dante's texts, mostly with the themes from *The Divine Comedy*.

«Dante and his Poem, Three Kingdoms and Florence» is the fresco in the Santa Maria del Fiore Cathedral in Florence. Its author is Domenico di Michelino (1417—1491).

This work of art is the first 15th century attempt to present a synthetic image of the poem's topology and demonstrate the role of Florence in Dante's life. Michelino presents their great compatriot (and former exile) to Florentines against the background of the three worlds of his masterpiece. When drawing Dante's figure, Michelino had not dared or probably could not depart from the established theological interpretation of this image. The poet on this fresco is subdued in a non-Dantean way. All the exterior symbols are there: a figure in solemn red clothes, the laurel wreath, the background—Florence's walls, the Purgatory Mountain, fragments of landscapes of hell and paradise. However, the most significant element is not there: the inner tension, vigour, Dante's resistance to the old-world tradition, which made the poem and its author immortal.

The author of the devastating critique of Popes of Rome is portrayed in the image of «a father of the church», a teacher of the flock. The fresco is symptomatic of the acquisition of Dante's image by official religious art, the church, humanised in the 15th century. As to the fresco's stylistics, the compromise in the artistic language is evident: the abstract depiction of the landscapes of the otherworld is mechanically combined with the skills of spatial depiction. This eclectic is rather telling because it illustrates the transformation of tastes, the change in the artistic system and in the perception of the world.

Even children recited Dante's verses while playing in the streets of Florence in the 14th century. We find corroboration of this in the academic studies of the expert on early Italian culture, A. Dzhivelegov. Thus, Dante became popular thanks to the «volgare» and respected by people even in his lifetime, despite all the poet's conflicts with Rome, Florence, and his exile from his native city. Fifteenth century art had in fact canonised Dante. His image quite quickly becomes



Luca Signorelli
«The Last Judgement»

Лука Сіньйореллі
«Страшний суд»

a respectable aspect of Italian monumentalism. However, most of what Dante's compatriots created proves that full understanding of the scale of his personality and his creative work had yet to be reached.

In the fresco painted in the city of Montefalco, in the church of San Francesco, Benozzo Gozzoli (1420—1497) portrayed Dante as a moralising theologian. Benedetto da Maiano (1442—1497) portrayed Dante as an enlightened humanist in the fresco in Palazzo Vecchio in Florence. The portrayal of people in profile remained a favourite in the 15th century for a rather long time, picking up the tradition of antique profile portraits on gemmas and intaglios. Maiano follows this tradition in creating Dante's image. The portrait is made by accurate and firm drawing, characteristic of the Florentine school. There is a book in Dante's left hand, and he leafs through it with his right. Shapes and volumes are emphasised by chiaroscuro. The fresco's style shows both the artist's preferences in architecture and sculpture and the influence of works by Andrea del Castagno.

Among numerous attempts to reproduce the scale of Dante's personality and his central work, *The Divine Comedy*, a prominent place is occupied by the frescos of Luca Signorelli



Luca Signorelli
«Virgil»

Лука Сіньйореллі
«Вергілій»



Luca Signorelli
«The Last Judgement» (Flying Demons)

Лука Сіньйореллі
«Страшний суд» (крилаті демони)

образ Данте. Портрет виконано точним і чітким малюнком, характерним для флорентійської школи. В лівій руці Данте книга, правою він гортає сторінки. Форми, об'єми підкреслено різкою світлотінню. Стилістика фрески говорить як про архітектурно-скульптурні уподобання митця, так і про вплив творів Андреа дель Кастаньйо.

Серед численних спроб відтворити масштаб особистості Данте та його центрального твору «Божественної комедії» чільне місце посідають розписи фрескіста Луки Сіньйореллі (1441/45—1523) в місті Орвієто, в Капелі Сан-Бріціо (Капела Нуова). Увагу глядача привертає надмірна спрощеність форм, заощадливість пластичних засобів, аскетизм малюнка. Спостерігаючи, починаєш відчувати надзавдання Сіньйореллі — бажання реконструювати атмосферу тієї доби, з глибин якої піднісся голос

(1445/50—1523) in the city of Orvieto, in Cappella San Brizio (Cappella Nuova). A viewer pays attention to the excessive simplifying of shapes, austerity of plastic methods, and the ascetic nature of drawing. Observing it, you start to sense Signorelli's superior task—his desire to reconstruct the atmosphere of the era from the depths of which the voice of the genius had risen. To convey the spirit of the era, its strictness—this was a task Italian artists before Signorelli had not tackled. Dante's image, in Signorelli's representation, is rather traditional: half a figure in an architectural niche, with a book in his hand. Bright illumination singles out the face from the dark background. Like his predecessors, Signorelli widely uses the method of chiaroscuro contrasts. Coupled with Dante's image is Virgil's portrait. The Roman's hair falls over his shoulders in a vigorous movement. There is a quill in his right hand. The poet is shown as if listening to the voice of a muse.

This diptych is just an introduction to the big fresco cycle of the Cappella Nuova. The six themed frescos are put together into a single artistic body. «Anti-Christ's Deeds», «Deposition in the Tomb», «Paradise», «Hell», «Poets», and «Prophets» were painted in 1499—1505, when the master's style had matured. The frescos owe their rich content to the narratives of *The Divine Comedy*. The embodiment in the frescos of the drama and tense atmosphere of Dante's verses with a power not known to the visual art of the Renaissance before Signorelli is a most important development. This is why when defining the place of every artist as Dante's interlocutor



Giorgio Vasari
«Poets of Florence»

Джорджо Вазарі
«Поети Флоренції»

генія. Передати дух доби, її суворість — до Сіньйореллі подібного завдання італійські митці ще не вирішували. Образ Данте у тлумаченні Сіньйореллі досить усталений: напівфігура в архітектурній ніші з книгою в руці. Яскраве освітлення виокремлює обличчя з темного тла. Як і попередники, Сіньйореллі широко застосовує прийом світлотіньових контрастів. Парним до образу Данте є портрет Віргілія. В енергійному русі волосся римлянина розсипалося по плечах. У правиці — перо. Поет нібито дослуховується до голосу музи.

Цей диптих — лише заспів великого фрескового циклу з Капели Нуова. Шість тематичних фресок вирішено як єдиний художній організм. «Діяння Антихриста», «Покладання у домовину», «Рай», «Пекло», «Поети», «Пророки» написано в 1499—1505 рр., саме тоді, коли стиль майстра вповні дозрів. Змістовним багатством розписи зобов'язані сюжетам з «Божественної комедії». Важливим є втілення у фресках драматизму та передача напруженої атмосфери Дантових віршів з такою силою, якої до Сіньйореллі не знало образотворче мистецтво Ренесансу. Саме тому, визначаючи місце кожного митця як співрозмовника Данте в просторі європейської культури XIV—XX ст., є вагомі підстави вважати Луку Сіньйореллі майстром, який відчув та втілив драматизм першої кантики «Божественної комедії».

Серед «коментаторів» Данте Сіньйореллі судилося бути першим, чиє мистецтво повною мірою відповідало ренесансній системі живопису. Художня форма, притаманна стилю фресок, відкриває у поемі такі змістовні пласти, які ще не фіксувала свідомість людей того часу.

Простір на фресках Сіньйореллі тривимірний, з розташованими в ньому об'ємними тілами. Очевидно, що митець вивчав античні взірці з їхніми фізично вмотивованими рухами. Багато в чому Сіньйореллі спирався на досвід вчителя — П'єро делла Франческа, але рівновага в роботах попередника перетворюється у Сіньйореллі на динамічну рівновагу. Тіла зображено в складних ракурсах, тут очевидне звернення до спадщини Уччелло та Мантеньї. Якщо точний малюнок, підкреслений світлотінню, вага плоті та вміло передана міць м'язів пов'язують митця зі школою П'єро делла Франческа, то зображення тіла, що ширяє в просторі, як птах, або падає чи підноситься вгору, — все це є самостійним відкриттям, новаціями Сіньйореллі. Митець змусив демонів підноситися, несучи на плечах грішні душі.*

* *Композиція «Діяння Антихриста» складається з чотирьох груп. Групи людей представляють численні й дуже індивідуалізовані об'єми, пов'язані один з одним ниткою руху. Тут пригадуються композиції Паоло Уччелло. Кожна з чотирьох зображених груп трактована в іншому живописному дусі. Центральна група переднього плану наближається до натури реалізмом, вірогідністю поз і жестів. Якщо в зображенні матеріального тіла Сіньйореллі міг спертися на досвід П'єро делла Франческа, а в передачі тіла в перспективі й ракурсах він міг звернутися до спадщини Уччелло й Мантеньї, то тут ніякий пластичний зразок не міг бути вихідним. Усе довелося винаходити художникові, який хотів передати стрімке падіння й ширяння оголених тіл. Сіньйореллі відкрив специфічну рівновагу падаючих мас, падіння (не завжди добровільного), зобразив тіла, захоплені власною вагою, в стрибку, в судомі. Він відкрив закономірності падіння тіла, певного розташування корпуса стосовно голови — згори вниз — розробив інший вид складнішого руху: ширяння, польоту вгору. Це збільшувало труднощі малюнка, але Сіньйореллі змусив демонів летіти вгору, несучи на своїх плечах грішну душу.*

within European culture of the 14th—20th centuries, there are important reasons to consider Luca Signorelli a master who sensed and conveyed the drama of the first cantica of *The Divine Comedy*.

Among Dante's «commentators», Signorelli was the first whose art utilised the Renaissance system of painting in full. The artistic form, characteristic of the frescos' style, opens up layers of meaning in the poem that the minds of the people of those times had not yet grasped.

Space in Signorelli's frescos is three-dimensional, with three-dimensional bodies located in it. It is evident that the artist studied ancient examples with their physically accurate movements. In many things, Signorelli leaned upon the experience of his teacher, Piero della Francesca. However, the balance in his predecessor's works is transformed into dynamic balance with Signorelli. He shows human bodies from complex angles. Here, his debt to the heritage of Uccello and Mantegna is evident. Whereas accurate drawing, emphasised by light-and-shadow, the weight of flesh and the strength of muscles masterfully conveyed link the artist to the school of Piero della Francesca, Signorelli's depiction of a body soaring in the air like a bird or falling or rising are an independent discovery, his innovation. The artist made demons rise, carrying sinful souls on their shoulders.*

«The Last Judgement» composition impresses with movements of mighty bodies, of entire crowds seized by terror. This is as if we are seeing a desperate ballet of naked athletes, the world of strong personalities, even of heroes, portrayed in dramatic collisions. The fresco's atmosphere, undoubtedly, catches the aura of Dante's *Inferno*.**

Signorelli's characters' naked bodies overpopulate «Deposition in the Tomb», «Paradise» and «Hell», just like the worlds of Dante's *Comedy*. It is in these narratives that Signorelli solved the problem that was new for Renaissance painting— depicting a flying, a falling, a rising body. The sober colour, ochre and green, along with the precise drawing, emphasise strict and clear contents.

Had I the crude and scrannel rhymes to suit
the melancholy hole upon which all
the other circling crags converge and rest...
(*Inferno*, C. XXXII, 1—3) [5].

Signorelli enriched his art with another innovation: he solved the problem of the significance of pauses, of empty spaces between the figures. In his compositions, intervals have an active role, as echoes of vigorously depicted bodies. In the frescos, zones free of images

* *The composition «The Deeds of the Anti-Christ» consists of four groups. The groups of people represent numerous, highly individualised dimensions linked to each other with a thread of movement. Here, one recalls compositions by Paolo Uccello. Every one of the four groups portrayed is treated in a different painterly spirit. The central group at the front seems painted directly from nature by its realism, authenticity of poses and gestures.*

** *Frescos reproducing scenes from eleven cantos of* Purgatorio, *as well as preparatory drawings by the artist are closer to* The Divine Comedy *than any other work by Signorelli. For illustrative material see: Berenson B.* The Drawings of the Florentine Painters, *vol. III, Chicago, 1938; Fig. 98, 102, 108, 109, 110, 111, 115; Dusslez L.* Signorelli, *t. XLI, Berlin-Leipzig, 1927; Rizzatti M. L.* Dante, *Periodici Mondadori, Milano, 1965; Федерн К.,* Данте и его время. — *Изд-во Сытина, 1911, illustrations on pp. 86, 87, 95, 99, 110, 251;* Всеобщая история искусств, *т. III. — Москва: Искусство, 1962, ill. 115.*

Композиція «Страшний суд» вражає рухами могутніх тіл, цілих натовпів, охоплених жахом. Це ніби відчайдушний балет оголених атлетів — світ сильних, навіть героїзованих особистостей, зображених у драматичних зіткненнях. Атмосфера фрески, безумовно, відповідає аурі Дантового «Пекла»*.

«Покладання у домовину», «Рай» та «Пекло» так само перенаселено оголеними тілами персонажів, як і світи Дантової «Комедії». Саме в цих сюжетах Сіньйореллі вирішив нову для ренесансного живопису проблему — зображення тіла, що летить, падає, підноситься. Стриманий колорит, вохра та зелене поряд з чітким малюнком підкреслює суворий і чіткий зміст.

Якби мій вірш був жорсткий та суворий,
Щоб міг відповідать безодні тій,
Де починаються всі скелі й гори
(*Пекло*, п. XXXII, 1—3) [5].

Ще однією художньою новацією Сіньйореллі збагатив мистецтво: вирішив змістовний сенс пауз — порожнеч між зображеними фігурами. Проміжки в композиціях працюють активно, як відлуння енергійно змальованих тіл. Зони фрески, вільні від зображень, підкреслюють щільність людського місива в нижніх частинах композицій. Сіньйореллі, змальовуючи тіла, насолоджується бездоганним з анатомічної точки зору малюнком та яскраво репрезентує флорентійську школу пластики.

Лука Сіньйореллі, безумовно, не був ілюстратором «Божественної комедії», але як коментатор однієї з центральних тем поеми — теми сильної особистості, поданої в екстремальній ситуації, фрескіст спромігся на діалог з Данте, відкриваючи шляхи наступникам. Тема богорівної людини, зображеної в стані максимальних фізичних та духовних випробувань, стає центральною в творчості Мікеланджело. Відомо, що автор геніальних розписів Сикстинської Капели уважно вивчав твори попередника — Луки Сіньйореллі.

РАФАЕЛЬ І МІКЕЛАНДЖЕЛО ЯК СПІВРОЗМОВНИКИ ДАНТЕ

Митці XVI століття не відійшли від дантівською темою. Художник і мистецтвознавець Джорджо Вазарі (1511—1574) пише фреску «Флорентійські поети». На ній Данте зображено в колі видатних співвітчизників — поетів Гвідо Кавальканті, Гвіттоне д'Ареццо, Петрарки та Боккаччо. Найвищого втілення образ «великого невідомого» набув у фресці «Диспута» Рафаеля Санті (1483—1520). Фреску, як частину розписів у Ватикані, Рафаель виконав в 1509—1517 рр. для оздоблення Станци делла Сеньятура (зали для підписання урочистих актів). «Диспута» — найбільш

* *Фрески, що відтворюють сцени з одинадцяти пісень «Чистилища», а також підготовчі малюнки художника найближче з усіх робіт Сіньйореллі стикаються з «Божественною комедією». Ілюстративний матеріал див.: Berenson B.* The Drawings of the Florentine Painters, *vol. III, Chicago, 1938; Fig. 98, 102, 108, 109, 110, 111, 115; Dusslez L.* Signorelli, *t. XLI, Berlin-Leipzig, 1927; Rizzatti M. L.* Dante, *Periodici Mondadori, Verona, 1965; Федерн К.* Данте и его время. *— Москва: Изд-во Сытина, 1911, илл. С. 86, 87, 95, 99, 110, 251;* Всеобщая история искусств, *т. III. — Москва: Искусство, 1962, илл. 115.*

emphasise the density of human mix in the lower parts of the compositions. Depicting bodies, Signorelli enjoys the drawing, irreproachable as far as anatomy is concerned, and brilliantly represents the plasticity of the Florentine school.

Luca Signorelli of course was not an illustrator of *The Divine Comedy* but the fresco painter managed to enter into a dialogue with Dante, opening up ways for those who came later, as a commentator of one of the poem's central themes, the theme of a strong personality in an extreme situation. The theme of a human being equal to God, depicted in situations of maximum physical and spiritual trial, becomes central in Michelangelo's creative work. It is known that the author of the Sistine Chapel's paintings of genius had attentively studied the works of his predecessor, Luca Signorelli.

RAPHAEL AND MICHELANGELO AS DANTE'S INTERLOCUTORS

The 16th century artists continued to rework the Dantean theme. Artist and art critic Giorgio Vasari (1511—1574) paints a fresco, «Poets of Florence». There, he portrays Dante in the circle of his outstanding compatriots, poets Guido Cavalcanti, Guittone d'Arezzo, Petrarch, and Boccaccio. The image of «the great unknown» gained its highest embodiment in the «Disputa» fresco by Raphael (1483—1520). Raphael executed this fresco as part of his paintings to decorate the Stanza della Segnatura (a hall for signing official acts) in 1508—1511. «Disputa» is the most cult composition among all the stanza paintings. 188 years had elapsed after the death of the Florentine exile, and the church no longer remembered the hot terzinas, the devastating criticism that Dante directed against the Vatican rulers. They tried to forget how the churchmen of Rome demanded that the citizens of Ravenna hand over Dante's body in order to burn it in public after the heretic's death. In Raphael's «Disputa» Dante is within the circle of those who «embrace the divine essence of communion». However, in spite of factual inaccuracies pertaining to Dante's canonisation in a religious painting, Raphael's Dante is the highest achievement in portraying this image. The poet's strict, ascetic face with sad eyes, radiating spiritual force, is an image full of dramatic confidence. The tightly pursed lips and vigorous chin point at a personality of an uncompromising, unbreakable nature. Laurel leaves, rather resembling thorns, crown the tragic head. Dante's image painted by Raphael remains canonical until now.

In his fresco, «The School of Athens», Raphael portrays the same antique characters: philosophers and poets whom the poet saved from flames of inferno in the country named «Limbo».*

* *Yu. Schlosser, K. Burdach, M. Alpatov and many other researchers of associative links of* The Divine Comedy *with the cosmos wrote about the direct influence of Dante's poem on Raphael's thinking. K. Burdach developed this thesis having compared the idea of «The School of Athens», of the ideal gathering of sages and philosophers, with the image of Dante in Chapter IV of* Inferno... *Алпатов М.* Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. — *Москва—Ленинград: Искусство, 1939. — p. 206.*

культова композиція з усіх розписів станц. По 188 роках, що минули після смерті флорентійського вигнанця, церква не згадувала гарячі терцини — нищівну критику, якій Данте піддавав ватиканських правителів. Намагалися забути, як церковники Рима вимагали у мешканців Равенни видати тіло Данте, щоб після смерті єретика прилюдно його спалити. В Рафаелевій «Диспуті» Данте перебуває в колі тих, хто «осягає божественну сутність причастя». Але, попри фактологічні недоречності, які стосуються канонізації Данте в релігійному сюжеті, Рафаелів Данте — найвище досягнення в зображенні цього образу. Суворе, аскетичне обличчя поета із сумними очима, який випромінює духовну силу — образ, сповнений драматичної переконливості. Щільно стиснуті губи та енергійне підборіддя вказують на особистість безкомпромісного, незламного характеру. Листя лавра, що швидше нагадує терни, увінчує трагічну голову. Образ Данте пензля Рафаеля і по сьогодні залишається канонічним.

Рафаель у фресці «Афінська школа» зображує ті самі античні персонажі: філософів, поетів, яких поет врятував від пекельного полум'я в країні під назвою «Лімб».*

В очах у мешканців горів привіт,
У постатях ласкавих сяла милість,
А в тихій мові — лагідності світ
(*Пекло*, п. IV, 112—114), [15].

Наслідуючи Данте, який бачив і себе поряд з язичниками в «Лімбі», Рафаель



Raphael
«Dante» (detail of the fresco «Disputa»)

Рафаель
«Данте» (фрагмент фрески «Диспута»)

в «Афінській школі» пише автопортрет. Так обидва генії Ренесансу унаочнили спорідненість ренесансних цінностей з античними. Великий пласт історії, традицій, філософських роздумів та артистичних прозрінь було вкладено Рафаелем у зміст «Афінської школи» саме завдячуючи діалогам з «Божественною комедією».

* *Про прямий вплив поеми Данте на мислення Рафаеля писали Ю. Шлоссер, К. Бурдах, М. Алпатов та багато інших дослідників теми асоціативних зв'язків з космосом «Божественної комедії». К. Бурдах розвинув це положення, зіставивши задум «Афінської школи», ідеального зібрання мудреців і філософів, з образом Данте в IV главі «Пекла». Алпатов М.* Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. — *Москва — Ленинград: Искусство, 1939. — С. 206.*

The people here had eyes both grave and slow;
their features carried great authority;
they spoke infrequently, with gentle voices
(*Inferno*, C. IV, 112—114) [15].

Following Dante, who saw himself in Limbo beside pagans, Raphael paints his self-portrait in «The School of Athens». In this way, both Renaissance geniuses made evident the relationship between the values



Raphael **Рафаель**
«Parnassus» «Парнас»

Мікеланджело Буонарроті (1475—1564), чия творчість багато в чому сформувалась під впливом Данте, не лише знався на поезії великого співвітчизника, а й зробив власний коментар до «Комедії». Останній було втрачено, так само як і примірник «Божественної комедії», що належав художнику і на полях якого Мікеланджело робив замальовки до сюжетів поеми. З образом Данте та його творами



Michelangelo
«The Last Judgement»
(Angels with Trumpets and Sinful Souls)

Мікеланджело
«Страшний суд»
(янголи з сурмами та грішні душі)

of the Renaissance and of Antiquity. Raphael put a great layer of history, traditions, philosophic thought and artistic vision into the content of «The School of Athens» because of his dialogues with *The Divine Comedy*.

Michelangelo Buonarroti (1475—1564), whose creative work was largely influenced by Dante, not only knew the poetry of his great compatriot well but also made his own commentary to *The Comedy*. The commentary was lost, like the copy of *The Divine Comedy* that belonged to the artist who used the book's margins to make drawings to the poem's subjects. The sculptor continued to draw on the image of Dante and his works throughout his life. When they were deciding whether to transport Dante's remains to Florence, Michelangelo wanted to create a tomb for his hero. Later, when the ideals of the Renaissance humanism were trampled, Florence was humiliated and the artist suffered personal losses, reading Dante and holding imaginary conversations with him were a relief for the old giant Michelangelo. There is a line in one of his sonnets: «The one like him or a greater one had not been born».

Dante's gigantic scale inspired Michelangelo during his painting of the Sistine Chapel. The figures of prophets, sibyls; titans rose to the chapel's ceiling as if from Dante's worlds. Characters from «The Last Judgement» and the fresco's general emotional atmosphere are the most closely related to Dante's *Inferno*. The deep tragedy of the narrative of «The Last Judgement» makes onlookers feel the same tremor and grand terror as reading most of terzinas of *Inferno*.

In *The Divine Comedy*, Dante conveyed the unrest and cruelty of the epoch of the Duecento and his own patriotic grief. In «The Last Judgement», Michelangelo, who witnessed the death of the democratic foundations of the civil system of Florence and the deepening of feudal and catholic reaction that oppressed the ideals of humanism, conveyed the anguish, frustration and personal non-acceptance of the world in which he was destined to finish his life.

It seems that the fresco's space is capable of infinite expansion. This compositional method, used by Michelangelo to organise the painting, not only provides the heroic scale and grandeur for what is happening, not only creates the impression of movement pulsating inside the characters portrayed in the fresco but also as if draws viewers into this blue-greyish environment and makes them almost participants in the tragic act of «The Last Judgement». It was probably the crisis of 16th century social life that prompted the expression of desperate suffering on the characters' faces shown by Michelangelo. Was it not Dante's terzinas that gave birth to the image of a sinful soul that shielded one eye with a hand in a state of helplessness and fear, while looking at the horrific whirlwind of the inferno with the other eye?

скульптор не розлучався ціле життя. Коли вирішувалося питання щодо перенесення останків Данте до Флоренції, саме Мікеланджело мав намір зробити склеп для свого кумира. Пізніше, в час краху ідеалів ренесансного гуманізму, приниження Флоренції та особистих втрат митця, читання та уявні співбесіди з Данте були розрадою для старого велетня — Мікеланджело. В одному з його сонетів читаємо: «Такий, як він, або ще величніший не народжувався».

Дантів титанізм надихав Мікеланджело під час розпису Сикстинської Капели. Постаті пророків, сивіл, титанів нібито піднеслися на стелю капели зі світів Данте. Найбільш спорідненими з Дантовим «Пеклом» є персонажі «Страшного суду» та загальна емоційна атмосфера фрески. Глибокий трагізм сюжету «Страшного суду» викликає у глядачів таке саме тремтіння і величний жах, який вражає свідомість під час читання більшості терцин «Пекла».

Данте в «Божественній комедії» передав неспокій і жорстокість доби Дученто та власну патріотичну скорботу. Мікеланджело, на очах якого гинули демократичні засади громадянського устрою Флоренції, поглиблювалася феодально-католицька реакція, що гнобила ідеали гуманізму, у фресці «Страшний суд» втілив скорботу, розчарування та особисте несприйняття світу, в якому майстру судилося звершувати життєвий шлях.



Michelangelo
«Sinful Soul»

Мікеланджело
«Грішна душа»

Then his straight gaze grew twisted and awry;
he looked at me awhile, then bent his head;
he fell as low as his blind companions
(*Inferno*, C. VI, 91—93) [15].

This face with the eye that stays motionless in excessive tension stands out in this multi-figured composition. This image embodies Dante's level of despair, compassion and awareness of the doom facing a human being.

One may not call «The Last Judgement» of the Sistine Chapel an illustration to or a reminiscence of *The Divine Comedy*. In this painting, however, Michelangelo captured such a measure of suffering, passion, and anger with his artistic methods, such a boundless world of human emotion and cosmism, that Michelangelo rose to Dante's level where his artistic expressiveness is concerned.

The artistic representation of Dante and his work evolved simultaneously with the change in perceptions of the world in Renaissance society, from a complete clash with the poem's spirit and Dante's personality in the clerical artistic styles of manuscript miniaturists to the adequate reflection of his creative personality in the interpretation of themes of *The Comedy* by geniuses of the Renaissance.



Anonymous author
Canto II — «The Celestial Pilot» (Purgatorio)

Анонім
Пісня II — «Ангел — стерничий» (Чистилище)

Здається, що простір фрески має здатність до нескінченного розширення. Такий композиційний хід, застосований Мікеланджело для організації розпису, не лише надає героїчного масштабу, грандіозності тому, що відбувається, не лише створює враження руху, що пульсує всередині зображених персонажів фрески, а й нібито всмоктує глядача в це блакитно-сірувате середовище, робить його ледь не співучасником трагічного дійства «Страшного суду». Мабуть, криза суспільного життя XVI століття підказала Мікеланджело вираз відчайдушного страждання на обличчях персонажів. Хіба не Дантові терцини народили образ грішної душі, яка в стані безсилля та жаху затулила рукою одне око, а другим озирає жахливу круговерть пекла?

І ще раз скошеним од болю оком
На мене глянув і під шум струмин
Згубився в натовпі сліпців широкім
(*Пекло*, п. VI, 91—93) [15].

У багатофігурній композиції фрески вражає це обличчя з оком, що завмерло в надмірній напрузі. В образі втілено Дантову силу відчаю, співчуття та усвідомлення приреченості людини.

«Страшний суд» Сикстинської Капели аж ніяк не назвеш ілюстрацією чи ремінісценцією «Божественної комедії». Але цим розписом Мікеланджело образотворчо втілив таку міру страждань, пристрасті, гніву, такий безмежний світ людських емоцій та космізму, що саме він піднісся до Дантового масштабу за художньою виразністю.

Мистецька Дантеана еволюціонувала синхронно зі зміною моделей світосприйняття у ренесансному суспільстві від повної невідповідності духові поеми та особистості Данте в клерикальних мистецьких програмах мініатюристів до адекватного віддзеркалення творчої особистості в тлумаченні тем «Комедії» геніями доби Відродження.

BIBLIOGRAPHY TO CHAPTER I

ЛІТЕРАТУРА ДО РОЗДІЛУ І

1. Алпатов М. В. *Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто.* — Москва—Ленинград: Искусство, 1939.

2. Баткин Л. М. *Тип культуры как историческая цельность (методологические заметки в связи с итальянским Возрождением) // Вопросы литературы.* — 1969. — № 9.

3. Баткин Л. М. *Период городских коммун // История Италии.* — Москва: Наука, 1970. — Т. 1.

4. Бахтин М. Н. *Проблемы поэтики Достоевского.* — Москва: Советский писатель, 1963.

5. Бенеш О. *Искусство Северного Возрождения.* — Москва: Искусство, 1973.

6. Белоусова Н. А. *Искусство Проторенессанса и 14 века // Всеобщая история искусств.* — Москва: Искусство, 1962. — Т. III.

7. Брагина Л. М. *Гуманизм // История Италии.* — Москва: Наука, 1970. — Т. 1.

8. Вазари Дж. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих.* — Москва: Искусство, 1956. — Т. 1.

9. Вентури Л. *Искусство Боттичелли* / Пер. Ю. С. Мартемьянова // *Боттичелли.* — Москва: Иностранная литература, 1962.

10. Голенищев-Кутузов И. Н. *Творчество Данте и мировая культура.* — Москва: Наука, 1971.

11. Голлербах Э. *Боттичелли — иллюстратор Данте // Литературное обозрение.* — Москва: Гослитиздат, 1939. — № 2.

12. Губер А. *Микельанджело.* — Москва: Искусство, 1953.

13. Гуревич А. Я. *Категории средневековой культуры.* — Москва: Искусство, 1972.

14. Данте Алигьери. *Новая Жизнь* / Пер. А. Эфроса. — Москва: Художественная литература, 1965.

15. Данте Аліг'єрі. *Божественна комедія* / Пер. Є. Дроб'язка. — Х.: Фоліо, 2001.

16. Данте Алигьери. *Малые произведения.* — Москва: Наука, 1968.

17. Дворжак М. *Очерки по искусству средневековья.* — Ленинград: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1934.

18. Дживелегов А. К. *Начало итальянского Возрождения* / Издание второе. — Москва: Госиздат, 1925.

19. Зотов В. Р. *Подлинные портреты Данте // Исторический вестник.* — Санкт-Петербург, 1885. — № 10. — Iss. 3.

20. *Искусство стран и народов мира* (краткая художественная энциклопедия). — Москва: Искусство, 1965.

21. Козлова С. *Иллюстрации Джулиано да Сангалло к «Божественной комедии».* — Москва: Наука, 1973.

22. Лазарев В. Н. *Происхождение итальянского Возрождения. Искусство Треченто.* — Москва: АН СССР, 1959.

23. Минский Н. *От Данте к Блоку.* — Берлин: Мысль, 1922.

24. Персианова О. М. *По городам Италии.* — Ленинград: Советский художник, 1968.

25. Прокофьев В. А. *По Италии.* — Москва: Искусство, 1960.

26. Роттенберг Е. И. *Микельанджело.* — Москва: Искусство, 1964.

27. Стендаль. *История живописи в Италии.* Избранные труды в 15 томах. — Москва: Правда, 1959. — Т. VI.

28. Alinei, Mario. *Linguistic Inventory of Thirteenth Century Italian, 115: Dante Alighieri, «La Commedia», ed. G. Petrocchi.* — Bologna: Il Mulino, 1971.

29. Anderson, William. *Dante the Maker.* — London: Routledge and Kegan Paul, 1980.

30. Berenson D. *The Drawing of the Florentine Painters.* — Vol. 1. — Chicago, 1938.

31. Boyde, Patrick. *Dante, Philomythes and Philosopher: Man in the Cosmos.* — Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

32. Brownlee, Kevin. *Dante and Narcissus (Purg. XXX. 76—99) // Dante Studies,* 96 (1978). — pp. 201—206.

33. Catto, Jeremy. *Florence, Tuscany, and the World of Dante // Grayson, Cecil ed. The World of Dante: Essays on Dante and His Times.* — Oxford: Clarendon Press, 1980. — pp. 1—17.

34. Chiarenza, Marguerite Mills. *The Singleton «Paradiso» // Dante Studies,* 96 (1978). — pp. 207—212.

35. *Enciclopedia Dantesca.* — 6 vols. — Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970—1978.

36. Garrani, Giuseppe. *Il Pensiero di Dante in tema di economia monetaria e creditizia.* — Palermo, 1967.

37. Grayson, Cecil ed. *The World of Dante: Essays on Dante and His Times.* — Oxford: Clarendon Press, 1980.

38. Green, Richard H. *Dante's «Allegory of Poets» and the Medieval Theory of Poetic Fiction // CL* 9 (1957). — pp. 118—128.

39. Herzman, Ronald B., and William A. Stephany. *«O miseri seguaci»: Sacramental Inversion in Inferno XIX // Dante Studies* 96 (1978). — pp. 39—65.

40. Hollander, Robert. *Allegory in Dante's «Comedy».* — Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969.

41. Mazzeo, Joseph. *Medieval Cultural Tradition in Dante's «Comedy».* — 1960. Reprint. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1977.

42. Mazzeo, Joseph. *Structure and Thought //* Paradiso. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1958.

43. Mazzotta, Giuseppe. *Dante, Poet of the Desert.* — Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979.

44. Mengaldo, Pier Vincenzo. *Linguistica e retorica di Dante // Saggi di Varia Umanità.* — vol. 21. — Pisa: Nistri-Lischi, 1978.

45. Miller, James L. *Three Mirrors of Dante's «Paradiso» //* Leyerle, John ed. *The Language of Love and the Visual Imagination in the High Middle Ages. — UTQ* 46 (1977). — pp. 263—279.

46. Morel C. *Une illustration de l'Enfer de Dante.* — Paris, 1896.

47. Montgomery, Robert. *The Reader's Eye: Studies in Didactic Literary Theory from Dante to Tasso.* — Berkeley: University of California Press, 1979.

48. Murtaugh, Daniel M. *«Figurando il paradiso»: The Signs That Render Dante's Heaven // PMLA* 90 (1975). — pp. 277—284.

49. Musa, Mark. *From Measurement to Meaning: Simony // Advent at the Gates: Dante's «Comedy».* — Bloomington: Indiana University Press, 1974. — pp. 37—64.

50. Mussetter, Sally Ann. *Dante's Three Beasts and the «Imago Trinitatis» // Dante Studies* 95 (1977). — pp. 39—52.

51. Mussetter, Sally Ann. *Inferno XXX: Dante's Counterfeit Adam // Traditio* 34 (1978). — pp. 426—435.

52. Mussetter, Sally Ann. *The Reformation of the Pilgrim to the Likeness of God: A Study of the Tropological Level of «The Divine Comedy» and Piers Plowman B. //* Ph. D. dissertation, Cornell University, 1975.

53. Nardi, Bruno. *Sull'interpretazione allegorica e sulla struttura della «Commedia» di Dante // Saggi e note di critica dantesca.* — Milano: R. Ricciardi, 1966. — pp. 110—165.

54. Nardi, Bruno. *Sull'origine dell' anima umana // Dante e la cultura medievale.* — 2 ed. — Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1949. — pp. 260—283.

55. Nardi, Bruno. *La tragedia d'Ulisse // Dante e la cultura medievale.* — 2 ed. — Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1949. — pp. 153—165.

56. Pépin, Jean. *Dante et la tradition de l'allégorie.* — Montreal: Institut d'études médiévales, 1970.

57. Petrocchi G. *Una nota filologica // Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana (Codice Urbinate Latino 365).* — Biblioteca Apostolica Vaticana, 1965.

58. Petrocchi, Giorgio. *Il Paradiso di Dante.* — Milano: Rizzoli, 1978.

59. Reade W. H. V. *The Moral System of Dante's Inferno.* — Oxford: Clarendon Press, 1909.

60. Salmi M. *Pittura e miniature a Ferrara nel primo Rinascimento.* — Milano, 1961.

61. Singleton, Charles S. *Dante Studies I.* — 1954. Reprint. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1977.

62. Singleton, Charles S. *Dante Studies II.* — 1958. Reprint. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1977.

63. Singleton, Charles S. *An Essay on the «Vita Nuova».* — 1948. Reprint. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1977.

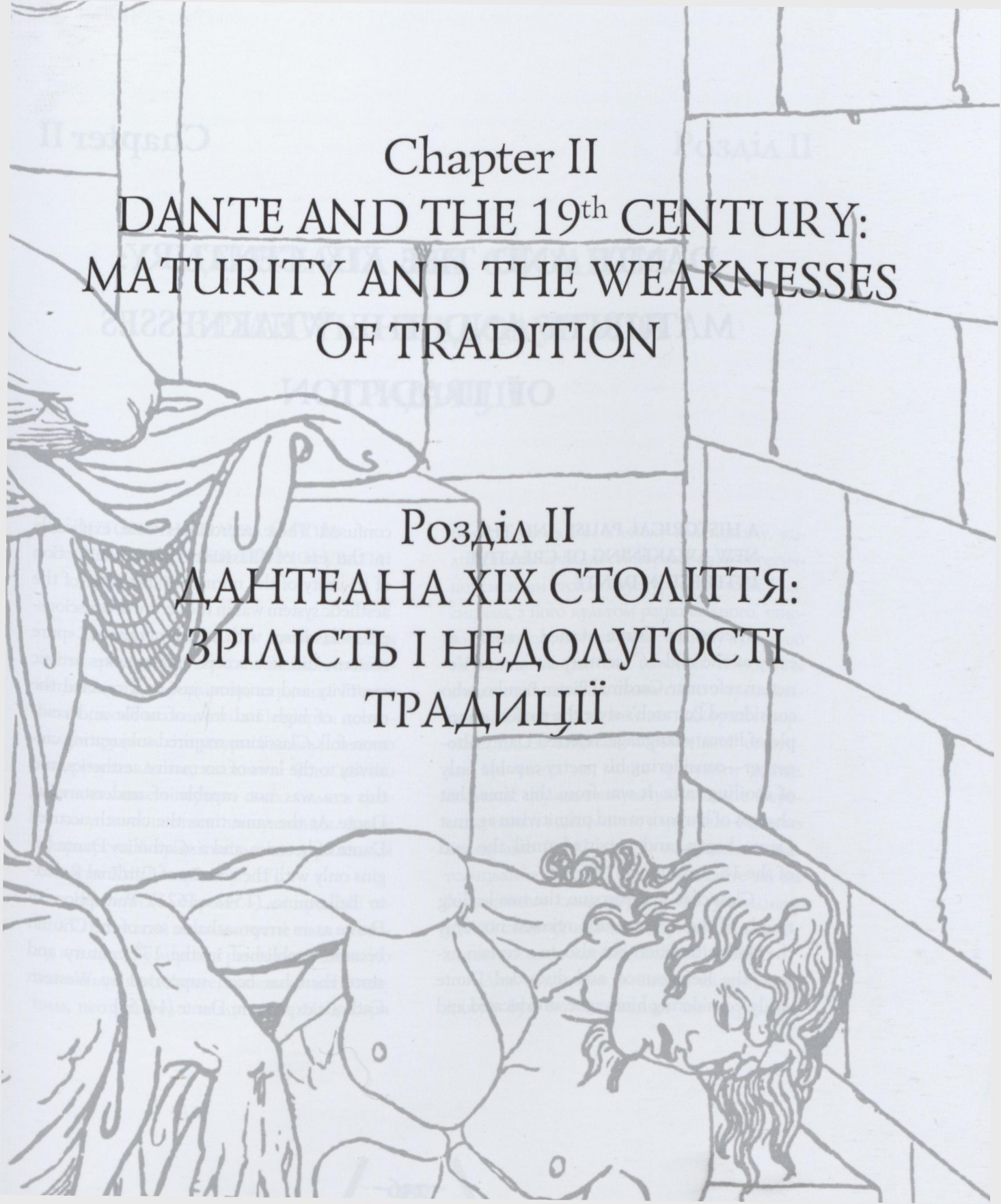
64. Spraycar, Rudy. *Dante's lago del cor.* —*Dante Studies* 96 (1978). — pp. 1—19.

65. Venturi A. *Storia dell'arte italiana.* — t. VIII. — Milano, 1911.

66. Vernon, W. W. *Readings on the «Paradiso» of Dante.* — 2 vols. — 1900. Reprint. New York: Books for Libraries Press, 1972.

67. Vernon, W. W. *Readings on the «Purgatorio» of Dante.* — 2 vols. — 3 ed. — 1889. Rev. ed. London: Methuen, 1907.

68. Vossler, Karl. *Mediaeval Culture: An Introduction to Dante and His Times* / Trans. William C. Lawton. — 2 vols. — New York: Harcourt, Brace, 1929.



Chapter II
DANTE AND THE 19th CENTURY: MATURITY AND THE WEAKNESSES OF TRADITION

Розділ II
ДАНТЕАНА XIX СТОЛІТТЯ: ЗРІЛІСТЬ І НЕДОЛУГОСТІ ТРАДИЦІЇ

DANTE AND THE XIX CENTURY: MATURITY AND THE WEAKNESSES OF TRADITION

A HISTORICAL PAUSE AND THE NEW AWAKENING OF CREATIVE INTEREST IN DANTE

Interest in Dante started waning as early as the mid-16th century. A famous Venetian reformer, Cardinal Pietro Bembo, who considered Petrarch's style the perfect example of literary language, rejected Dante altogether—considering his poetry capable only of spoiling taste. It was from this time that charges of barbarism and primitivism against Dante began, and persisted until the end of the 18th century [1, 17].

Classicism and baroque, the two leading trends of the 17th century, rejected not only the Gothic tradition but also, to a certain extent, the Renaissance, and discarded Dante easily, considering him vague, uneducated and confused. These reproaches were explicable in the era of Classicism when the notion of tri-unity of the normative character of the aesthetic system was in the centre of consciousness. Classicism, with its cult of rational, «pure reason», did not accept spontaneous artistic creativity and emotion, just as it rejected the union of high and low, of noble and common-folk. Classicism required subjugating creativity to the laws of normative aesthetics, and this era was not capable of understanding Dante. At the same time, the church accused Dante of heresies, and a «Catholic» Dante begins only with the activity of Cardinal Roberto Bellarmino (1542—1621). Perception of Dante as an irreproachable son of the Church became established in the 17th century and since then has been supported by Western Catholic experts on Dante [14, 56].

Розділ II

ДАНТЕАНА XIX СТОЛІТТЯ: ЗРІЛІСТЬ І НЕДОЛУГОСТІ ТРАДИЦІЇ

ІСТОРИЧНА ПАУЗА Й НОВЕ ПРОБУДЖЕННЯ ТВОРЧОЇ УВАГИ ДО ДАНТЕ

Згасання інтересу до Данте почалося ще в середині XVI століття. Знаменитий венеціанський реформатор, кардинал П'єтро Бембо, який вважав стиль Петрарки досконалим зразком літературної мови, повністю заперечував Данте, вважаючи його поезію здатною лише зіпсувати смак. Саме з цього часу починаються звинувачення Данте у варварстві й примітивізмі, що втрималися до кінця XVIII століття [1, 17].

Класицизм і бароко — дві провідні течії XVII століття, відкидаючи не тільки готику, а й певною мірою і ренесанс, з легкістю відмовилися від Данте, вважаючи його темним, неотесаним і заплутаним. Ці докори були зрозумілими в епоху класицизму, коли поняття триєдності нормативної естетичної системи стояло в центрі свідомості. Класицизм, з його культом раціонального, «чистого розуму», не приймав стихійну художню творчість, емоцію так само, як поєднання високого з низьким, шляхетного з простонародним. Класицизм вимагав підкорити творчість тільки законам нормативної естетики. Ця епоха не могла зрозуміти Данте. Водночас церква звинувачувала Данте в єресях, і тільки з діяльністю кардинала Роберто Беллармінo (1542—1621) починається «католицький» Данте. Погляд на Данте як на бездоганного сина церкви, що утвердився у XVII столітті, відтоді підтримується католицькими дантологами Заходу [14, 56].

Для художників епохи класицизму Данте був незбагненний як виразник

For classical artists, Dante was inexplicable as someone who expressed his perception of the world and culture, the way to which Classicists lost while working out and establishing their ethical and aesthetical concepts. The role of Voltaire was fatal in the 18th century perception of *The Divine Comedy*. The apostle of Classicism thought of the Middle Ages as the era of the end of thinking, the era of darkness and fanaticism. Perceiving *The Divine Comedy* as a work of literature from the Middle Ages, Voltaire considered it tasteless, full of dark and absurd intricacy. In 1757, when in Venice was published *The Divine Comedy* dedicated to the Russian Empress, Jesuit Saverio Bettinelli wrote that the poem «is full of truly 'barbaric' fantasies: this is boundless chaos created without any skill and taste; one can extract, with difficulty, several episodes from the enormous poem that satisfy the requirements of an educated reader». Voltaire made a show of supporting Bettinelli and allowed himself to call Dante a lunatic and his poem a monster. Voltaire's view, although questioned by defenders of Dante, remained widespread and popular until the 1780s. This largely explains the decrease of interest towards Dante in the art of European countries. The aggressive rejection of Dante by the era of rationalism persisted until the birth of sentimental-romantic trends in literature and the arts [14].

The 17th century and the first half of the 18th century did not produce significant works of art representing Dante's work visually. It was only in the 1780s that a new interest in Dante became apparent, although still awakening slowly, predominantly in the series of illustrations by the Englishman John Flaxman and an Austrian artist, Josef Anton Koch, as well as a German, Karl Begas [24].

The end of the 18th century was a time of transformation, decline and crisis for the art of Classicism because ideas of the Enlightenment era that nourished it no longer had fertile soil for development after the revolutionary upheaval of 1784—1794. Contradictions between the dying degraded feudalism and the young capitalism became apparent, awakening to life industrial and scientific forces unthinkable during any preceding era in the history of humankind. The dramatic character of the turn of the 18th—19th centuries lay in the fact that the inspirers of the new times and their creators-demiurges were at times not ready themselves for active transformation. For instance, Napoleon Bonaparte, the symbol of the ideology of the Enlightenment era and of the Great French Revolution, took the crown and reinstituted monarchy leaning upon the Catholic Church. This happened while Western civilisation was getting rid of remnants of feudal relations. Europe more and more sensed the need for free creativity in the scientific, technological, economic, political, as well as aesthetic spheres. Meanwhile England, where Industrial Revolution first took place, remained not just a monarchy but even tried to strengthen religious consciousness (G. Berkeley, D. Hume.) As for France, «the majority of philosophers of the French Revolution combined science

світовідчування й культури, до яких класицисти втратили шлях у процесі вироблення й утвердження своїх етичних та естетичних концепцій. Фатальною виявилася роль Вольтера в сприйнятті «Божественної комедії» XVIII століттям. Для апостола класицизму середні віки уявлялися епохою занепаду розумової діяльності, мороку й фанатизму. Сприймаючи «Божественну комедію» як добуток середньовічний, Вольтер вважав її позбавленою смаку, сповненою темної і безглуздої химерності. У 1757 році, коли у Венеції вийшло у світ видання «Божественної комедії», присвячене російській імператриці, єзуїт Саверіо Беттінеллі писав, що поема «сповнена воістину „варварських" вигадок: це безмежний хаос, створений без будь-якої майстерності й смаку; з величезної поеми можна насилу витягти кілька місць, що задовольняють вимоги освіченого читача». Вольтер демонстративно підтримував Беттінеллі, дозволивши собі назвати Данте божевільним, а його поему химерною. Точка зору Вольтера, хоча й не визнавалася захисниками Данте, залишалася поширеною і популярною до 80-х років XVIII століття. Це багато в чому пояснює причину падіння інтересу до Данте в мистецтві європейських країн. Агресивне неприйняття Данте епохою раціоналізму зберігалося до зародження сентиментально-романтичних віянь у літературі й мистецтві [14].

Принципово помітних творінь в образотворчій Дантеані XVII і перша половина XVIII століття не залишили. Лише у 80-ті роки XVIII століття намітився новий, хоча ще повільно пробуджуваний інтерес до Данте, переважно в серії ілюстрацій англійця Джона Флаксмана та австрійського художника Йозефа Антона Коха, а також німця Карла Бегаса [24].

Кінець XVIII століття був часом переродження, згасання й кризи мистецтва класицизму, оскільки ідеї епохи Просвітництва, які його живили, вже не мали ґрунту для розвитку післяреволюційних потрясінь 1784—1794 років. Очевидними стали суперечності між феодалізмом, що відмирав і деградував, та молодим капіталізмом, що пробуджувався до життя, такими промисловими й науковими силами, про які й гадки не мали в жодну з попередніх епох історії людства. Драматизм порубіжжя XVIII—XIX століть полягав у тому, що натхненники нового часу і його творці-деміурги часом особисто були не готові до активного переродження. Так, Наполеон Бонапарт, символ ідеології епохи Просвітництва й Великої французької революції, коронувався, відновив монархічний устрій, опираючись на католицьку церкву. Це відбувалося синхронно з процесом звільнення західної цивілізації від рудиментів феодальних відносин. Європа дедалі більше відчувала потребу у вільній творчості особистості як у науковій, технічній, економічній, політичній, так і в естетичній сферах. При цьому Англія, яка здійснила промислову революцію, не тільки залишалася монархічною державою, а й навіть прагнула зміцнити релігійну свідомість (Дж. Берклі, Д. Юм). Що ж до Франції,

with views originating from Rousseau..., rationalism with enthusiasm» [42—236]. Contradictions were felt everywhere. In Germany, far from overcoming feudal division, we see antagonism between religious consciousness and rational thinking models even in works by the greatest philosophers, G. W. Leibnitz and I. Kant. The great German J. W. Goethe, pondering the victories of Napoleon (perceived in Germany as the march of revolution across Europe, seen in the ideas of «liberty, equality, fraternity») made a note in 1792: «This is the day and the place (Napoleon's victory at Valmi) where the new era of world history starts» [27].

There was no place there for the Enlightenment Utopianism and aesthetical norms, for rules that balanced and tamed a person's energy. The dreams of Voltaire, Rousseau, Karamzin, dreamers of Enlightenment, about a «consoling system in the arrangement of Europe's life» were ruined. The drama of this situation produced mutually exclusive concepts in both practical life and art: from optimistic revolutionary thinking to romantic backward-looking and religious moods, sometimes even hopelessly pessimistic or positivist and progressive. In the 19th century, this complex conglomerate of world outlook and artistic models will find its reflection in works on Dante. As early as in the end of the 18th century it became evident that Dante's themes were making their way back gradually into the climate of minds in Europe and into the culture which was to evolve in the struggle between two streams, romantic and positivist.

The return to Dante in the decades of pre-Romanticism (the end of the 18th century) and later during the epoch of revolutionary Romanticism (1820s—1830s) and its offspring, Retro-Romanticism (1840s—1880s), held many meanings for artists. Those still imprisoned by the Classical rules had been creating dull reworkings of some of Dante's topics of a moralistic sort. At the same time, an interest in the inner world of the poet started to awaken, in his real image, in the depth of the personal drama of the exile from Florence. Revolutionary romantics, first among them Eugene Delacroix, understood Dante as a free person. The idea of walking the circles of hell, the message of the poet-tribune, of the great citizen of Italy, were akin to the solemn message of «Dante's Boat» by Delacroix, to the romantic idea of personal sacrifice for the sake of the good of humankind.

However most illustrators of *The Divine Comedy* or, to be more precise, of some of its storylines which as the century proceeded became run-of-the-mill banalities (reflecting on the poem, its author and the entire aura of the Middle Ages), were looking for a shelter from the imperfections of the epoch, from the scary reality of the approaching «iron» 19th century. The common criterion of «romantic» in the broad historical and cultural sense was non-acceptance of social reality and escape to the world of exalted Utopianism [14, 27].

These artists interpreted Dante as a mediaeval mystical character, devoid, like the notion of mystic itself, of historical and emotional concreteness. The inner tension

то «більшість філософів Французької революції поєднували науку з поглядами, що йдуть від Руссо... раціоналізм з ентузіазмом» [42—236]. Суперечності відчувалися тотально. У Німеччині, що далеко не переборола феодальну роздробленість, антагонізм між релігійною свідомістю й моделями раціонального мислення знаходимо навіть у творіннях найбільших філософів Г. В. Лейбніца та І. Канта. Великий німець Й. В. Ґете, осмислюючи перемоги Наполеона, які в Німеччині сприймали як хід революції по Європі ідей «волі, рівності, братерства», в 1792 р. записав: «З цього дня і з цього місця (перемога Наполеона при Вальмі) починається нова епоха всесвітньої історії» [27].

У ній не було місця для просвітницького утопізму й естетичної нормативності, для правил, що врівноважують й упокорюють енергію особистості. Надії Вольтера, Руссо, Карамзіна — мрійників Просвітництва про «розрадливу систему в устрої життя Європи», розвіялися. Драматизм цієї ситуації породжував взаємовиключні концепції як у практичному житті, так і в мистецтві: від оптимістично-революційного мислення до романтично-ретроспективістських і релігійних настроїв, часом навіть безнадійно-песимістичних або позитивістськи-прогресистських. Протягом XIX століття цей складний конгломерат світоглядних і художніх моделей знайде своє відображення в Дантеані. Ще з кінця XVIII століття очевидним стало поступове повернення дантівської тематики в розумовий клімат Європи, культуру, що розвиватиметься у протиборстві двох потоків — романтичного й позитивістського.

Повернення до Данте в десятиліття передромантизму (кінець XVIII століття), а далі, в епоху революційного романтизму (20—30-ті рр. XIX століття) і його нащадка — ретроромантизму (40—80-ті рр. XIX століття) для художників здавалося неоднозначним. Ті, хто все ще був у полоні правил класицизму, створював нудні переспіви окремих дантівських тем моралізаторського штибу. Разом з тим поступово почав пробуджуватися інтерес до душевного складу поета, до його реального образу, до глибини особистої драми флорентійського вигнанця. Революційні романтики, передусім Ежен Делакруа, усвідомили Данте як вільну особистість. Ідея ходіння колами Пекла, пафос поета-трибуна, великого громадянина Італії, були споріднені з патетикою «Човна Данте» Е. Делакруа, романтичною ідеєю особистої жертви в ім'я блага людства.

Однак більшість ілюстраторів «Божественної комедії», а точніше її окремих сюжетів, які стали розхожими штампами, шукали в поемі, в образі її автора і в аурі Середньовіччя притулку від недосконалостей епохи, від страхітливої реальності «залізного» XIX століття, що насувалося. Загальним критерієм «романтичності» у широкому історико-культурному сенсі було неприйняття соціальної дійсності і втеча у світ піднесеної утопічності [14, 27].

of Dante's terzinas, the expression of the sharpness of Dante's emotional reactions, the poetic wealth of his verse, irrationality and at the same time persuasiveness of the worlds created by the poet—the 19th century was not capable of coping with all this. It was only in «Hell's Gates» by Auguste Rodin that the power of the great poem emerged, once expressed in «The Last Judgement» by Michelangelo.

This is the view of the general outline of trends that existed in the artistic representation of Dante's work at the end of the 18th—19th centuries. Let us, now however, address the origins: pre-romanticism and romantic interpretations of Dante.*

DANTE AND THE LATER CLASSICISTS AND PRE-ROMANTICS

Entering into conflict with the epoch's interests and more often not understanding them, later classicists continue, out of inertia, to paint pictures on the themes of heroic ancient legends. But the world of images taken from the legends of Ancient Greece does not appeal to the bourgeois society that seized all the achievements of the revolution. Gradually, the sense of disappointment, of pessimism and creative isolation of artists from new trends, becomes more tangible. Having no desire or ability to clarify what was going on but sensing a need for a moral bulwark for their creativity, artists more and more often turn to images of Christian legends and commandments. For many, the drive towards stories of long-gone epochs, especially to themes of the afterlife, became the personal solution to the contradictions of the approaching revolutionary era. They looked backwards, finding a way to harmonise mind and soul in Oriental culture or in the feudal Middle Ages, both shrouded in legends. This was the approach art took towards *The Divine Comedy*. It can be said that the visual representation of Dante was reborn in the complex and contradictory circumstances of the decline of late Classicism and of the emergence of Pre-Romanticism from the depths of Academism. Artists Josef Anton Koch, Karl Begas and John Flaxman, who resurrected visual representation of Dante's worlds, did not delve too deeply into the many layers of the poem and its philosophical depth. The narrative remained the sole object of their interest [8, 14, 27, 51].

Josef Anton Koch (1768—1839), an Austrian artist who worked in Germany for some time, made illustrations to some Cantos of the first Cantica. Insufficiently high as far as their artistic value is concerned, they are valuable for the interest in Dante that emerged in Germany at the turn of the 18th and 19th centuries. Most illustrations by Koch were engravings on metal where the line was rather dry and monotonous. Figures' plastic

* *About the spread of Dante's creative work and specifics of his poetry's perception in European countries of 16th—18th centuries, See.: Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. — *Москва: Наука, 1971. — pp. 315—365.* Данте й Україна. Матеріали до бібліографічного покажчика. *Уклав Максим Стріха. — К.: Український центр культурних досліджень, 2000.*

Цими художниками Данте інтерпретувався як середньовічний містичний персонаж, позбавлений, як і саме поняття, містики, історичної й почуттєвої конкретності. Внутрішнє напруження дантівських терцин, передача гостроти емоційних реакцій Данте, поетичне багатство вірша, ірраціональність і водночас переконливість світів, створених поетом — усе це було не під силу XIX століттю. І тільки у «Брамі Пекла» О. Родена з'явиться могутність великої поеми, яку Дантеана вже одного разу здобула в «Страшному суді» Мікеланджело.

Таким бачиться загальна картина тенденцій, що мали місце в образотворчій Дантеані кінця XVIII — XIX століття. А втім, звернімося до джерел — до передромантизму й романтичних інтерпретацій Данте*.



Josef Anton Koch
Canto X — «The Proud» (Purgatorio)

Йозеф Антон Кох
Пісня X — «Пихаті» (Чистилище)

ДАНТЕ І ПІЗНІ КЛАСИЦИСТИ — ПЕРЕДРОМАНТИКИ

Вступаючи в конфлікт з інтересами епохи, а частіше їх не розуміючи, пізні класицисти за інерцією продовжують малювати картини на теми героїчних античних легенд. Але світ образів, почерпнутих з легенд античної Греції, не знаходить тепер відгуку в буржуазному суспільстві, яке привласнило всі досягнення революції. Поступово

* *Про поширення творчості Данте й специфіку сприйняття його поезії в європейських країнах у XVI—XVIII століттях див.:* Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. — *Москва: Наука, 1971. — С. 315—365;* Данте й Україна. Матеріали до бібліографічного покажчика / *Уклав Максим Стріха. — К: Український центр культурних досліджень, 2000.*

quality was borrowed from ancient vase paintings. The pompous, theatrical postures of the characters strike us as artificial. Depending on the classical norm, the artist was not able to find for his engravings a form corresponding to the contents of the poem (the theme of Ugolino etc), was incapable of sensing the dramatic depth and wealth of *the Comedy*. Dante's images in these engravings are warmed with the mood of Christian clemency, characteristic of German art of the beginning of the 19th century. Mandelshtam's remark sheds light on the perception of Dante in 19th century Germany: «Spengler, who devoted remarkable pages to Dante, still saw him from the box of a German burg-opera, and when he says 'Dante' you should read 'Wagner' as staged in Munich» [33—22].

Josef Anton Koch comes a bit closer to Dante when he departs from the norms of classical form. In his sepia drawings, the discipline of imaginary contour line does not bind the illustrator; here, the sense of the emotional side of the poem may be discerned. The interest in the supernatural, fantastic, mystical Dante awakens in sepia drawings, pushing Koch to go beyond the limits of his dry compositions.

The name of John Flaxman (1755—1826) in illustration of *The Divine Comedy* is known as the most consistent representative of Classicism in England.* While in Italy in 1793, Flaxman produced 110 illustrations, later engraved by Piroli. As in his earlier illustrations to «The Iliad» and «The Odyssey», the artist remains true to the ideal of the beauty of ancient times in his series to *The Divine Comedy*. The drawings' tight and accurate contours, laconic, sharpened and intricate line, singing silhouettes are peculiarities of Flaxman's artistic language. John Flaxman was not able to uncover Dante's drama. The series' cold compositions are far removed from the volcanic tension of the poem. Melodrama replaces Dante's dramatic power. Goethe, who valued Flaxman's art, had nevertheless to recognise: «In heroic plots he is mostly weak» [12—198]. Still, the series enjoyed tremendous success among contemporaries who were brought up on the epoch's sentimentalism. We must not forget that Flaxman's engravings were in essence a model reflecting the generally accepted ideas of classical art. Flaxman understands Dante in an academic way while staying in the world of dispassionate forms, which, in essence, distorts Dante, taking away from him the energy of events, the drama of collisions, and the grandeur of images. Flaxman's series adjusts *The Divine Comedy* to the tastes of the average person and maps out a very characteristic trend for the entire 19th century, of bourgeois «consumption» of Dante. Alongside this, the value of Flaxman's series is in urging us

* *In England in the second half of the 18th century, interest in Dante awakens, in the first instance, under the influence of hostile criticism from adherents of Voltaire. Although the first translation of* The Divine Comedy *into English was done as late as in 1802 (translation by Henry Boyd), in 1782* Inferno *was published in London, translated into plain verse by Charles Rogers, and even earlier an episode from Ugolino was retold in «The History of English Poetry» by Warton. In 1771, Joshua Reynolds created a painting «Count Ugolino and His Children in the Tower», displayed at the Annual Exhibition of the Royal Academy of Arts.*

почуття розчарованості, песимізму й творчої ізольованості художників від нових віянь стає дедалі відчутнішим. Не бажаючи або не вміючи розібратися в тому, що відбувається, але відчуваючи потребу в моральній опорі для своєї творчості, художники дедалі частіше звертаються до образів християнських легенд і повчань. Для багатьох потяг до історій віддалених епох, особливо до сюжетів потойбічного буття, став єдиним способом особистого розв'язання суперечностей революційної епохи, що наступала їм на п'яти. Вони дивилися назад, знаходячи або в культурі Сходу, або ж в овіяному легендами феодальному Середньовіччі спосіб гармонізації розуму й душевного комфорту. Таким виявився шлях мистецтва до «Божественної комедії». Можна сказати, що образотворча Дантеана відроджувалася в складних і суперечливих умовах розщеплення пізнього класицизму, появи з його надр академізму й передромантизму. Художники Йозеф Антон Кох,



Josef Anton Koch
Canto I — «Three Beasts» (Inferno)

Йозеф Антон Кох
Пісня I — «Три звіра» (Пекло)

to read the text more attentively, to assess Dante's poetics, to get rid of the presumption of absurdity and rudeness in the poem, to overcome the psychological barrier of alienation erected during the 17th—18th centuries. Flaxman's undoubted worth is that he created illustrations as a series: they accompanied the poem from its first Canto to the last.

The history of the awakening of interest towards the poem in French art is linked to the name of the greatest and the last classical painter, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780—1867).

The time of his life and creative work coincided with the epoch when the classical school of painting (ever more conservative from the beginning of the 19th century) was ceding its positions under the impact of romantic trends in art. Jean-Auguste-Dominique Ingres, «the main bulwark of the classical school... turned out to be its first deserter» [25—7]. As noted before, escape to propagating Christian morals was for Classicists a form of denial of social reality, of the vulgarity of bourgeois mores and relations that could not but shock the aesthete that the great



Josef Anton Koch
Canto X — «Farinata degli Uberti» (Inferno)

Йозеф Антон Кох
Пісня X — «Фаріната дельї Убертї» (Пекло)

Карл Бегас і Джон Флаксман, які відроджували Дантеану, не надто заглиблювалися в багатоплановість й філософську глибину поеми. Сюжет залишався єдиним предметом їхнього інтересу [8, 14, 27, 51].

Йозеф Антон Кох (1768—1839) — австрійський художник, який певний час працював у Німеччині, створив ілюстрації до окремих пісень першої кантики. Недостатньо високі за своїми художніми вартостями, вони цінні інтересом до Данте, що виник у Німеччині на рубежі XVIII й XIX століть. Більша частина ілюстрацій Коха виконана в техніці гравюри на металі, в яких лінія досить суха й одноманітна. Пластику фігур запозичено з античного вазового живопису. Бундючні, театралізовані пози персонажів справляють враження штучності. Залежно від класицистичної норми, художник не зміг знайти форми у гравюрах, що відповідає змісту поеми (тема Уголіно та ін.), не зумів відчути драматичної глибини й багатства «Комедії». У цих гравюрах дантівські образи зігріті настроєм християнського милосердя, характерним для мистецтва Німеччини початку XIX століття. Зауваження О. Мандельштама проливає світло на сприйняття Данте в Німеччині XIX століття: «Шпенглер, що присвятив Данте чудові сторінки, все-таки побачив його з ложі німецької бургопери, і коли він каже «Дант...», слід розуміти «Вагнер» у мюнхенській постановці» [33—22].

Трохи ближчий до Данте Йозеф Антон Кох, коли він відходить від норм класицистичної форми. У малюнках сепією ілюстратор не зв'язаний дисципліною умовної контурної лінії, тут намічається відчуття емоційності поеми. У малюнках сепією пробуджується інтерес до надприродного, фантастичного, таємничого Данте, який підштовхує Коха вийти за рамки його сухих композицій.

В англійській ілюстрації до «Божественної комедії» звучить ім'я Джона Флаксмана (1755—1826) як найбільш послідовного представника класицизму в Англії*. Перебуваючи в 1793 році в Італії, Флаксман виконав 110 ілюстрацій, які згодом були награвіровані Піролі. Як у створених раніше ілюстраціях до «Іліади» й «Одіссеї», так і в серії до «Божественної комедії» художник вірний ідеалу античної краси. Пружні й точні контури малюнків, лаконічна, відточена й вишукана лінія, співучі силуети — особливості художньої мови Флаксмана. Дж. Флаксману не було дано відкрити драматизм Данте. Холодні композиції серії далекі від вулканічної напруги поеми. Драматичну силу Данте замінено мелодрамою. Ґете, який цінував мистецтво Флаксмана, все-таки був змушений визнати: «У героїчних сюжетах він здебільшого слабкий» [12—198]. Втім серія мала

* *У другій половині XVIII століття в Англії прокидається інтерес до Данте передусім під впливом ворожої критики його з боку однодумців Вольтера. Хоча перший переклад «Божественної комедії» англійською мовою було здійснено лише в 1802 році (переклад Генріха Бойда), «Пекло» в перекладі білими віршами Чарлза Роджерса було видано у Лондоні вже в 1782 році, а ще раніше епізод з Уголіно в «Історії англійської літератури» переказав Уортон. У 1771 році Джошуа Рейнолдс створив картину «Граф Уголіно і його діти у вежі», яку виставив на «Щорічній виставці Королівської Академії Мистецтв».*



Josef Anton Koch
Canto XXXIII — «Ugolino in Prison» (Inferno)

Йозеф Антон Кох
Пісня XXXIII — «Уголіно у в'язниці» (Пекло)

колосальний успіх у сучасників, вихованих на сентименталізмі епохи. Не слід також забувати, що гравюри Флаксмана, по суті, були моделлю, яка відбиває загальноприйняті уявлення про класичне мистецтво. Флаксман розуміє Данте академічно, залишаючись у світі безсторонніх форм, що загалом спотворює Данте, забираючи в нього енергію подій, драматизм колізій, монументальність образів. Серія Флаксмана пристосовує «Божественну комедію» до смаків обивателя, намічає таку характерну для всього XIX століття тенденцію буржуазного «споживання» Данте. При цьому достоїнство серії Флаксмана полягає в спонуканні вчитатися в текст, оцінити поетику Данте, позбутися упередження про неоковирність і брутальність поеми, перебороти психологічний бар'єр відчуження, зведений протягом XVII—XVIII століть. Безсумнівна заслуга Флаксмана полягає в тому, що він створив ілюстрації як серію — вона супроводжувала текст поеми від першої пісні до останньої.

Історія пробудження інтересу до поеми у французькому мистецтві пов'язана з ім'ям останнього видатного класициста Жана-Огюста-Домініка Енгра (1780—1867).

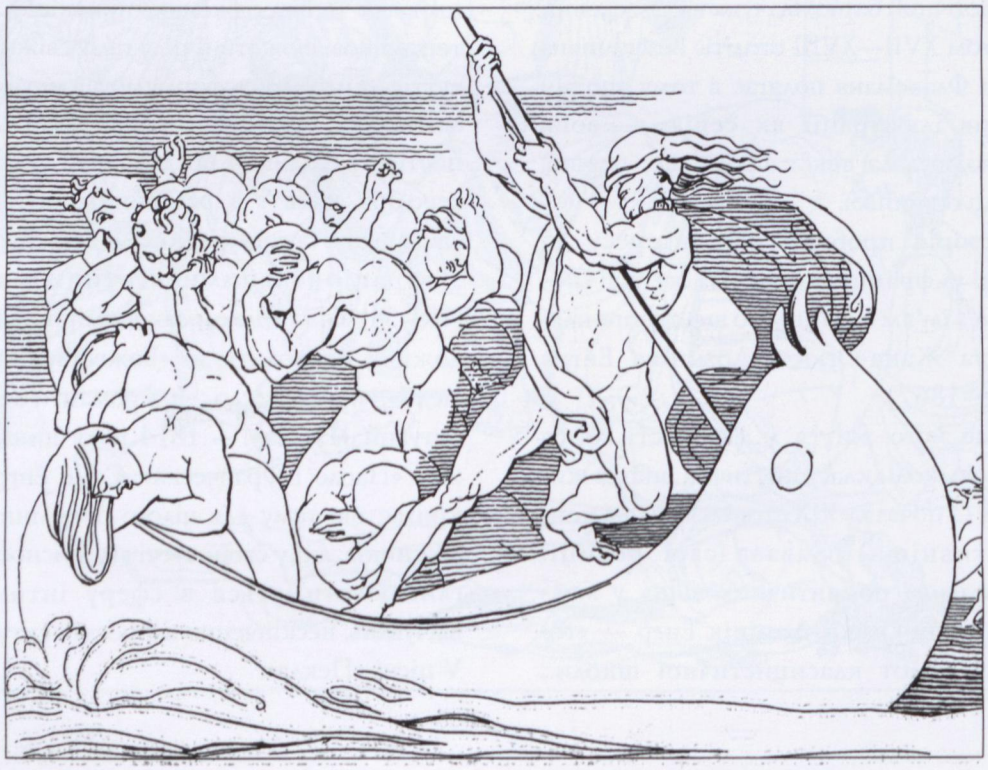
Час його життя й творчості збігся з епохою, коли класицистична школа живопису (з початку XIX століття дедалі консервативніша) здавала свої позиції під впливом романтичних віянь у мистецтві. Жан-Огюст-Домінік Енгр — «головний оплот класицистичної школи... виявився першим її відступником» [25—7]. Як уже відзначалося, втеча в лоно християнського моралізування була формою неприйняття класицистами соціальної реальності, вульгарності буржуазних звичаїв і відносин, що, безумовно, не могли не шокувати естета, яким був великий Енгр. «Передромантизм» титана класичного мистецтва був ні чим іншим, як пошуком нового, однак не приземленого, а піднесеного, поетичного ідеалу.

Енгр намагався поєднати, і вельми успішно, обожнювану ним ідеальну красу з ідеєю християнської моральної досконалості, із середньовічними темами, захоплення якими щораз більше ширилося. Художник одним з перших відчув ці віяння, й у картинах, створених ним на теми Середньовіччя й Відродження, привніс у мистецтво нові сюжети й цілу гаму свіжих почуттів. «Енгр чітко сформулював мету свого мистецтва... прагнення реформувати класицистичну традицію, поєднавши її з культом середніх віків і з релігійним почуттям, сплавивши строгу раціональність її форм з ірраціональними «готицизмами» [40—34]. Тому цілком закономірно, що художник приходить до «Божественної комедії», причому до «найромантичнішої» ситуації «Пекла» — 1814 року пише сюжет «Паоло і Франческа». Саме Енгр відкриває цю тему для цілого покоління художників, які у своїй втечі від дійсності заглиблюватимуться в сферу інтимних відчувань, нескінченно варіюючи ситуацію V пісні «Пекла».

Ingres was. «Pre-Romanticism» of the titan of classical art was nothing other than his search for the new poetic ideal, not earthly though, but exalted.

Ingres tried to combine, and did so rather successfully, the ideal beauty that he worshipped with the idea of Christian moral perfection, with mediaeval themes that had been generating ever-wider affection. The artist was one of the first to have sensed these trends and in his paintings on themes of the Middle Ages and Renaissance brought new plots and an entire range of fresh feelings into art. «Ingres had clearly formulated the aim of his art... the desire to reform the Classicist tradition by combining it with the cult of the Middle Ages and with religious feeling, by melting the strict rationality of its forms with irrational 'Gothicisms'» [40—34]. This is why it is quite logical that the artist comes to *The Divine Comedy*, and to the most «romantic» situation of *Inferno* at that. In 1814, he creates a plot, «Paolo and Francesca». Ingres revealed this theme for an entire generation of artists who, in their escape from reality, would delve into the sphere of intimate feelings, endlessly varying the situation of Canto V of *Inferno*.

In «Paolo and Francesca», the painter crosses the barrier of imitating nature. We see how a vigorous diagonal—Paolo's figure—is cutting across the balanced composition based on the harmonised vertical and horizontal rhythms of its elements bringing



John Flaxman
Canto III — «Charon» (Inferno)

Джон Флаксман
Пісня III — «Харон» (Пекло)

В «Паоло і Франчесці» живописець переступає бар'єр наслідування природі. Ми бачимо, як урівноважену композицію, в основі якої лежить узгодженість між вертикальними й горизонтальними ритмами її елементів, розтинає енергійна діагональ — фігура Паоло, вносячи дисонансний елемент, що загострює емоційний стан сцени. Енгру дорікали в тому, що в Паоло неприродно вивернута шия. Тобто допущено деформацію, яка до того не мала місця у мистецтві. Але утрирування рухів, доведене до своєї крайньої межі й напруги, потрібно було Енгру, щоб якомога яскравіше передати пристрасть героя. Тут видно, як крізь формальну дисципліну проступає бурхливий художній темперамент майстра та прийом емоційної переробки форми. Він стане активним



John Flaxman
«Bertran de Born»

Джон Флаксман
«Бертран де Борн»

in a dissonant note which sharpens the emotional state of the scene. Ingres was reproached for making Paolo's neck unnaturally bent, i.e., a deformity was allowed that had not been there before. Ingres needed such an emphasis on movement, brought to its utter limit and tension, in order to convey the character's passion as brightly as possible. It is visible here how, through formal discipline, the stormy artistic temperament of the master and the method of the emotional reworking of the form break through. It will become an active working «tool» in the romantics' creative work. Ingres, a founder of Academism, in his works like «Paolo and Francesca» goes beyond the frame of his aesthetic doctrine. His ways of sharpening, of subjectively rethinking form, will later be widely used by Gericault and Delacroix. Paradoxical as this may be, the romantic «lovers' theme» was discovered by the artist who said about himself, «I am a guardian of true doctrines, not an innovator» [37—35]. After Ingres's work, the theme of Paolo and Francesca will gain long life not only in visual art but also in European literature and music.

The true rebirth of interest in Dante, however, was still ahead.

At the turn of the 18th and 19th centuries, in the Danteana of the time, the personality and creative work of the reclusive English poet



Ary Scheffer
«Francesca and Paolo»

Арі Шеффер
«Франческа і Паоло»

робочим «інструментом» у творчості романтиків. Енгр — основоположник академізму, у роботах, подібних до «Паоло і Франчески», виходить за рамки своєї естетичної доктрини. Його прийоми загострення, суб'єктивного переосмислення форми згодом будуть широко використані Жеріко й Делакруа. Хоч як не парадоксально, але романтична «тема коханців» була відкрита художником, який говорив про себе: «Я — охоронець вірних доктрин, а не новатор» [37—35]. Після роботи Енгра тема «Паоло і Франческа» матиме довге життя не тільки в образотворчому мистецтві, а й також у літературі й музиці Європи.

Втім істинне відродження інтересу до Данте було ще попереду.

На рубежі XVIII й XIX століть у Дантеані переломного часу окремо стоїть особистість і творчість англійського анахорета Вільяма Блейка (1757—1827), поета й художника. У часи абсолютного авторитету суворо регламентованого англійського академізму, який жеврів під невсипущою увагою сера Джошуа Рейнолдса, дуже суб'єктивну передромантичну творчість Блейка в англійських художніх колах сприймали як безглуздість пізнього класицизму, появу з його надр академізму. Але насправді це був передромантизм, який уже стукався в двері європейського мистецтва.

Вільям Блейк постає своєрідним «різночинцем» епохи, коли «передромантизм» в Англії набуває дедалі виразніших обрисів. Саме звертаючи увагу на незаперечний авторитет англійського консервативного салону, можна з усією повнотою оцінити роль передромантичного мистецтва Вільяма Блейка й значення його внеску в образотворчу Дантеану. Він — серед справжніх відкривачів Данте новітньої епохи, великий ілюстратор «Божественної комедії» XIX століття [23, 31, 34, 36].

Особистісно й соціально Блейк усе життя залишався маргіналом, докладаючи багато старання, душевних сил і пристрасті, щоб довести пихатій Академії мистецтв власну художню спроможність. А самого художника вважали не інакше, як соціальним ізгоєм, нездарним вискочнем. Так часто трапляється з геніями, які випереджають час. Найкращі свої роки він прожив у стані внутрішнього занепокоєння, неясній ніяковості й неможливості об'єктивувати інтелектуальний досвід в етикет англійського суспільства. У цьому його доля дуже схожа з долею Данте, якого О. Мандельштам назвав «великим різночинцем старовинної римської крові... Протягом усієї «Divina Commedia» Дант не вміє поводитися, не знає, як ступити, як сказати, як вклонитися» [33—15]. На думку Мандельштама, внутрішня неврівноваженість Данте і його поезії знайшла вихід «у сонних підступах, в уявлюваних зустрічах, у заздалегідь обміркованих і викоханих жовчю вишуканих репліках... — вони ж бо й надають поемі всієї принадності, всієї драматичності» [33—15].

О. Мандельштам вважав Данте «родоначальником усього європейського демонізму й байронічності» — прабатьком романтизму [33]. Засновок зухвалий,

and artist William Blake (1757—1827) stands alone. Meanwhile, the artist himself was considered nothing but a social pariah, an unskilled parvenu. This often happens to geniuses who are ahead of their time. At a time when the absolute authority of the strictly regulated English Academism, glowing under the unsleeping attention of Sir Joshua Reynolds, was unchallenged, the very subjective, pre-romantic creative work of Blake was perceived in English artistic circles as an absurdity of later Classicism and early Academism. In fact, it was Pre-Romanticism «knocking at the door of European art».

William Blake appears as a «social outsider» of sorts of the epoch when «Pre-Romanticism» in England acquires ever-clearer outline. One can fully appreciate the role of William Blake's pre-romantic art and the significance of his contribution to the visual representation of Dantean themes when paying attention to the unquestioned authority of the conservative English salon. We may by right name him among true discoverers of Dante of the modern era and a great illustrator of *The Divine Comedy* in the 19th century [23, 31, 34, 36].

Personally and sociall, Blake stayed on the margins throughout his life, using a lot of effort, spiritual strength and passion to prove his own artistic worth to the haughty Academy of Arts. He spent his best years in a state of inner disquiet, uncomfortable at his inability to introduce intellectual experience into English society etiquette. In this, he is very close to Dante, called by Mandelshtam «a great social outsider to the ancient Roman blood... Throughout *Divina Commedia* Dante cannot behave correctly, does not know how to take a step, how to speak, how to bow» [33—15]. According to Mandelshtam's idea, the inner misbalance of Dante and his poetry found their expression «in dreamlike storylines, in imaginary encounters, in elaborate utterances contemplated beforehand and fed by spite... it is they that confer all the attraction, all the drama to the poem» [33—15].

Mandelshtam understood Dante as the «inventor of the entire European demonism and Byronism», a pre-ancestor of Romanticism [33]. This thesis is brave and extraordinary but just. It was the inner disquiet of the poem that William Blake felt and tried to convey.

William Blake created his illustrations to Dante in 1825—1827. However, he was introduced to Dante much earlier [22, 62]. Due to his friendship with John Flaxman and H. Fuseli, Blake became familiar with the poem 30 years before he made his illustrations to Dante. Throughout all these years Blake was studying Dante, communicating with him spiritually, engaging in polemics with him, which is proved by the numerous pencil marks on the margins of his poetic and graphic works, as well as Blake's pronouncements on Dante, taken down by his friends [23].*

* *A researcher of Blake's work, A. Roe, writes that in 1795, when Blake was 36, he made 16 engravings for a children's book, «Paradise's Gate», of which the twelfth was an episode from Canto XXXII of* Inferno *(«Ugolino and His Sons»).*

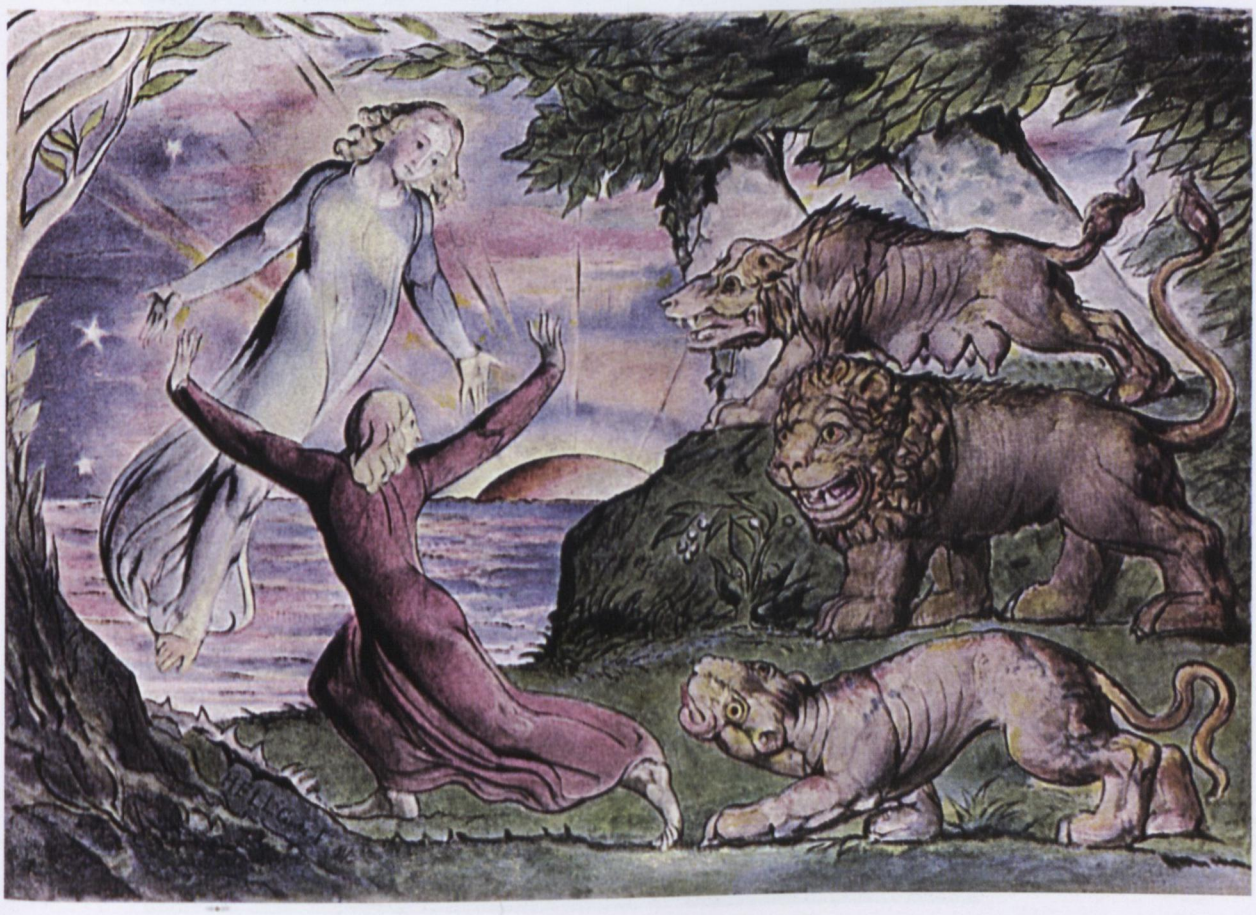
The story of the formation of Blake's philosophy, as well as his attitude to Dante, are told and analysed in detail in the chapters: «Blake's Symbolism» and «Blake and Dante» in the book Roe S. Blake's Illustration to «The Divine Comedy». *— Princeton UP, 1953. — pp. 8—35 (62).*

екстраординарний, але справедливий. Саме внутрішнє занепокоєння поеми відчув і спробував передати В. Блейк.

Створення дантівських ілюстрацій В. Блейком датується 1825—1827 роками, але його знайомство з Данте почалося набагато раніше [22, 62]. Завдяки дружбі з Дж. Флаксманом і Г. Фюсслі Блейк був знайомий з поемою за 30 років до того, як він створив власні ілюстрації. Протягом усіх цих років Блейк ішов до Данте, спілкувався з ним духовно, полемізував з ним, — свідченням того слугують численні олівцеві позначки на берегах його поетичних і графічних творів, а також судження Блейка про Данте, записані його друзями [23]*.

* *Дослідник творчості Блейка А. Роу пише, що в 1793 році, коли Блейку було 38 років, він виконав 16 гравюр для дитячої книги «Брама раю», з яких дванадцята являла собою епізод з 32-ї пісні «Пекла» («Уголіно і його сини»).*

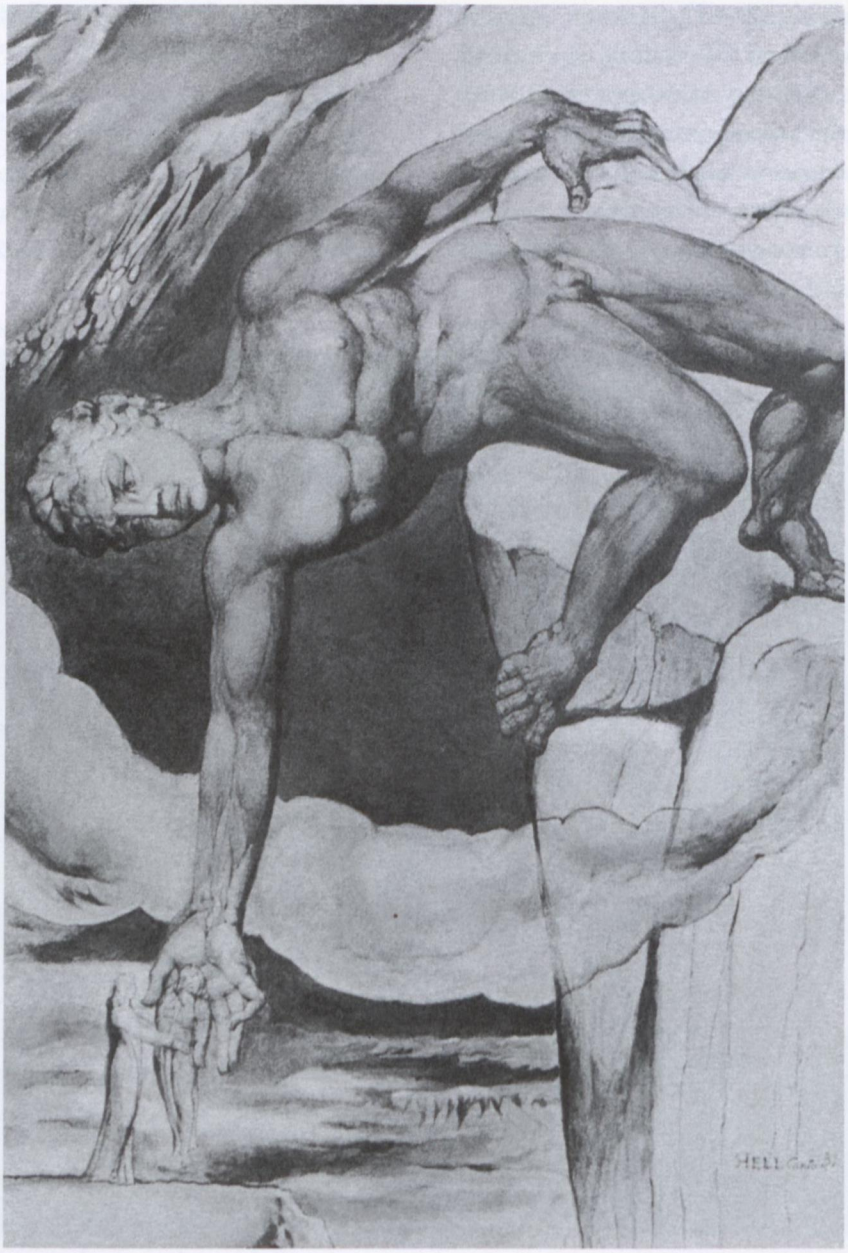
Історія становлення філософії В. Блейка, а також його ставлення до Данте детально освітлено й проаналізовано в главах: «Blake's Simbolism» і «Blake et Dante» книги Roe S. «Blake's Illustration to The Divine Comedy*», Princeton University Press, 1953, pp. 8—35(62).*



William Blake
Canto I — «Apparition of Virgil to Dante» (Inferno)

Вільям Блейк
Пісня I — «Явлення Вергілія Данте» (Пекло)

The illustrations to *The Divine Comedy* marked the end of William Blake's creative road. The artist died without enough time to transfer his illustrations into etchings. He left behind 102 watercolours and 7 sheets of engravings, printed on Indian paper using the method of relief etching that he invented. These sheets are an exceptional bibliographic rarity. He produced sixty-nine illustrations to *Inferno*, approximately two illustrations for every Canto;



William Blake
Canto XXXI — «Antaeus» (Inferno)

Вільям Блейк
Пісня XXXI — «Антей» (Пекло)

Вільям Блейк завершує свій творчий шлях створенням ілюстрацій до «Божественної комедії». Художник помер, не встигнувши перевести свої ілюстрації в техніку офорта. Він залишив 102 акварелі й 7 аркушів гравюр, віддрукованих на індійському папері винайденим ним способом опуклого офорта, що становлять виняткову бібліографічну рідкість. До «Пекла» належать 69 ілюстрацій, приблизно по 2 ілюстрації на кожну пісню; 20 ілюстрацій створено на теми «Чистилища» і тільки 10 — на теми «Раю». Три ілюстрації не належать конкретно до якого-небудь сюжету поеми.

І в останні роки художник, який усе життя був самотнім бідняком, залишався непримиренним бунтівником. Визначаючи його суспільну позицію, визнаємо, що Блейк одним з перших передчував, хоча й невиразно, гніт капіталістичних відносин. Він у цю епоху — майже єдиний в Англії справді демократичний голос протесту проти гноблення.

Світогляд Блейка складний і суперечливий. Блейк як особистість сформувався багато в чому під впливом Біблії, що живила його творчість протягом усього життя. Внутрішня цілісність і переконаність Блейка в силі мистецтва, здатного перетворити світ, дає змогу покласти погляди поета на карб утопічного соціалізму з його вірою у всесилля переконання. Неприйняття існуючої дійсності, небажання зрозуміти неминучість історичного розвитку цивілізації, відвертий ретроспективізм Блейка уживається із захопленим прийняттям ним Французької буржуазної революції. І подібно до Бодлера, який пізніше, після 1848 року, виступав проти бездіяльності й зменшення активності багатьох прогресивно настроєних людей, Блейк завжди зберігав оптимізм і віру у світле майбутнє, всупереч власному життєвому досвіду.

Прагнення знайти у творчості розв'язання трагічних суперечностей свого часу, чи не воно так ототожнює Блейка з революційними романтиками, яких він випереджав. Йому був властивий альтруїзм, жертовність в ім'я творчості й мрія про вдосконалення світу.

Так само, як Енгр, який, відкриваючи XIX століттю романтичну тему «Паоло і Франчески», називав себе охоронцем вірних канонів, Блейк, заперечуючи світлотінь і звеличуючи контурну лінію академічного мистецтва XVIII століття, у своїх ілюстраціях до Данте суперечить власним установкам і в більшості своїх композицій долає раціоналістичну сухість і театральний пафос класицизму. Як романтик, він використовує малюнок, щоб передати експресію «Божественної комедії». Втім джерела графічної мови Блейка інші, ніж експресивність, що згодом з'явиться у мистецтві романтиків. Енергія його малюнків до сюжетів Данте йде від експресії готичних скульптур Вестмінстерського абатства, які він уважно вивчав у юні роки. Звідси любов Блейка до гри лінії, до її «звивин і нахилів». Подібно до фігур готичних храмів, м'язи героїв в ілюстраціях до Данте перетворюються на плинні, плавні, полум'яніючі криві. Слід відзначити, що Блейк

20 illustrations to the themes of *Purgatorio*; and just 10 concerning the themes of *Paradiso*. Three illustrations do not relate specifically to any episode of the poem.

During his last years Blake, who remained a lonely, poor man throughout his entire life, still was an irreconcilable rebel. He was one of the first to feel, although dimly, the yoke of social injustice. During that epoch, his was almost the sole truly democratic voice of protest against oppression in England.

Blake's world outlook was complex and contradictory. As a personality, Blake was formed largely under the influence of the Bible, which nourished his creative work throughout his life. Blake's inner consistency and conviction in the power of art to transform the world allows classifying his views alongside the utopian socialism of the day with its belief in the omnipotence of persuasion. Non-acceptance of the existing reality, the lack of desire to understand the inevitability of the historic development of civilisation, Blake's unconcealed preference for the past cohabits with his admiring acceptance of the French bourgeois revolution. Unlike Baudelaire, who later, after 1848, criticised the lack of will and the failure to act of many progressively minded people, Blake had always retained his optimism and belief in a bright future, in spite of his own life experience.

His determination to find a solution for the tragic contradictions of his time in his creative work, does this not make Blake akin to the revolutionary Romantics whom he precedes? Altruism, readiness for sacrifices in the name of creativity and dreams about perfecting life, all these were characteristic of him.

Like Ingres, who called himself a guardian of the true canon but discovered the romantic theme of «Paolo and Francesca» for the 19th century, Blake denied light and shadow and extolled the contour line of the academic art of the 18th century but contradicted his own stereotypes in his illustrations to Dante and overcame rational dryness and theatrical exaltation of Classicism in the majority of his compositions. As a Romantic, he uses drawing in order to convey the expressiveness of *The Divine Comedy*. However, the origins of Blake's graphic language are different from the expressiveness in the art of the Romantics. The energy of his drawings to Dante's narratives emanates from the expressiveness of Gothic sculptures of Westminster Abbey, which he studied when young. Here, Blake's love of the play of the line, of its «curves and bends» originates. Like figures of Gothic temples, the character's muscles in his illustrations to Dante transform into flowing, sliding, flaming curves, while their faces are impersonal. It is worthy of note that Blake accepted and rehabilitated the mediaeval origins of art a hundred years earlier than the German Expressionists who (in the 1910s—1930s) largely drew on folk gothic sculpture in their creative work.

Researchers inevitably try to classify Blake's creative work either with Classicism

прийняв у свій художній арсенал і реабілітував середньовічні джерела мистецтва на сто років раніше німецьких експресіоністів, які у 10—30-их рр. XX століття у своїй творчості багато в чому спиралися на народну готичну скульптуру.

Дослідники намагаються обов'язково віднести творчість Блейка або до класицизму (Ларрабі [59]), або до романтизму (Ріхтер [61], Пайпер [60]). Втім, якщо говорити про взаємини Блейка з класицизмом, слід чітко усвідомити, що його творчість не є



William Blake
Canto IX — «The Simoniacs» (Inferno)

Вільям Блейк
Пісня XIX — «Святокупці» (Пекло)



William Blake
Canto VII — «The Wrathful» (Inferno)

Вільям Блейк
Пісня VII — «Гнівні» (Пекло)

поступовим переходом, виростанням з класицизму, хоча Блейк і користується частково його зовнішніми формами. Найяскравішим підтвердженням цього слугує різниця між зовні цікавими, витонченими й легкими ілюстраціями до Данте, створеними Флаксманом, і повними внутрішньої значущості, енергійними акварелями Блейка. Блейк є так само протилежністю класицизму, як і не вкладається повністю в поняття романтизму. Він, на заувагу Б. Р. Віппера, займає «своєрідне проміжне становище» [9—143].

Блейк увесь час стояв ніби на порозі, у точці, де виникає криза, радикальна зміна, де переступають заборонену межу. Як мислитель, він був напередодні філософської думки XIX століття, як художник — на порозі професійного мистецтва (дилетантство Блейка в розумінні мистецтва того часу очевидне). У трактуванні образів «Комедії» й у сфері формальних прийомів — він на порозі мови романтизму й навіть експресіонізму. Все це вносило в епічне світовідчування Блейка риси підвищеної духовної активності, бунтівливості й трагічності, які прийдуть у мистецтво, літературу й музику пізніше: з музикою Вагнера, з поезією Бодлера, романами Достоєвського, з творами Руо й Барлаха.

Говорячи про Блейка як про ілюстратора Данте, не можна лишати поза увагою феномен об'єднання в одній особі поета, мислителя й художника. Блейк з огляду на природу своєї різнобічної обдарованості не може уникнути критичного ставлення до іншого автора, у нашому випадку — до Данте. Звідси виникає факт діалогічного спілкування, співбесіди, а іноді й заперечення переконань опонента. У цьому — особливість малюнків Блейка. Для нього, на відміну від мініатюристів і навіть Боттічеллі, вихідні положення Данте не приймалися апріорі, не були абсолютними. Блейк стояв перед завданням перетворення в пластичних образах як Дантового світу, так і своєї власної поетичної міфології, кардинально відмінної від позицій Данте. У надрах однієї серії намітилися дві тенденції: перетворення образів, прагнення передати поетичну сутність «Комедії» і ремінісценції дантівських тем відповідно до авторської точки зору на філософію Данте. Саме в такому ставленні Блейка виразно постають два основних підходи до Данте, які стануть визначальними в Дантеані XIX й XX століть: об'єктивне й суб'єктивне прочитання першоджерела. У контексті трансформації філософського дискурсу, що намічалася тоді, Блейк відійшов від релігійно-міфологічного мислення, властивого раннім ілюстраторам Данте (все ще популярного в Англії), і як вільно мисляча особистість нового романтичного типу впритул наблизився до «філософії одкровення» Ф. В. Шеллінга, а в поетичних та естетичних міркуваннях виявився разюче співзвучний вченню А. Шопенгауера про «абсолютну Волю». Йдеться не про інтелектуальні запозичення, а про інтуїтивні передчуття тих нових світоглядних ідей, які хронологічно лише після відходу в небуття Блейка будуть оформлені як філософські концепції.

(Larrabee [59]) or with Romanticism (Richter [61], Piper [60]). When discussing Blake's relations with Classicism, however, one should clearly understand that his creative work is not a gradual transition, emergence from Classicism, although Blake does partially use its outer forms. The most prominent corroboration of this is the difference between attractive, delicate and light illustrations to Dante created by Flaxman, and Blake's vigorous watercolours, full of inner significance. As B. R. Wipper remarked, Blake «occupies some kind of a middle position» [9—143].

All the time Blake stood, as it were, on a threshold, at a point where there is crisis, a drastic change, where the forbidden line is crossed. As a thinker, he foreshadowed 19th century philosophical thought; as an artist, he was on the threshold of professional art (Blake's dilettantism in understanding the art of that time is evident.) In his interpretation of the images of *The Divine Comedy* and in the sphere of formal methods he is on the threshold of the language of Romanticism and even Expressionism. To the epic world perception of Blake, all this added features of increased spiritual activity, rebelliousness and tragic quality that came to art, literature and music later: with Wagner's music, with Baudelaire's poetry, Dostoyevsky's novels, Rouault's and Barlach's works.

When speaking of Blake as of Dante's illustrator, we should not overlook the phenomenon of combining a poet, a thinker and an artist in one person. Due to the nature of his diversified talents, Blake cannot but display a critical attitude towards another author, in this case Dante. Hence, the dialogues, the discussion, and sometimes even the suppression of the opponent. Herein lies the peculiarity of Blake's drawings. He, unlike miniaturists and even Botticelli, did not accept Dante's starting points a priori; they were not absolute for him. Blake faced the task of converting images of both Dante's world and his own poetical mythology into plastic forms, so different from Dante's positions. Two trends emerged from within one series: conversion of images, aspiration to convey the poetic essence of *The Divine Comedy* and reminiscences on Dante's themes in accordance with the author's view of Dante's philosophy. It is in this attitude of Blake that two main approaches to Dante take shape, which will become defining in the Danteana of the 19th and 20th centuries: the objective and subjective reading of the original. Within the context of the transformation of philosophical discourse taking shape at the time, Blake departed from religious and mythological thinking characteristic of early illustrators of Dante (still popular in England) and as a free-thinking personality of a new romantic type came very close to F. W. Schelling's «philosophy of revelation», while in his poetical and aesthetic beliefs he was in amazing harmony with A. Schopenhauer's teaching on «absolute will». The question here is not one of intellectual borrowing but about an intuitive presentiment of those new ideas on the world that will be shaped into philosophic concepts only after Blake's departure to nothingness.

Як ілюстратор і мислитель, Блейк абсолютно самостійний. Над ним не тяжіє навіть авторитет Данте, хоча він залишається його вдумливим читачем.

Блейк надзвичайно цінував геній Данте. Але разом з тим художник вступав у конфлікт з Данте, тому що розходився з ним у філософії помсти й прощення гріха. За Данте Раю досягають обрані; за Блейком Рай і Чистилище — постійне місцеперебування людини, а Пекло — короткий болісний стан у момент «падіння», що припиняється з усвідомленням та виправленням помилки. У Блейка, так само, як і в Данте, Рай асоціюється зі знайденою інтелектуальною волею. За Блейком вище призначення Бога — в прощенні; за Данте, який ішов за офіційною християнською доктриною, призначення Бога — карати. Бог Данте — завершений, він антитеза Люциферу. Бог Блейка незавершений, він у роздвоєності двох начал — злого й доброго. Це — істинний Бог XIX століття, епохи мріянь і пошуків, блейківський Бог — це кожна людина, що творить, а поет — вічна людина й вища людина. Християнський Бог — вершитель,



William Blake
Canto V — «The Adulterers» (Inferno)

Вільям Блейк
Пісня V — «Порушники шлюбної вірності» (Пекло)

As an illustrator and thinker, Blake is absolutely independent. Even Dante's authority does not limit him, although he remains his thoughtful reader.

Blake valued Dante's genius to an extraordinary extent. However, at the same time the artist came into conflict with Dante because he differed from the poet in the philosophy of retribution and forgiveness of sin. According to Dante, only the chosen reach Paradise; according to Blake, Paradise and Purgatory are humanity's constant place of existence while *Inferno* is a brief torturous state at the time of «falling» which ceases when error is recognised and corrected. Blake, like Dante, associates Paradise with the acquisition of intellectual freedom. According to Blake, the highest mission of God is in forgiving; according to Dante, who followed the official Christian doctrine, God's mission is to punish. Dante's God is complete, He is the antithesis to Lucifer. Blake's God is incomplete, He is in the duality of two sources, evil and good. This is the true God of the 19th century, of the epoch of dreams and quests. Blake's God is every person who creates while a poet is an eternal person and a higher person. The Christian God is a doer; for Blake He is Satan because He demands sacrifices, while the truth lies in forgiving. In the second half of the 19th century, Romantics widely explored Blake's concept of the Christian God as an evil tyrant, the bulwark of things social. Baudelaire in «St. Peter's Denial» brings this topic to the utmost sharpness:

And what about God—is He not angered
that an echo of abuse
Flies to Heaven from sinful countries?
He is as if a tyrant who got drunk among
ruins:
He sleeps quietly to the noise of
damnations and prayers.
There are no better dreams for lover
of pleasures
Than the moan of those who wriggle from
pain.
And he had not yet drunk enough blood
Spilt over centuries [6—199].

As for Blake, in contrast to the Romantics who followed in his footsteps, he believed, in a Utopian way, that the world exists in order to save people from their final fall. People do err but their divinity does not allow them to remain misled and in error.

However, the conflict between Blake's and Dante's conception of God cannot be detected so consistently for it to be part of the structure of the illustrative series. It is rather expressed as a sliding topic, underpinning the illustrations, connecting drawings into an accomplished logical cycle, and representing the poem's text. We cannot reproach Blake of stopping at the stage of anti-thesis. He does strive at not going far from the poetic original and at creating its visual analogue, the illustration.

The undoubted value of the illustrations is their spatial arrangement. Blake can create the plastically boundless, immeasurable worlds of Dante. In the artists' illustrations,

для Блейка він — Сатана, тому що вимагає жертви, а істина — у прощенні. Блейківська концепція християнського Бога як злого тирана соціуму широко розроблена в романтиків другої половини XIX століття. Бодлер у «Зреченні святого Петра» гранично загострює цю тему:

А Бог — не сердиться, що гомін богохульства
У небо йде з гріховницьких країн?
Він, мов тиран, що впився серед руїн,
Спокійно спить під шум прокльонів і молінь.
Для любострасника немає краще снів,
Ніж стогін тих, хто корчиться від болю,
А кров'ю, пролитою вже доволі,
Він досі не наситився упродовж віків [6—199].

Що ж до Блейка, то він, на відміну від романтиків як його продовжувачів, утопічно вірив, що світ існує для того, аби вберегти людину від остаточного падіння. Людина помиляється, але її божественність не дає їй довго перебувати в стані омани й помилки.

Втім конфлікт між Блейком і Дантовою концепцією не простежується настільки послідовно, щоб можна було його вважати конструктивним стрижнем ілюстративної серії. Він скоріше відчутний, як змінна тема, в основі ілюстрацій, що зв'язують малюнки в закінчений логічний цикл. Недоречно дорікати Блейку в тому, що він зупиняється на стадії антитези. Він усе-таки прагне не відходити від поетичного оригіналу — створювати образотворчий аналог і ілюстрацію.

Безсумнівним достоїнством ілюстрацій стало їх просторове вирішення. Художник зумів створити пластично неозорі, невимірні світи Данте. Так, в ілюстраціях художника намічається тенденція ірраціоналізації простору, така характерна для мистецтва кінця XX століття [9]*.

Цей прийом відзначений раніше в ілюстраціях «Раю» Боттічеллі, так само, як у «Страшному суді» Мікеланджело. Метод ірраціоналізації простору намічається наприкінці XIX століття і стає «робочим принципом» у мистецтві XX століття (культ часу, що вбиває простір у концепції футуристів). Але вже ілюстрації Блейка перейняті динамікою часу, що поглинає простір.

Цей принцип працює в ілюстрації до XXXIV пісні «Пекла», де зображений Люцифер і Коцит — країна вічної мерзлоти. Тут, за Данте, карається найстрашніший гріх — зрадництво:

Люд грішний в неймовірному числі —
Аж лячно в римах це віддать словами, —
В льоду стирчав соломинками в склі.
Хто лежачи, хто випроставшись прямо,
А хто сторчком, ногами догори,
Або упершись в маківку п'ятами
(*Пекло*, п. XXXIV, 10, 13) [16].

* *«Найбільш ранні симптоми цієї тенденції ми знайдемо вже в романтиків початку XIX століття — у графіці Блейка, у живопису Рунге. Композицію «Ранок» Рунге будує начебто за принципом перспективного простору, але водночас він свідомо порушує ці принципи, об'єднуючи фігури й групи в «надприродну» арабеску. Враження неспівмірності простору підкреслено трактуванням світла у вигляді ірраціональних смуг, що проходять крізь предмети й «забирають» у них тілесність». Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве. — *Москва: Искусство, 1970. — С. 332.*

the trend towards turning space into an abstraction becomes visible, so characteristic of the art of the late 20th century [9].*

This method had been noted earlier, in Botticelli's illustrations to *Paradiso* and in Michelangelo's «The Last Judgement», and emerges at the end of the 19th century and becomes a «working principle» in 20th century art (the cult of time that kills space in the Futurists' concept). However, Blake's illustrations are already imbued with the dynamics of time that consumes space.

This principle works in the illustration to Canto XXXIV of *Inferno*. It depicts Lucifer and Kotsit, the land of permafrost where, according to Dante, the worst sin, treason is being punished:

And now—with fear I set it down in meter —
I was where all the shades were fully covered
but visible as wisps of straw in glass.
There some lie flat and others stand erect,
one on his head, and one upon his soles;
and some bend face to feet, just like a bow.
(*Inferno*, C. XXXIV, 10, 13) [16].

This unreal land and the whole episode of the poem are something that does not and cannot have an analogue in reality. The artist observes the law of transforming literary into visual material and reconstructs the poetic world, the oppressive spirit of the Canto: Blake created the land of spiritual ice and immobility. Treason is the worst sin, the fall, the atrophy of the human in the human soul. It can be said that William Blake accomplishes the task of transforming the atmosphere of the verse for the first time in the history of illustrations to Dante. While the miniaturists present Lucifer as a toy devil, while Botticelli's Lucifer is almost a carnival effigy, Lucifer here is immense, moving the composition's frames with its shoulders, a man-like creature ruling the world of closed eyes and stone faces, where there is no up and down, where everything is ghost-like. The world of ice, cut by shafts of light, is locked within the limits of dead heads. The theme of Virgil's ascent and Dante, for the first time in the history of illustrations to the text, is removed from the forefront, dimmed and is barely developed in the background. The composition's entire world is unreal in Dante's fashion and convincing at the same time: Lucifer's body is as if in weightlessness, traitors' faces are immovable, and the immense wings of Satan beat over this entire dead country. The illustration to Canto XXXIV possesses yet another quality making it significantly different from earlier illustrations to the same theme. There is an instance of critical attitude towards the author in it: the conflict of Blake's mythology with Dante's symbolism. The Lucifer of the illustration is deliberately unlike his depiction in the poem. Dante's Lucifer has

* *«The earliest symptoms of this trend we find with the Romantics of the beginning of the 19th century—in Blake's graphic, and Runge's painting. Runge seems to construct the composition 'Morning' according to the principle of prospective space but at the same time he consciously breaks the principal uniting figures and groups in a 'supernatural' arabesque. The impression of incomparability of space is emphasised by the treatment of light in the form of irrational stripes that go through objects and 'take away' corpulence from them»* (*Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве. — *Москва: Искусство, 1970. — p. 332).*

Ірреальна ця країна й ця сцена поеми — щось таке, чому немає й не може бути аналога в дійсності. Художник, дотримуючись закону перетворення літературного матеріалу в образотворчий, реконструював гнітючий дух пісні, — Блейк створив країну моральної криги й нерухомості. Зрада — найтяжчий гріх, падіння, атрофія людського в душі людини. Можна стверджувати, що із завданням перетворення атмосфери вірша вперше в історії образотворчої Дантеани упорався Вільям Блейк. Якщо в мініатюристів Люцифер — іграшковий біс, якщо в Боттічеллі він майже карнавальне страховисько, то тут це величезна людиноподібна істота, що розсовує плечима рамки композиції й панує у світі зімкнутих повік і скам'янілих облич. Тут немає верху й низу, все є примарним. Світ криги, розсічений світловими смугами, замкнено у межах закинутих мертвих голів. Тема піднесення Вергілія й Данте вперше в історії образотворчої Дантеани знята з першого плану, приглушена й ледь розроблена на фоні. Увесь світ композиції по-дантівськи ірреальний і одночасно переконливий: тіло Люцифера, що перебуває ніби в невагомості, нерухомі лики зрадників, а над цією мертвою країною віяння величезних крил Сатани. Ілюстрація до XXXIV пісні володіє ще однією якістю, що істотно відрізняє її від попередніх ілюстрацій на цю тему. У ній виступає момент критичного ставлення до автора: конфлікт блейківської міфології із символікою Данте. У композиції Люцифер свідомо несхожий на описаного в поемі. У Данте Люцифер — пазуристий, кошлатий, з крильми нетопиря — традиційний міфологічний Сатана. У рисах блейківського Люцифера впізнається людська, а не звірина подоба, скоріше подоба «Мойсея» Мікеланджело. Малюнок крил дивно нагадує сяйво навколо голови Христа. Вступаючи в діалог з Данте, Блейк заперечує церковну доктрину Антихриста, проводить свою ідею єдності протилежностей: Бога-карателя й Бога-Сатани в єдиній подобі. У цій та інших ілюстраціях ми бачимо, як Блейк за основу бере персонажі й характери поеми, але опонує філософії автора й протиставляє їй свою символіку. У цьому діалозі — новизна підходів до читання класики, яка буде притаманна вже XX століттю.

Ще один приклад діалогу з Данте — ілюстрація до першої пісні «Пекла». Тут Вергілій являється Данте в образі Христа. За Данте Вергілій тільки поет. У Блейка він злитий з образом Бога, тому що Бог Блейка — розум, який творить. У III ілюстрації філософський конфлікт загострюється. Всупереч змісту пісні, в Блейка поет вагається, чи йти йому слідом за Вергілієм, і не йде за ним, а відступає перед жахами грішного світу. Протягом усієї серії ілюстратор прагне зрівняти дантівські уявлення з особистими таким чином, щоб дантівські образи ідентифікувати з власною міфологією. Тут ми зустрічаємося з явищем переосмислення Данте, що до певної міри можна розглядати як його «модернізацію», яка теж стане «робочим принципом»

talons, unruly hair, bat's wings—this is a traditional mythological Satan. You can discern human, not animal images in Blake's depiction of Lucifer; this is more like the image of Michelangelo's «Moses». The drawing of wings strangely reminds us one of the halo around Christ's head. Entering into dialogue with Dante, Blake counters the church doctrine of the Anti-Christ, and promotes his idea of the unity of the opposing: God-punisher and God-Satan in one image. We see in this and other illustrations how Blake takes characters from the poem as prototypes but opposes the author's philosophy and counters it with his own symbolism. This dialogue represents a new way of reading the classics, characteristic of the 20th century.

Another example of Blake's dialogue with Dante is the illustration to Canto I of *Inferno*. Here, Dante sees Virgil in the image of Christ. According to Dante, Virgil is just a poet. Blake merges him with God because Blake's God is creative mind. In the third illustration, the philosophical conflict becomes sharper. In contrast to the Canto's plot, according to Blake the poet hesitates whether he should follow Virgil and does not follow him but retreats in the face of horrors of the fallen world. Throughout the series, the illustrator strives to compare Dante's ideas with his own ideas in order to identify Dante's images with his own mythology. Here we encounter the phenomenon of rethinking Dante which, to a certain extent, can be regarded as his «modernization» of illustration art's «working principle» in the 20th century. The trend of authors' reminiscences on Dante's themes develops in Blake's illustrative cycle.

Still, taken as a whole, the compositions cannot claim to be a visual equivalent of the poem because the series is not integral and its illustrations are not of the same value. A passion akin to that of the Prophets and Sibyls by Michelangelo is felt in some figures but their faces are regrettably too classical, as if copied from plaster replicas, and this significantly damages the series' value.

In those rare cases when Blake's form corresponds to Dante's contents, he produces masterpieces of illustration that demonstrate the special art of transformation. The illustration to Canto VII of *Inferno* is full of Dantean power. Its theme is «Stygian Swamp. The Wrathful». Boulder-like figures, suffocated by water weeds, lie at the bottom of the vertical composition. Their postures are uncomfortable and unnatural, like those in which death finds a person. And over them, in a furious fight, the wrathful rush on colliding courses:

These struck each other not with hands alone,
but with their heads and chests and with their feet,
and tore each other piecemeal with their teeth
(*Inferno*, C. VII, 112—114) [16].

Their faces furious, their eyes filled with ire, reason has left them. Sinners' powerful bodies are twisted in most complicated bends. Dwindling, they dissolve in the swamp's space.

мистецтва в XX столітті. В ілюстративному циклі Блейка розвивається тенденція авторських ремінісценцій на теми Данте.

Все-таки конгломерат композицій не може претендувати на роль образотворчого еквівалента поеми, оскільки серія не цілісна й ілюстрації її нерівноцінні. В окремих фігурах відчувається пристрасть, як у пророків і сивіл Мікеланджело, однак їхні обличчя прикро класицистичні, ніби списані з гіпсових зліпків, що завдає помітних втрат достоїнствам серії.

У тих рідкісних випадках, коли форма Блейка відповідає змісту Данте, він залишає шедеври ілюстрації як приклад специфічного мистецтва перетворення. Повна Дантової моці ілюстрація до VII пісні «Пекла». Її тема — «Стигійське болото. Гнівні». Унизу вертикальної композиції лежать задушені тванню три брилоподібні фігури. Їхні пози незручні й неприродні — такі, в яких смерть наздоганяє людину. А над ними, у лютій сутичці, назустріч один одному несуться гнівні:

Не лиш руками билися вони,
А й головою, і грудьми, й ногами,
А хто й зубами гризся, навісний
(*Пекло*, п. VII, 112) [16].

Обличчя люті, очі озлоблені, й розум покинув їх. Могутні тіла грішників вигнуті в неймовірних ракурсах. Скорочуючись, вони розчиняються в просторах болота. Неначе нерухомі й застиглі в трансцендентальному екстазі скульптури романських соборів раптом прийшли в рух, скоцюрбилися, забули про свого Бога й вступили в недостойну, безглузду, як гнів, і нескінченну боротьбу. Тут пластична мова Блейка досягає найвищої напруги, і художник, сам того не помічаючи, порушує свою догму про переваги контурної лінії над світлотінню. Набагато частіше ми стикаємося з явищем невідповідності форми змісту, а точніше, опиняємося ще раз перед кризовою, чи то пак, перехідною ситуацією у творчості Блейка — з явищем руйнування старої класицистичної форми на шляху створення нової. Чи було тому причиною художницьке дилетантство Блейка, чи свідомий і добре зважений намір — це питання нерозв'язне й, на наш погляд, неістотне, оскільки еволюція мистецтва не є результат розвитку вміння, а зміна світогляду. Важливіші наслідки — факт руйнування у свідомості Блейка світогляду людини епохи класицизму, що об'єктивно відбилося на пошуках нових шляхів у мистецтві, а саме: в ілюстраціях до Данте.

Мистецтво Блейка мислиться живою ланкою в розвитку європейської образотворчості — намацування пульсу, його змін, як прорив в епоху романтизму.

В оцінках Блейка вживалися слова: «ніби», «нагадує», «подібно». Цей словник зумовлений самим предметом, про який ідеться, тому що його ілюстрації перебувають у процесі формоутворення, становлення, виникнення з небуття як пошук і рух до ще не реалізованого. Цьому є особлива причина — акварелі мислилися художником як підготовка до майбутніх офортних аркушів. Сім аркушів, виконаних технікою опуклого офорта (приклад — «Вихор коханців»), майже повністю втрачають чарівність

Seemingly unmovable and paused in the transcendental ecstasy, the sculptures of Roman cathedrals have suddenly sprung to movement, arched, forgot their God and picked up unworthiness, senseless as anger and endless fight. Here the plastic language of Blake reaches the highest tension and the artist, without noticing this himself, breaks his rule on the advantages of contour line over light and shadow. Much more often we encounter the phenomenon of discrepancy between form and content and, to be more precise, we again see the crisis or, to be more accurate, Blake's creative work in transition, with the phenomenon of the destruction of the old classical form on the way to creating the new form. The question whether Blake's artistic dilettantism was the reason for this or if it was his conscious and well-weighed intention is unsolvable and, in our opinion, is not essential because art's evolution is not the result of skill development but of a change of world outlook. The consequences are more important: the fact of the rejection, in Blake's perception, of the outlook of a person of the era of Classicism that had objectively affected the search for new ways in art, and specifically, in illustrations to Dante.

Blake's art must be seen as a live link in the development of European art: feeling for the pulse, its changes, as a breakthrough to the epoch of Romanticism.

Talking about Blake, we use words «as if», «reminds», «like». This is due to the very object in question because his illustrations are in the process of shape forming, emergence, appearance from non-existence, as search and movement to something that had not been there before. There is a special reason for this: the artist thought of his watercolours as preparation for future etchings. Seven sheets printed by the technique of relief etching («Lovers' Whirlwind» is an example) almost entirely lose the charm of Blake's expressiveness and lose in his solution of the problem of the space. Here, Flaxman's influence is felt more than anywhere, the notorious «contour line» about which Blake happily forgot in his watercolours prevails here.

In his illustrations to Dante, Blake transformed the physical into musical truth because book illustration and music are digested in a similar way: they both are being understood in time (music, in sounding from the first phrase until the last; illustration, from the first sheet through the entire set to the last). In this case, the time for the intake of both musical and illustrative material is perceived as the most important element of impact. In illustration, this dynamics may be reinforced and emphasised by the internal structure of a separate composition, its tonal, rhythmic and spatial solution because the stronger we feel the dynamics of time the deeper and more inevitable is the aesthetic impact of a work of art.

The soaring figures of Dante and Beatrice in *Paradiso*, in the first illustration, «St. Peter» (Canto XXIV, *Paradiso*), are filled with music. The drawing vibrates with the most delicate nuances of the tonal solution of the sheet, which, with clothes' flowing and free contours,

блейківської експресії і втрачають у вирішенні простору. Тут найбільше відчутний вплив Флаксмана, у них превалює горезвісна «контурна лінія», про яку Блейк щасливо забував в акварелях.

В ілюстраціях до Данте Блейк перетворював фізичну істину на музичну. Адже книжкова ілюстрація й музика мають однакову природу засвоєння: і та й інша осягаються в часі (музика у звучанні від першої фрази до останньої, ілюстрація — від першого аркуша через весь блок до останнього). У цьому випадку час освоєння як музичного, так і ілюстративного матеріалу уявляється найважливішим елементом впливу. В ілюстрації ця динаміка може бути посилена й підкреслена внутрішньою будовою окремої композиції, її тональним, ритмічним і просторовим вирішенням, оскільки чим сильніше ми відчуваємо динаміку часу, тим глибший і невідворотніший естетичний вплив твору.

Музикою сповнені ширяючі фігури Данте й Беатріче в «Раю» у першій ілюстрації «Святий Петро» (XXIV пісня «Раю»). Малюнок вібрує найтоншими нюансами тональної розробки аркуша, що з плинними й вільними контурами вбрання породжує у свідомості музичну перифразу цьому ідеальному світу. Багато чого в ілюстраціях залишилося начерком, враженням, першою реакцією. Можна стверджувати, що поема Данте й після Блейка потребувала ілюстративного еквівалента, створення якого залишалося вабливим завданням прийдешнього мистецтва. І все-таки Блейка, а не Флаксмана, Фюсслі чи Коха ми назвемо на порубіжжі XVIII — XIX століть спадкоємцем дантівської образотворчої традиції, тому що у найвдаліших його ілюстраціях виражений не тільки дух Данте, а й конфлікти та особливості розвитку мистецтва переломної епохи передромантизму.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СВІТІВ ДАНТЕ У ТВОРЧОСТІ РОМАНТИКІВ

Передромантичні віяння в мистецтві Європи й подальший яскравий рух романтизму були реакцією інтелектуалів на несподіваний хід Французької революції. Вона, за словами К. Ясперса, перетворилася на протилежність тому, що служило її початком. Дія, спрямована на встановлення волі людини, привела до терору, який знищив волю повністю. Наполеонівські війни, які спочатку привітала Європа як символ ліквідації залишків феодальних відносин, обернулися своєю протилежністю — утвердженням самозваного монарха й наступною епохою Реставрації. Реакція на трагізм і парадоксальність, на невідповідність ідеям революції виразилася в новій хвилі вільнодумства, а в мистецтві — у виникненні революційного романтизму, у підвищеній його емоційності й патетиці. Разом з тим у багатьох художників були підстави й для песимістичного ставлення до того, що відбувається. Звідси «негативізм романтизму... і недовіра до розуму

evokes a musical paraphrase of this ideal world. Much in the illustrations remained an outline, an impression, and a first reaction. This is why it is possible to say that Dante's poem still needed illustration equivalent, and its creation remained an appealing task for future art. Nevertheless, it is Blake, not Flaxman, Fuseli or Koch whom we name the successor to the tradition of representing Dante visually at the turn of the 18th—19th centuries because his most successful illustrations express not only Dante's spirit but also the conflicts and peculiarities of the development of art in the period of change, the epoch of Pre-Romanticism.

THE INTERPRETATION OF DANTE'S WORLDS IN THE CREATIVE WORK OF ROMANTICS

Pre-romantic trends in the art of Europe and the subsequent brilliant Romanticism movement were intellectuals' reaction to the unexpected course of the French Revolution. In K. Jaspers' words, the revolution turned into the opposite of what it had been at the beginning. An action aimed at the establishment of personal freedom led to terror that destroyed freedom altogether. The Napoleonic wars, initially greeted by Europe as a symbol of destruction of the remnants of feudal relations, transformed the movement into its opposite: the establishment of a self-proclaimed monarch and the Restoration epoch that followed. The reaction to these tragic and paradoxical events, to divergence from the Revolution's ideas, was expressed in a new wave of freethinking and, in art Revolutionary Romanticism emerged, with its increased emotions and passion. Alongside this, many artists had reasons for a pessimistic attitude to reality, hence «Romanticism's negativism... and mistrust of reason and its search for the ideal in the most diverse and mutually exclusive spheres, 'in the inner world of my unique «I» and in the mediaeval past... in this or that form of religious god-fighting, in works of artistic fantasy and in revolutionary actions in relation to this social reality'» [27—176]. The main thing was the opposition of art and «the host of low truths». These mutually exclusive philosophical paradigms explain the dualism evident within the framework of Romanticism as an artistic system. In the art of the19th century, it appeared as a two-faced Janus: as the revolutionary Romanticism of the 1820s and Retro—its negativist line in the second half of the 19th century. While their approaches to the assessment of reality were different, both branches of Romanticism were of a single mind when they defended and cultivated the freedom of creativity from any rules, and first and foremost from Academism.

«Parting and breaking into two, the desire to restore the lost unity, ever more barriers on the way to it, fragile victories, sudden failures, constant inner fight—this is the true history of all the arts of the 19th century» according to W. Weidle [7—86].

й пошуки ідеального у найрізноманітніших сферах, що виключають одна одну, — у внутрішньому світі мого унікального «Я» й у середньовічному минулому... у тій або іншій формі релігійного богоборства, у творіннях художньої фантазії й у революційних діях стосовно соціальної реальності» [27—176]. Головне бачилося в протиставленні мистецтва «тьмі низьких істин». Ці взаємовиключні парадигми світовідчування пояснюють дуалізм, очевидний у межах романтизму як художньої системи. У мистецтві XIX століття вона стала дволиким Янусом: як революційний романтизм 20-х рр. і ретро — негативістська його лінія в другій половині XIX століття. При різниці підходів до осмислення дійсності обидві гілки романтизму були одностайні, коли відстоювали й культивували волю творчості від будь-яких правил, передусім від академізму.

«Розрив і роздвоєння, прагнення відновити втрачену єдність, всі перешкоди, що множаться на шляху до неї, нетривкі перемоги, різкі падіння, невпинна внутрішня боротьба — така істинна історія всіх мистецтв XIX століття» в оцінці В. Вейдле [7—86].

У цьому співіснуванні протиборчих, різноспрямованих тенденцій романтичний волюнтаризм шокував традиціоналістів ще й тим, що декларував універсальність і навіть культ поезії. У цьому — одна з причин інтересу до Данте.

Видатний дослідник мистецтва романтичної доби Андрій Чегодаєв наполягав: «контрасти, якими сповнена романтична епоха, дають змогу особливо чітко відтіняти своєрідність і справжню значимість кожного майстра... Як іменувати ці два зовсім різних мистецтва, що виникли й склалися в рамках романтичної епохи? Мені найбільше подобається те, як розумів цю глибоку розбіжність Пушкін, який дуже ясно й переконливо відрізняв істинний романтизм від романтизму облудного» [51—105].

Динамізм дії «Божественної комедії» і думки поета, його емоційність кореспондувалися з новаторською ідеєю романтиків про «мінливість, плинність, рухливість» світу. Адже їхній пафос полягав у принциповості, бурхливому запереченні механістичного погляду матеріалістів XVIII століття, для яких світ був стійко незмінним. У мистецтві цей протест виразився в новій живописній формі, у сюжетах, сповнених руху, контрастів, конфліктів, в утвердженні «поезії потворного». Гримаси голоду й смерті, раніше неприпустимі естетикою, очевидні в «Плоті Медузи» (1819) Теодора Жеріко (1791—1824) і в «Хіосській різанині» (1824) Ежена Делакруа (1798—1863). Зрозуміло, чому в 20-ті рр. XIX ст. поезія Данте дала імпульс для романтичного бунту, для утвердження нової естетики. Великого флорентійця почали читати заповзято-зацікавлено, співвідносячи свої передчуття і мрії з його прозріннями майбутнього. Його відчуття особистості, вільної від умовностей XIII століття, аплікувалося на ідею волі людини-бунтівника XIX століття.

При цьому романтикам навряд чи була близькою формула волі, запропонована

In this coexistence of fighting and divergent trends, romantic voluntarism shocked traditionalists by declaring the universalism of poetry and its cult status. Here is one of the reasons for the interest in Dante.

The outstanding scholar of the art of the romantic era, Andry Chegodayev, insisted: «the contrasts with which the romantic epoch is filled, allow us to define with great clarity the originality and real significance of every master... What shall we call these two completely different arts that appeared and were shaped within the framework of romantic epoch? Most of all I like how Pushkin understood this deep difference, in a very clear and convinced way telling apart true Romanticism and fake Romanticism» [51—105].

The dynamic of the action of *The Divine Comedy* and the poet's thoughts and emotions corresponded with the innovating idea of the Romantics about the world being «variable, flowing, and moving». All their passion consisted of principles, and of a stormy negation of the mechanistic view of materialists of the 18th century for whom the world was firmly invariable. In art, this protest was expressed in a new painting form, in plots full of movement, contrasts, and conflicts, in the assertion of the «poetry of the ugliness». Grimaces of hunger and death, earlier inadmissible by aesthetics, are evident in «The Raft of the Medusa» (1819) by Théodore Géricault (1791—1824) and in «The Slaughter of Chios» (1824) by Eugène Delacroix (1798—1863). It is clear why in the 1820s Dante's poetry gave an impetus to a romantic revolt, to the assertion of new aesthetics. They started to read the great Florentine in a passionately interested way, comparing their own premonitions and dreams with his vision of the future. His feeling of a person free of the customs of the 13th century attached to the idea of freedom of a person who was a rebel of the 19th century.

At the same time, the formula of freedom suggested by I. Kant and A. Schopenhauer was hardly close to the Romantics. This formula suggests that freedom «belongs not to the empirical but to the character comprehended by reason» [53—182].

In the system of the romantic world view (both of the revolutionary and retro-romantic wings) the image of Dante the exile, the sufferer made to wander Italy's feudal principalities looking for shelter and who died far from Florence (for which the poet had always been pining), the entire narrative of the genius's life ideally fitted the matrix of a romantic personality, lonely, always in conflict with society. The clash between the hero and his environment is a traditional theme in the Romantics' creative work. The artist's drama was revealed in this. Personality's emotional side, cultivated by the Romantics, allowed the 19th century to see at last in Dante a living personality suffering from the world's imperfections. The works of art responding to Dante of the romantic era had been developing at the two poles of delicate lyricism, more often of salon and honeyed quality, and of grim melancholy. There were few examples of artists listening to and penetrating

І. Кантом та А. Шопенгауером, за якою вона (воля) «належить не до емпіричного, а... до осяганого розумом характеру» [53—182].

У системі світоглядних цінностей романтиків (революційного, так само, як ретро-романтичного крила) образ Данте-вигнанця, страдника, змушеного поневірятися по феодальних князівствах Італії в пошуках притулку й померлого далеко від Флоренції, за якою поет завжди тужив, — уся сюжетна основа життя генія ідеально накладалась на матрицю романтичної самотньої особистості, яка завжди перебуває в конфлікті із соціумом. Розлад героя з оточенням — традиційна тема у творчості романтиків. У цьому відкривалася драма художника. Емоційний бік особистості, культивований романтиками, дозволив XIX століттю, нарешті, побачити в Данте живу особистість, яка страждає від недосконалостей світу. Дантеана епохи романтизму розвивалася на полюсах пронизливого ліризму, найчастіше салонно-солодкавого, й похмурої меланхолії. Рідкісними були випадки вчування й глибокого проникнення в дух «Божественної комедії» як спосіб емоційного, а не логічного пізнання суті явища.

«Романтичне мистецтво» виникло тоді, коли романтична тривога й схвильованість тісно сплелися з пошуками правди і з прямою політичною боротьбою проти всякого роду суспільної й ідейної реакції, що охопила тоді Європу. Реакція навряд чи могла почуватись упевнено, якщо згадати, що 1820—1824 роки — це роки останніх, найбільш зрілих поем і драм Байрона й найбільшої напруги його карбонарської діяльності, роки найкращих і найбільш «язичеських» віршів Кітса, роки «південних» поем і віршів О. Пушкіна, ... роки Неаполітанської революції, грецького повстання, підготовки повстання декабристів» [50—18].

Прогресивне мистецтво романтизму виразило своє неприйняття буржуазного суспільства у формі боротьби з безкровним академічним мистецтвом. Висуваючи революційне положення про те, що мистецтво є «мовою народу», й відстоюючи право «потворного» у мистецтві, романтики оголошували війну тверезості філістерського життя. Знаменно, що в той період, коли прогресивна суспільна думка неухильно піднімається до критичного осмислення відносин і законів зрілого капіталізму, вождь романтизму Ежен Делакруа звертається до «Божественної комедії» і знаходить у ній тему для полотна, що було сприйнято сучасниками як маніфест нового мистецтва.

Художній Салон 1822 року. Ежен Делакруа дебютує полотном «Човен Данте», що висунуло молодого художника в число вождів опозиційного до академізму романтичного мистецтва. У переддень революції 1830 року прогресивна думка Франції найгостріші проблеми часто втілювала в історичних метафорах. «Історія виступає ще під псевдонімом» [41—102].

Сюжет переправи Данте й Вергілія в човні через Стигійське болото привабив Делакруа масштабністю події. Вибір теми не видасться випадковим, якщо ми згадаємо, що це були часи, коли молодий художник

the spirit of *The Divine Comedy* as a way of learning emotionally, not logically, the essence of the work.

«Romantic art» originated when the romantic agitation and concern closely intertwined with the search for truth and with direct political fight against the social and ideological reaction that engulfed Europe at that time. Reactionary circles could hardly feel confident, bearing in mind that 1820—1824 were the years of the last, most mature poems and plays by Byron and of the greatest exertion of his Carbonari activity; years of the best and most «pagan» poems by Keats; years of «Southern» poems by Pushkin, .. years of the Neapolitan revolution, the Greek uprising, of preparations for the Decembrists' uprising» [50—18].

The progressive art of Romanticism expressed its non-acceptance of bourgeois society in the shape of its fight against bloodless academic art. Putting forward the revolutionary thesis about art being «the people's language» and defending the right of «the ugly» in art, Romantics declared war on the soberness of philistine life. It is indicative that at the time when progressive social thought was unswervingly rising towards the critical evaluation of relations and laws of mature capitalism the Romanticism's leader, Eugène Delacroix, turns to *The Divine Comedy* and finds in it the theme for his painting, which contemporaries perceived as the manifesto for a new art.

At the 1822 Artistic Salon Eugène Delacroix makes his debut with the canvas «Dante's Barque» that put the young artist among the leaders of the romantic movement in art that opposed Academism. On the eve of the 1830 revolution progressive thought in France often expressed the sharpest problems in historical metaphors. «History also performs under a pen-name» [41—102].

The episode of Dante and Virgil crossing the Stygian swamp attracted Delacroix with its scale of events. The choice of the theme does not look like chance if we remember that those were the times when the young artist loved to read the Bible, Shakespeare, Dante, Byron, and lived in the world of literary images. Dante's and Shakespeare's characters and unsolved issues of contemporary life added to each other. Comparing past and present, contradicting and rebelling, Delacroix tried to answer the questions of his era. The artist did not delve into the poem's worlds—the theme of *The Divine Comedy* became a pretext for expressing the spirit of his time. This is why «Dante's Barque» by Delacroix became an expression of the mindset of a rebellious generation. His contemporaries understood this very well. Classical literature, which in this way or that included political problems, played the same role of «fermenting material» that was played by «political lyrics» that emerged at that time—the forerunner of the Paris Commune. We emphasise that his road to creating the canvas «Liberty Leads the People» (1830)—the revolution's main image—would not have been possible without Delacroix's dialogue with Dante. «A legend survived that one of the bourgeois visitors to the 1831 Salon shouted in front of this

зачитувався Біблією, Шекспіром, Данте, Байроном, жив у світі літературних образів. Характери Данте й Шекспіра, невирішені питання сучасного життя доповнювали одне одного.* Зіставляючи минуле й сьогодення, заперечуючи й бунтуючи, Делакруа намагався відповісти на питання своєї епохи. Художник не заглиблювався у світи поеми — тема «Божественної комедії» стала приводом до того, щоб виразити дух своєї епохи, і тому «Човен Данте» Делакруа став вираженням умонастрою бунтарського покоління. Його сучасники це прекрасно розуміли. Класична література, яка так чи інакше включала політичні проблеми, виконувала ту ж саму роль «бродильної речовини», що й виникла в ті роки «політична лірика» — передвісниця Паризької комуни. Підкреслимо, що шлях до створення полотна «Свобода, що веде народ» (1830) — головний образ революції — не був би можливим

* *Роль «Божественной комедії» Данте для творчості Делакруа засвідчено у щоденнику митця. Див.:* Дневник Делакруа. — *Москва: Академия художеств СССР, 1961. — С. 21, 32, 34, 42, 54, 55, 59, 188.*



Eugène Delacroix
«Dante's Barque»

Ежен Делакруа
«Човен Данте»

picture in a disturbed and frightened way, 'You say he is the leader of a school? Better say, the leader of a revolt» [41—104].

Why had contemporaries called «Dante's Barque» a «manifesto» of the new art? Those who shared Delacroix's ideas saw in it the truth of their time. «Dante's Barque» remained a monument to battles in French art of the beginning of the 19th century, the artist's confession of the expectations and hopes of an entire generation and the evidence of the unswerving enthusiasm with which Delacroix rebelled against everything that had outlived its time in both society and art.

Within the entire field of Dante's legacy in the visual arts, Delacroix continues the tradition of artistic reminiscences and in this inherits the method invented as long ago as in the 14th century by Nardo di Cione and developed by Luca Signorelli and Domenico di Michelino in the 15th century, and by Michelangelo in the 16th.

Delacroix's respect for tradition does not diminish his avant-gardism. The French public was impressed by the dramatic power expressed by the young artist in his subject and his astoundingly free painting, the like of which had never been seen before. Inspired by Titian's colour palette, and even more by that of Rubens, Delacroix reintroduced a clear colour to the art of the 19th century. «It was Fromentin who noticed that the amazingly live, inspired and polyphonic colours of paintings by Delacroix contain both drama and joy» [41—102]. Delacroix's novel approaches were the foundation of the new aesthetics. This is why his painting became a frontier, a watershed, and a manifesto of the new in art.

What Delacroix did in the new attitude towards drawing, in the sphere of colour intensification, of shaping the form, of the freedom of painting technique, and compositional discoveries laid down the principles of the art of modern times «and it is not by chance that such strong threads go from him to the art of succeeding generations: to the empirical method of the realists, to the painterly conquests of impressionism. Speaking about the unbroken logic of the transformation of art, Delacroix ploughed the immense horizons of the future that laid ahead of artists». [25—15]

The sea, the favourite image of the romantics, in Delacroix's painting personified the element of life with all its problems and surges of spirit. This image was close to the world perception of people of the era.

Free person! It is not in vain that you love
The mighty ocean: it is a mirror
Of your boundless soul; it is sleepless, as you are.
And the same anxiety beats within your chest. [16].

In «Dante's Barque» Delacroix, in a symbolic way expresses a philosophical and poetic belief of the epoch. The painting is focused on the image of the poet who is crossing the sea of life's sufferings. Attention is fully concentrated on images of Dante and Virgil, symbols of fate that overcomes the elements. Delacroix amplifies the Romantics' ideal, a powerful personality of a hero, of a rebel who stands up

без діалогу Делакруа з Данте. «Збереглася легенда, що один з буржуа, відвідувачів Салону 1831 року, перед цією картиною роздратовано й злякано вигукнув: «Ви кажете — глава школи? Скажіть краще — глава заколоту» [41—104].

Чому «Човен Данте» сучасники назвали «маніфестом» нового мистецтва? Однодумці Делакруа побачили в ній правду свого часу. «Човен Данте» залишився пам'ятником битв у мистецтві Франції початку XIX століття, сповіддю художника про сподівання й надії цілого покоління, свідченням зафіксованої завзятості, з якою Делакруа повстав проти всього, що віджило свій вік як у суспільстві, так і в мистецтві.

У просторі всієї образотворчої Дантеани Делакруа продовжує традицію реміснценцій і в цьому успадковує метод, закладений ще в XIV столітті Нардо ді Чьйоне, а в XV столітті розроблений Лукою Сіньйорелі, Доменіко ді Мікеліно, в XVI столітті — Мікеланджело.

Повага Делакруа до традиції не применшує його авангардизму. Французьку публіку вразила сила драматизму, втіленого в сюжеті молодим художником, і незвичайне, небачено розкріпачене живописне письмо. Натхненний колоризмом Тиціана, а ще більше — Рубенса, Делакруа повертав мистецтву XIX століття чистий колір. «Ще Фромантен помітив, що дивовижно живий, одухотворений і поліфонічний колорит картин Делакруа містить у собі і драму, і радість» [41—102]. Новаторство Делакруа — основа нової естетики. Тому картина стала рубежем, вододілом, маніфестом нового в мистецтві.

Те, що було зроблено Делакруа в новому ставленні до малюнка, в царині колірної інтенсифікації, ліплення форми, свободи живописної техніки, композиційних відкриттів, заклало принципи мистецтва новітнього часу «і не випадково тягнуться від нього такі міцні нитки до мистецтва наступних поколінь: до емпіричного методу реалістів, до живописних завоювань імпресіонізму. Делакруа, говорячи про безперервну закономірність змінюваності мистецтва, розорював перед художниками неозорі обрії майбутнього». [25—15]

Море — улюблений образ романтиків — у картині Делакруа персоніфікувало стихію життя з усіма її незгодами й злетами духу. Цей образ був близький до світосприймання людей тієї епохи.

Людина вільна! Ти любиш недаремно
Могутній океан: душі твої безмежні
Він — дзеркало; як ти, він повсякчас недремний.
І в грудях у твоїх нуртує та ж бентежність [16].

В «Човні Данте» Делакруа символічно виражає філософсько-поетичне судження про епоху. Картина присвячена образу поета, який перепливає море життєвих мук. Вся увага зосереджена на образах Данте й Вергілія, символах долі, що перемагає стихію. Делакруа звеличує ідеал романтиків — сильну особистість, героя, бунтаря, що повстає проти стихії ворожого суспільства. Хоч як не парадоксально, але саме старший сучасник

against the forces of a hostile society. However paradoxical, it was an older contemporary of Delacroix and his major antagonist, Ingres, and Gericault after him, who «with decisiveness unique for the 19th century defended, in their portraits, the idea of a special scale of contemporary person...». Gericault's characters concentrate the epoch's essence in them [41—91].

Dante's image during the epoch of «literary historicism» was also a carrier of the qualities of the ideal hero for revolutionary Romanticism. The trend «to swear by Dante's name», begun by Delacroix, will develop further in the art of the 19th and 20th centuries.

RETROROMANTIC DANTEANA

The series of illustrations by John Flaxman, the painting by Jean-Auguste-Dominique Ingres and, finally, the canvas by Eugéne Delacroix introduced Dante's subjects to the new art of Europe of the beginning of the 19th century. Following them, almost every artist of the 19th century with any kind of reputation left several compositions in themes from Dante. Under the influence of fashion, Dante became not so much read as respected. «Wandering storylines» like the story of the lovers Paolo and Francesca, who were not parted even in *Inferno*, were tirelessly varied. Soon, as Osip Mandelshtam remarked sarcastically, «the mysterious Dante of French engravings will appear, who consists of a cloak, aquiline nose, and does something on rocks» [33—22]. If for Delacroix the theme of *The Divine Comedy* was a pretext for a confession about his epoch, the retro-Romanticism of Ary Scheffer or Anselm Feuerbach dissects Dante and adjusts him for the eye of a sentimental enthusiast for pictures. In this way the tragedy of Paolo and Francesca as illustrated by Ary Scheffer, who exhibited his canvas at the same time as «Dante's Barque» by Delacroix, becomes a tearful melodrama, while Anselm Feuerbach turns it into a sugary idyll. In the works of these artists and artists like them Dante's themes become banal, while the discoveries of romantic painting are being made «nobler» by methods of salon art obeying the demands dictated by the market. «Art has always been divided into real and commercial art but never before has the latter acquired such a colossal spread, never has its quantity overcome all the rest so powerfully, going both wide and deep» [31—76].

Delacroix wrote when he defined his position: «I am a rebel, not a revolutionary», although the artist's rebellion evidently grew into revolution. Other artists' use of Dante descended into the search for «the ivory tower». The cult of sensitivity and love lyrics, like the theme of the deprived and the incomprehensible, led retro-Romantics to lose their understanding of both the form and emotional content of *The Divine Comedy*.

Romanticism transforms and diminishes but it does not lose its interest in Dante,

Делакруа і його головний антагоніст Енгр, а слідом за ним Жеріко «з винятковою для XIX століття рішучістю обстоювали у своїх портретах ідею особливої масштабності сучасної людини...». Герої Жеріко концентрують у собі епохальну суть [41—91].

Образ Данте в епоху «літературного історизму» також виявився носієм якостей ідеального героя для революційного романтизму. Тенденція «клястися ім'ям Данте», розпочата Делакруа, матиме подальший розвиток у Дантеані XIX і XX століть.

РЕТРОРОМАНТИЧНА ДАНТЕАНА

Серія ілюстрацій Джона Флаксмана, картина Жана-Огюста-Домініка Енгра, нарешті, полотно Ежена Делакруа ввели й утвердили сюжети Данте в новітньому мистецтві Європи початку XIX століття. Слідом за ними майже кожен скільки-небудь відомий художник XIX століття залишив по кілька композицій у Дантеані. Під впливом моди Данте став не так почитуваним, як пошанованим. «Бродячі сюжети», такі, як історія закоханих Паоло й Франчески, не розлучних навіть у Пеклі, варіювалися невтомно. Незабаром, як уїдливо зауважив О. Мандельштам, «з'явиться таємничий Данте французьких гравюр, що складається з каптура, орлиного носа й чимось зайнятий на скелях» [33—22]. Якщо для Делакруа тема «Божественної комедії» була приводом до сповіді про свою епоху, то ретроромантизм Арі Шеффера або Ансельма Фейєрбаха препарує Данте й пристосовує його до ока сентиментального буржуа. Так, трагедія Паоло й Франчески в Арі Шеффера, який виставив своє полотно одночасно з «Човном Данте» Делакруа, перетворюється на сльозливу мелодраму, а в Ансельма Фейєрбаха — на солодкаву ідилію. У роботах цих і подібних їм художників теми Данте вульгаризуються, а знахідки романтичного живопису «облагороджуються» прийомами салонного мистецтва, підкоряючись вимогам, які диктує ринок. «Завжди існував розподіл мистецтва на справжнє і комерційне, але ніколи ще дотепер останнє не набувало такого колосального поширення, ніколи кількісно воно не захльостувало з такою силою все інше, поширюючись як ушир, так і вглиб» [31—76].

Делакруа, визначаючи свою позицію, писав: «Я бунтар, але не революціонер», хоча бунтарство художника очевидно переросло в революцію. Дантеана інших виродилася в пошуки «вежі зі слонової кістки». Культ чутливості, любовної лірики так само, як і тема знедоленого й незбагненного, приводять ретроромантиків до відриву від розуміння як формотворчого, так й емоційного змісту «Божественної комедії».

Романтизм перероджується й дрібнішає, однак не втрачає інтересу до Данте, пробуджений творчістю Делакруа. Але чим для французьких академістів, німецьких бюргерських художників і «прерафаелітів» стає Данте? На чому зупиняється їхній

awoken by Delacroix's creative work. However, what does Dante become for French academists, German burgher artists and the Pre-Raphaelites? Where does their eye linger? Of what significance for them are the ideas present in *The Divine Comedy*? What does history become for them? No more than a sweet slumber with dreams, the idealisation of the Middle Ages.

In Germany, Dante's themes were widely worked upon by artists of the «Nazarene school». The school of Overbeck and Cornelius was of purely academic quality and treated Dante in the spirit of Catholic legend. It was due to this that the Nazarene artists chose the themes of *Paradiso* for their paintings, as a reflection of religious doctrine. Drawings of a ceiling created by Peter von Cornelius to themes from *Paradiso* for the Villa Massimo in Rome could be an example of this, as well as Overbeck's painting «The Triumph of Religion in Visual Arts» where Dante is present. In developing trends like this, art was going on a separate course from its literary source, making the artistic language more primitive and emphasising the pessimism of its narratives. In Arnold Böcklin's (1827—1901) composition, «Paolo and Francesca in Inferno» the grim emphasis on the absence of any way out is evident. The canvas errs against Dante's image, which is by turns strict, irate, full of suffering and compassionate but never sentimental.



Anselm Feuerbach
«Paolo and Francesca»

Ансельм Фейєрбах
«Паоло і Франческа»

The creative work of the greatest master of «Pre-Raphaelite Brotherhood», Dante Gabriel Rossetti (1828—1882), stands rather outside the traditional mid-19th century representation of Dante. As a representative of English Romanticism, Rossetti devoted a major part of his creative work to depicting Dantean themes. Love as a shelter for the romantic heart, and sentimental, sensitive love at that, always unsatisfied, with a tragic end, was the main subject of canvases by Rossetti and those who had similar ideas. The story of the ideal chivalrous love of the young Dante for Beatrice, at the period of his creation of *Vita Nuova* became a programme for «Pre-Raphaelite Brotherhood», founded

погляд? Якого значення набувають ідеї, наявні в «Божественній комедії»? Чим стає для них історія? Не більше, ніж солодким сном мрій, ідеалізацією середньовіччя.

У Німеччині дантівські теми дуже широко розроблялися художниками «Назарейської школи». Школа Овербека і Корнеліуса мала чисто академічний характер і трактувала Данте в дусі католицької легенди. Саме у зв'язку з цим художниками-назарейцями обиралися для живопису теми «Раю» — як відображення релігійної доктрини. Прикладом тому служать ескізи плафона, створені Петром Корнеліусом, на теми «Раю» для вілли Массімо в Римі, а також картина Овербека «Тріумф релігії в образотворчих мистецтвах» із зображенням Данте. У розвитку подібних тенденцій мистецтво йшло врозріз із літературним джерелом, примітивізуючи художню мову, акцентуючи песимізм сюжетів. У композиції «Паоло і Франческа в пеклі» Арнольда Бекліна (1827—1901) очевидний акцент на похмурій безвиході. Полотно грішить проти образу Данте — суворого, гнівного, сповненого муки й співчутливості, але ніколи не перечуленого —сентиментального.

Трохи осібно в образотворчій Дантеані Європи середини XIX століття стоїть творчість найбільшого майстра «Братерства прерафаелітів» Данте Габріеля Россетті (1828—1882). Як представник англійського романтизму, Россетті більшу частину своєї творчості присвятив втіленню дантівських тем. Кохання — притулок романтичного серця, причому сентиментальне, чутливе, завжди невдоволене кохання, що має трагічний кінець — основна тема полотен Россетті і його однодумців. Історія ідеально-лицарської закоханості юного Данте в Беатріче часів створення ним «Vita Nuova» стала програмною для «Братерства прерафаелітів», заснованого в 1848р. у ситуації, коли в Англії на зміну захопленням і розчаруванням перших десятиліть XIX ст. приходить період скромних ідеалів «вікторіанської епохи». «У царстві зневіри, — за оцінкою ситуації в Англії Умберто Еко, — у суспільстві беруть гору стійкі буржуазні чесноти й принципи капіталізму, що розвивається» [26—129]. Творці «філософії краси» — прерафаеліти йдуть у світ середньовічної легенди. Італію XIV сторіччя й образ Данте вони трактують у дусі монастирських хронік.

Беатріче символізувала образ католицької церкви. «Сорокові й п'ятдесяті роки» (XIX ст.) ознаменувалися в англійській літературі відродженням інтересу до середніх віків, причому цей «медівіалізм» був відмінний від схиляння перед середніми віками в епоху романтизму. Романтики знаходили в мальовничому за своїм колоритом житті середніх віків підходяще тло для зображення широких вільних пристрастей, а поетів пізнішого періоду в Англії приваблював вдумливий містичний настрій, що породив релігійні рухи й мистецтво тієї епохи... Він широко відобразився й на художній творчості, надавши йому відбиток яскраво вираженого ідеалізму» [8—8]. Дослідник З. О. Венгерова має на увазі рух, що виник

in 1848, when in England the period of the modest ideals of the 'Victorian era' replaced the fascinations and disappointments of the early decades of the 19th century». According to Umberto Eco's assessment, «In the real of frustration, stable bourgeois qualities and principles of developing capitalism triumph in society» [26—129]. Creators of «the philosophy of beauty», Pre-Raphaelites go into the world of mediaeval legend. They treat 14th century Italy and the image of Dante in the spirit of monastic chronicles.

Beatrice symbolised the image of the Catholic Church. «The 1840s and 1850s were marked in English literature by a revival of interest in the Middle Ages, and this 'medievalism' was different from the bowing before the Middle Ages of the era of Romanticism. The Romantics had found in mediaeval life a becoming background for depicting wide, free passions in the brilliant colour palette. Poets of a later period in England were attracted by a thoughtful mystical mood that gave birth to religious movements and to the art of that epoch... It also had a great influence on artistic creativity, marking it with a clearly expressed idealism» [8—8]. Art historian Z. O. Vengerova is referring to the movement that emerged in England under the influence of Newman's sermons, «Tractarianism». Its content was in awakening ideal desires, moral grandeur and high aspirations. Newman's sermons caused widespread concern and debate in English society, and Pre-Raphaelite ideas that stemmed from the idealisation of the Middle Ages owe much to this religious trend.

The Pre-Raphaelites' highest goal was to know the delicate features of the spiritual world, of the spiritual richness of the «ideal hero». Rossetti's utopian idealism was far from a full understanding of Dante but this does not diminish the qualities of his painting and his philosophy. The Pre-Raphaelites were the first to explore the major trends of the symbolist movement of the turn of the 19th—20th centuries and of the «modern» style, as well as Oscar Wilde's pan-aesthetics [26, 30].

As for the general assessment of the role of Dantean themes in the second half of the 19th century from A. Scheffer to D. G. Rossetti and A. Böcklin, it was undoubtedly affected by the commercialisation of Dante. Apart from the fact that works by H. Hess, A. Rethel, P. Cornelius, B. Genelli, L. Ademollo, E. Holm and many others were of low artistic quality, they were also clearly retrograde in their ideas. The success of the works of artists of «the second rank» had for long overshadowed the real significance of Dante. The Florentine's image was wrapped in ever more mystery. Starting from the mid-19th century, the uneducated cult of Dantean mysticism flourished. However, in reality the author of *The Divine Comedy* was striving for clearly expressed knowledge.

In 1861, the public in France were enthralled by a new work by the artist Gustave Doré (1833—1883), by his illustrations to *Inferno*. Eight years later, in 1869, illustrations to the other two parts of *The Comedy* were published. Gustave Doré, whose work largely

в Англії під впливом проповіді Ньюмана, — «трактаріанізм», зміст якого полягав у порушенні ідеальних прагнень, моральної величі й високого настрою. Проповіді Ньюмана викликали широке хвилювання в англійському суспільстві, й настрої прерафаелітів, які вийшли з ідеалізації середніх віків, багато в чому зобов'язані цій течії.

Аби не чути болісних страждань,
Ти серцем слухаєш пісні старовини,
Й чарівні лицарські перекази без нарікань —
Облесників глузливих нездійсненні сни
[32—76].

Найвищою метою прерафаелітів було пізнання тонкощів духовного світу, душевного багатства «ідеального героя». Утопічний ідеалізм Россетті далекий від того, щоб зрозуміти Данте й наблизитися до нього, не применшує достоїнств його живопису й філософії. Адже саме прерафаеліти, випереджаючи час, намітили основні тенденції символізму рубежу XIX—XX століть і стилю «модерн», панестетизм Оскара Уайльда [26, 30].

Що ж до загальної оцінки Дантеани другої половини XIX століття від А. Шеффера до Д. Г. Россетті й А. Бекліна, то вона безсумнівно, перебувала під диктатом міщанського споживання Данте. Крім того, що роботи, створені Г. Гессом, А. Ретелем, П. Корнеліусом, Б. Дженеллі, Л. Адемолло, Е. Хольмом і багатьма іншими, були невисокі за своїми художніми вартостями, то ще й за ідейною спрямованістю вони були явно регресивні. Успіх робіт художників «другого ряду» надовго спотворив справжнє значення Данте. Образ флорентійця оповивали дедалі більшою таємничістю. Із середини XIX століття пишно розцвів невігласький культ дантівської містики. Сам же автор «Божественної комедії» прагнув до ясного й виразного знання.

В 1861 році широка громадськість Франції ознайомилася з новою роботою прославленого графіка Гюстава Доре (1833—1883) — з його ілюстраціями до «Пекла». Через вісім років, у 1869 р. вийшли у світ ілюстрації до двох інших частин «Комедії». Гюстав Доре, чия творчість багато в чому створила славу французької ілюстрації XIX століття, ще в молодості зухвало заявив про бажання проілюструвати всі шедеври світової літератури. Все життя художник віддав утіленню цієї ідеї в сотнях аркушів гравюр. Уже одне це екстраординарне завдання, яке значною мірою було здійснене художником, виказує в ньому розмах людини епохи зрілого капіталізму, коли тенденція до розширення стала основною рисою європейської цивілізації. «На моє переконання, — писав О. Шпенглер трохи пізніше, — в її (цивілізації) появі лежить невідворотна доля Заходу. Енергія культурної людини спрямована всередину, енергія цивілізованої — на зовнішнє» [55—36]. Оці зовнішні риси мистецтва Доре з усією очевидністю виступають у його дантівській серії.

Діяльність Доре припадає на період Другої імперії, коли надії романтиків було поховано під самовдоволеністю французького міщанина, коли гасло «збагачуйтеся» було



Gustave Doré «Dante Alighieri»

Гюстав Доре «Данте Аліг'єрі»

created the fame of French illustration of the 19th century, even when a young man boldly stated his desire to illustrate all the masterpieces of world literature. The artist devoted all his life to realising this idea in hundreds of sheets of engravings. Even this single extraordinary task, that the artist almost accomplished, tells of the breadth of vision of a person of the era when a trend to expand became the main feature of European civilisation. Oswald Spengler wrote somewhat later, «In my opinion, the inevitable fate of the West lies in its (civilisation) emergence. A cultured person's energy is directed inwards while the energy of the civilised is directed outwards» [55—36]. These outward features of Doré's art are fully evident in his Dantean series.

Doré was active within the period of the Second Empire when the Romantics' hopes were buried under the self-satisfaction of the French bourgeoisie, when the slogan «Get Rich» was approved as a cardinal principle of the epoch. The Second Empire could not manage heroism or ideals. A bloodless but also safe art school of unfading Academism pleasantly lulled a well-fed eye and this is why it found a fertile soil in this self-satisfied world.

The Second Empire's drive towards tasteless luxury negatively influenced the art of illustrating and, in particular, Doré's illustrations to *The Divine Comedy*. The fantastic scenes of *Inferno* replace the sharp satire of his early drawings, the grandeur of grotesque laughter of «Gargantua and Pantagruel» and the realism of «Don Quixote». Now imaginary passion prevails over philosophic reflection while the pompousness of the compositions is close to the routine principles of official art. Gloomy and disappointed is Dante's look in the portrait by Doré. Dante does not manage to find ways «to leave that Inferno and move towards life» (*Inferno*, Canto XXXIV, 133) [16] in the world of an average man in Louis Bonaparte's empire.

If today we are not satisfied with Doré's vision, at the time this work greatly

затверджено у ролі кардинального принципу епохи. Другій імперії ні героїзм, ні ідеали вже були не до снаги. Безтілесне, але й безпечне мистецтво нев'янучого академізму так приємно колисало сите око й тому знаходило благодатний ґрунт у цьому самовдоволеному світі.

Потяг Другої імперії до позбавленої смаку розкоші негативно відбився на мистецтві книги й, зокрема, на ілюстраціях Доре до «Божественної комедії». На зміну гострій сатирі його ранньої графіки, пишноті гротескного сміху «Гаргантюа й Пантагрюеля» та реалізму «Дон Кіхота» приходять фантастичні сцени «Пекла», де удаваний пафос превалює над філософським роздумом, а помпезність композицій близька до рутинних принципів офіційного мистецтва. Похмуро й розчаровано дивиться Данте з портрета Доре на світ, і в країні тріумфуючого міщанина в імперії Луї Бонапарта не знаходить шляхи, «щоб вийти з того Пекла до життя» (Пекло, п. XXXIV, 133) [16].

Якщо зараз нас не задовольняє трактування Доре, то свого часу ця робота справила величезний вплив на сучасників і ще задовго європейська ілюстрація розвивалася в принципами, проведеними Доре. Композиторська майстерність, розмах театрального видовища в передачі грандіозних просторів, блискуча техніка виконання в циклі «Пекло», награвірованому особисто автором, збуджували фантазію численних ілюстраторів і живописців [43]. Це вже набагато пізніше Гартлауб скаже, що Доре створив «кімнатного, сімейного Данте бюргерів 60—90-х років» [9—95]. Серія не була цілісною, оскільки ілюстрації до «Чистилища» й «Раю» були виконані в майстерні Доре його учнями й помічниками, які часто були лише професіоналами-граверами, але не художниками. Робота була поставлена на потік. Що ж до професіоналізму маестро, то, безперечно, Доре був художником-ілюстратором, який умів перейнятися настроєм і стилем автора, розумів ілюстрацію як елемент, що доповнює літературний образ. Однак його талант розвивався осторонь від прогресивного мистецтва свого часу. У своїй гігантоманії — потребі перетворити весь світ літературних образів, він недогледів не тільки проблеми сучасного йому мистецтва, а й, уперто відстоюючи свій «натуралістичний реалізм», часто не мав часу зосередитися на технічних питаннях ремесла. Втім усе-таки він не міг стояти поза епохою, що складалася із суміші видимої гармонії й глибокого відчуження її елементів. Він не міг не відчувати суперечностей свого часу, що відбилося на полярності його мистецтва, зокрема на серії ілюстрацій до Данте.

Дослідник творчості Доре Конрад Фарнер назвав його «невгамовним романтиком» (58—152), а Гартлауб — «останнім романтиком» [11]. У цих визначеннях полягає сутність мистецтва Доре. З одного боку, він, усупереч романтизму, створює композиції «Пекла», як реальний пейзаж, чого ми ніколи не знайдемо в абстрактних світах Вільяма Блейка, а з другого боку, відчувається його потреба у фантастичному зверненні

influenced contemporaries and for a long time European illustration developed along the lines proved by Doré. His compositional mastery, spectacular theatrical scope in conveying grandiose spaces, outstanding technique in the *Inferno* cycle, engraved by the author himself—this awoke the imagination of numerous illustrators and painters [43]. It was much later that Hartlaub said that Doré created «a home, a family Dante of 1860s—1890s burghers» [9—95]. The series was not a single opus because his pupils and assistants, who often were just professional engravers and not artists, created illustrations to *Purgatorio* and *Paradiso* in Doré's atelier. The work was produced on a conveyer belt. As for the maestro's professionalism, there is no doubt that Doré was an artist illustrator who could identify with authors' moods and styles, who understood illustration as a component adding to a literary image. His talent, however, developed segregated from progressive art of the times. In his giant mania, the need to transform the entire world of literary images, he overlooked not just the problems of the art of his time but also, while stubbornly defending his «naturalistic realism», often did not have time to concentrate on the technical aspects of his craft. However, he was not able to stand outside the epoch that consisted of a mix of superficial harmony and the deep alienation of its parts. He could not but have felt the contradictions of his time, which were reflected in the polar character of his art and, in particular, in the series of illustrations to Dante.

Konrad Farner, a researcher of Doré's work, called him «a fervent Romanticist» [58—152], while Hartlaub called him «the last Romantic» [11]. The essence of Doré's art lies in these definitions. On the one hand, he, in spite of his Romanticism, creates compositions of *Inferno* as real landscapes, and this is never found in the abstract worlds of William Blake. On the other hand, his need to address the past in a fantastic way is felt, and the link between sensuous and mysterious. In this, he acts as a representative of Romanticism, which had already reached its peak and shrunk into salon art. Doré's method is to unite within a single composition both small and large (the motive of a person lost in the giant landscapes of Dante's world), the method skilfully used by Callot long before Doré. This compositional method awakens subconscious, unclear fears of night dreams. In this, Doré acts as a predecessor of 20th century surrealism. However, in spite of his intuitive feeling for the trends of future art, sketched in his engravings, Doré's series is not a wholly new interpretation of Dante. Just like the Nazarenes' compositions, the series became a remodelling of Dante to suit the tastes of the modern public. Doré was not able and did not want to work out the problems of his time on the basis of Dante's material. The main thing is that he was not able to make sense of the ideas and emotional structure

до минулого, зв'язку почуттєвого з таємничим. У цьому він виступає як представник романтизму, що вже відзвучав і виродився у салон. Метод Доре в поєднанні в межах однієї композиції малого і великого (мотив людини, загубленої в гігантських ландшафтах Дантового світу) — прийом, яким задовго до Доре майстерно оперував Калло.



Gustave Doré
Canto III — «Charon» (Inferno)

Гюстав Доре
Пісня III — «Харон» (Пекло)

of the poem; his illustrations had not expressed ideas of *The Divine Comedy* or those of Dante's epoch. Doré remained a narrator, an illustrator of stories, but had not expressed any of Dante's spiritual power.*

Let us look more closely at the engravings for *Inferno* as part of a triptych that undoubtedly belongs to Doré's hand. The narrative rhythm of the series inclines to the theme of «quest» characteristic of the art

* *Ivan Kramskoy, who particularly valued Doré's creative imagination, considered the illustrations full of real life. Advising Ilya Repin, then a student at the Academy, to abandon the canons of academic painting, Kramskoy said, «It is very useful for outlines to look at Doré's compositions... There is fantasy! There is imagination! You cannot look at him for long: no drawing, no forms, but how terribly impressive are his backgrounds and situations! What unexpected phantasmagorical forms!» (Репин И. Е. Далекое и близкое. — Москва: Академия художеств СССР, 1961).*



Gustave Doré
Canto VII — «The Wrathful» (Inferno)

Гюстав Доре
Пісня VII — «Гнівні» (Пекло)

Цей композиційний прийом пробуджує підсвідомість, неясні страхи сновидінь, і в цьому Доре виступає як попередник сюрреалізму XX століття. Однак, незважаючи на інтуїтивне передчуття тенденцій прийдешнього мистецтва, які намічаються в гравюрах, серія Доре не стала ідейно новим тлумаченням Данте. Вона, як і композиції Назарейців, значною мірою стала пристосуванням Данте до смаків буржуазного споживача. Доре не зумів, та й не прагнув на матеріалі Данте з'ясувати проблеми свого віку. А головне, він не зміг розібратися в ідейній та емоційній структурі поеми, його ілюстрації не виразили ні ідей «Божественної комедії», ні ідей епохи Данте. Доре залишився оповідачем, ілюстратором сюжетів, а не виразником духовної сили Данте.*

Придивимося до гравюр «Пекла» як до частини триптиха, що, безумовно, належить руці Доре. Оповідальний ритм серії тяжіє до теми «походу», характерної для мистецтва кінця XIX століття. Звертає на себе увагу велика кількість ілюстрацій до однієї й тієї ж пісні, роздріблення події на фази, ілюструється не думка, а рядки. Якщо при побудові серії Доре лишився в рамках оповідальної циклічності, то в індивідуальних характеристиках персонажів художник тяжіє до академічної концепції «вічного ідеалу краси». Юрби оголених натурників, мускулистих і гармонійно розвинених, зображують грішні душі. Їхні пози химерні й надумані, точнісінько як у салонах 60-х років позаминулого століття. Хрестоматійним прикладом може слугувати ілюстрація до пісні V (73—75), де Паоло (чоловік міцної будови) і Франческа (пікнічного типу пані) вписані у витончені контури плаща, підхоплені вічним вихором пекла. Або ж ілюстрація до XXVIII пісні, присвячена призвідникам розбрату, де Магомет, що розколов світ на дві віри, вишуканим жестом запрошує Данте глянути на свої розсічені груди:

Й сказав: «Дивись, розрубина яка!
Дивися на каліцтво Магомета!
А спереду йде стогнучи Алі, —
Спотворене лице — його прикмета»
(*Пекло*, п. XXVIII, 28—31) [16].

На цій же ілюстрації Бертран де Борн демонструє не тільки відсічену голову, а й прекрасне екорше.

Данте протягом усього циклу «ходіння» лишається особою пасивною і непроникною. Під зовнішньою суворістю й на перший погляд схоластичною неприступністю Доре не побачив оповісника духовної свободи особистості, великого громадянина Італії. Педантичним фабульним переказом художник вихолостив вулканічну, неврівноважену поему, що нуртує в гранітних берегах числової символіки.

Стилістика ілюстратора не відзначається новизною. Залишаючи глядача на рівні сюжетних кліше, Доре виключив можливість за допомогою ілюстрації проникнути в проблематику «Божественної комедії», в її формотворчий поетичний шар, відновити

* *Іван Васильович Крамськой, який особливо цінував творчу уяву Доре, вважав ілюстрації сповненими справжнього життя. Радячи І. Ю. Рєпіну, тоді ще учневі Академії, відійти від канонів академічного живопису, І. Крамської говорив: «Для ескізів дуже корисно дивитися композиції Доре... Ось де фантазія! Ось уява! Його довго розглядати не можна — ні малюнка, ні форм, але які страшні вразливі фони, ситуації! Які несподівані химерні форми!». — Репин И. Е.* Далекое и близкое. — *Москва: Академия художеств СССР, 1961.*

of the end of the 19th century. The large number of illustrations to one and the same Canto attracts attention, as well as breaking up an event into phases; it is not an idea that is being illustrated but a narrative thread. While structuring the series Doré remained within the framework of the narrative cycle, in his individual descriptions of the characters the artist is inclined to favour the academic concept of «the eternal ideal of beauty». Throngs of naked sitters, muscularly well-endowed and harmonically developed, depict the souls of sinners. Their poses are strange and artificial, just as in the Salons of the 1860s. The illustration to Canto V (73—75) may serve as an example: Paolo (a man of strong build) and Francesca (a lady who could be at a picnic) are inserted into the delicate contours of cloaks blown by the eternal whirlwind of hell. Or the illustration to Canto XXVIII depicting those who caused hostility, where Mahomet who broke the world into two religions, invites Dante to have a look at his chest with a subtle gesture:

> *...and said: «See how I split myself!*
> *See how maimed Mohammed is! And he*
> *who walks and weeps before me is Ali,*
> *whose face is opened wide from chin to*
> *forelock»*
> (*Inferno*, C. XXVIII, 28—31) [16].

In the same illustration Bertran de Born demonstrates not just a severed head but also a remarkable duality.

Throughout the entire cycle of «wandering» Dante remains a passive and impenetrable person. Doré did not see beyond his outward harshness and, at a first glance, scholastic impassability, the herald of spiritual freedom of human beings, a great citizen of Italy. With his pedantic retelling of the plot, the artist castrated the volcanic, unbalanced poem that roars within granite banks of numeric symbolism.

The illustrator's stylistics is not marked by a novel approach. Leaving the viewer at the level of narrative clichés, Doré excluded any possibility of penetrating the problems of *The Divine Comedy* with the help of illustrations; he failed to penetrate the poem's shape-forming poetical layer, to renew the spiritual connection with the epoch of Dante and feel the reality and rhythm of the «wandering» through the different worlds of the poem. Here is an essential difference between Blake's and Doré's series, here not only Doré's difference but also his weakness is revealed. Compositions by Blake, whose talent was more significant and profound than the talent of the French illustrator, are almost always in the process of formation. Doré's characteristic method was that he shaped everything into complete, stable images that immediately changed into a dead sign with one single meaning while with Dante movement is not so much an axis on which the narrative turns but an absolutely essential basic meaning.

Contemporaries and descendants valued entirely different things in *The Comedy*. For the latter, *The Comedy* was really a divine book (they called it «divine» after the poet's death). They considered it an encyclopaedia

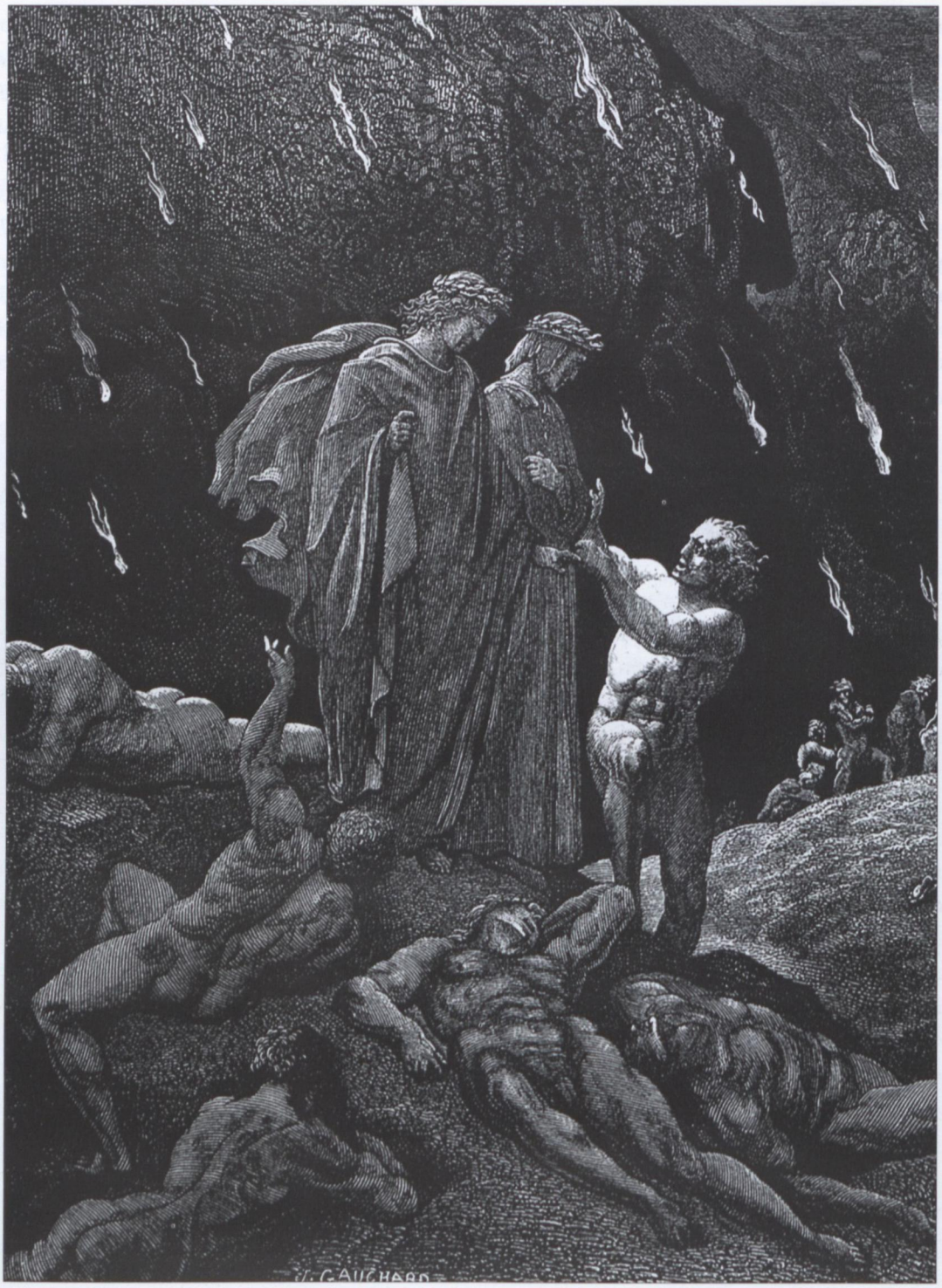
духовний зв'язок з епохою Данте й відчути доцільність і ритм «ходіння» по світах поеми. У цьому істотна різниця між серією Блейка й Доре, тут розкривається не тільки відмінність, а й слабкість Доре. Композиції Блейка, талант якого більш значущий і глибший, ніж талант французького ілюстратора, майже завжди перебувають у процесі становлення. Особливість Доре полягала в тому, що він усе оформляв у завершені, сталі образи, які негайно ж перетворювалися в мертвий знак з однозначним змістом, тоді як у Данте рух становить не стільки сюжетний стрижень, скільки принциповий змістовний сенс.

Сучасники цінували в «Комедії» зовсім не те, що нащадки. Для них «Комедія» була або по-справжньому божественною книгою (після смерті поета вони нарекли її «божественною». Вони вважали її енциклопедією, яка вмістила в себе величезну кількість



Gustave Doré
Canto XII — «Centaurs» (Inferno)

Гюстав Доре
Пісня XII — «Кентаври» (Пекло)



Gustave Doré
Canto XV — «Brunetto and Dante» (Inferno)

Гюстав Доре
Пісня XV — «Брунетто і Данте» (Пекло)

знань моральних, природних, астрологічних, філософських, богословських. Так писав Джованні Віллані: «Для нащадків «Комедія» насамперед є грандіозним синтезом феодально-католицького світогляду й настільки ж грандіозним прозрінням нової культури, що розгортається» [20—11]. Додамо, що для людей пізнішого часу вона стала підставою для проекції проблем епохи нинішнього часу на матеріал Данте — так виникла тенденція модернізації. Ні першої, ні другої, ні третьої тенденції ми не знаходимо в серії Доре в чистому вигляді.

Світи Данте й Доре — дві системи, які не перетинаються. Дантівське відчуття космосу, просторовості найвищого порядку лише частково вирішується в театрально-ефектних декораціях Доре, а етично-релігійна система мислення поета перетворюється на мелодраматичне кошмарне видовище, тоді як жахи Данте підносять читача до співучасті у великій мандрівці поета по трьох світах на шляху до духовної свободи.

Виникає питання — чи ілюструється Данте взагалі? Чи можна створити образотворчу «Божественну комедію», адекватну поетичній? Що значить проілюструвати Данте? Чи не означає це, що треба повністю перейнятися духом його епохи, його філософії, бути ерудитом, рівним Данте, бути професіоналом-художником, рівним поетові майстерністю свого мистецтва? Чи може художник зректися нового світовідчування, свого часу, вислизнути з нього й зі свого Я в інший вимір, втілитися в епоху Данте? Чи можна вжитися у світовідчування сучасників Данте? Мабуть, це завдання нерозв'язне, утопічне, тим більше, що понятійний арсенал флорентійців XIII століття, як і більшості пізніших шанувальників Данте, не піднімався до універсальності його пізнання й відчуття масштабу світобудови. Саме тому в кожного наступного коментатора, який інтерпретує текст «Комедії», поема й образ Данте інший, частковий.

Наприкінці ж XIX століття теми Данте опинилися в руках художників, які стояли осторонь від прогресивного розвитку мистецтва, в арсеналі зів'ялого академізму й містично настроєних символістів. Серія Доре, безумовно, підносилася над усім цим морем сентиментальних переспівів, але її успіх відіграв сумнівну роль у популяризації Данте. Поема в її філософській і поетичній глибині так само залишилася непізнаною і незрозумілою. Навіть наблизивши Данте до широкого читача, Доре нав'язав далеко не бездоганну модель поеми. Через успіх ілюстрацій Данте почали читати, як прочитав його Доре. Дует Данте — Доре став чимось само собою зрозумілим, обов'язковим, і ця «славна» традиція, хоч як прикро, міцно прижилася у виданнях XX століття. Художник, популяризуючи Данте, багато в чому його знекровив.

Уважний коментатор «Комедії» XX століття О. Мандельштам побачив найістотніше в поемі і вказав шлях до її розуміння. Не можна розчинитися в світах Данте, але можна й необхідно перейнятися його пристрастю, підкреслює дослідник. «Говорячи про Данте, правильніше мати на увазі

containing a tremendous amount of knowledge: moral, natural, astrological, philosophical and theological. Giovanni Villani wrote: «For descendants, 'Comedy' is first of all a grandiose synthesis of the feudal and catholic world outlook and an equally grandiose anticipation of a new unfolding culture» [20—11]. In addition, for people of later times it became a foundation for projecting the problems of modern times onto Dante's material. In this way, the modernising trend emerged. We do not find any of these three trends in their pure form in Doré's series.

The worlds of Dante and Doré are two systems that do not cross each other. Dante's sense of the cosmos, of the spatial dimension of a higher order is only partially resolved in the theatre-like decorations by Doré while the ethical-religious system of the poet's thinking is transformed into a melodramatic nightmare spectacle when Dante's horrors arouse a reader to join the poet's great journey through three worlds on his way to spiritual freedom.

A question arises whether Dante can be illustrated at all. Can you create a visual *The Divine Comedy* adequately representing the poetry? What does it mean to illustrate Dante? Does it mean that you should completely soak up the spirit of his epoch, his philosophy, be an erudite equal to Dante, be a professional artist equal to the poet in the skill of your art? Can an artist renounce a new feeling of the world, his own time, and slip out of it and from his own self into a different dimension, to be in Dante's epoch? Perhaps this is an unsolvable, utopian task, more so than the conceptual range of Florentines of the 13th century allowed just as that of most later admirers of Dante, did not reach the universality of his knowledge and his feeling for the scale of the task of creating the world of his poem. This is why every next commentator who interprets the text of *The Comedy* sees the poem and Dante's image in a different way, and only in part.

At the end of the 19th century Dante's themes found themselves in the hands of artists who stood aside from progressive development in art, using the arsenal of faded academism and of symbolists in mystical mood. Doré's series undoubtedly rose over this entire sea of sentimental periphrases but its success played a doubtful role in popularisation of Dante. The poem, in its philosophic and poetic depth remained just as unfathomed and incomprehensible. Even though he brought Dante closer to broad readership Doré imposed a model of the poem that was far from perfect. Because of the illustrations' success, the public started to read Dante the way Doré read him. The duo Dante—Doré became something self-understood, something obligatory, and this «glorious» tradition, however sad this is, had become the usual one in publications of the 20th century. While popularising Dante, the artist had let the blood out of him in many respects.

An attentive 20th century commentator of *The Comedy*, Osip Mandelshtam, saw what was most essential in the poem and pointed out the way to understanding it. You cannot dissolve in Dante's world but you can and

поривоутворення, а не формоутворення — текстильні, вітрильні, школярські, метеорологічні, ремісничо-кустарні та інші поривання... Предметом науки про Данте стане, як я сподіваюся, вивчення підпорядкованості поривання й тексту» [33—57, 58].

Якщо відняти Данте у шкільної риторики, у туманностей містики, в ілюстраторів типу Доре, то в синхронізації розірваних століттями подій, імен, переказів, пристрастей можна почути обертони часу й голос Данте.

СТАНОВЛЕННЯ СКУЛЬПТУРНОЇ ДАНТЕАНИ

Особливе місце в образотворчій Дантеані належить Огюсту Родену (1840—1917), його «Брамі пекла». До цього значного твору скульптурна Дантеана мала лише більш-менш вдалі монументи Данте. Тематика «Божественної комедії» скульптурою не розроблялася. В XIX столітті до сюжету «Уголіно з синами» звернувся Жан-Батіст Карпо (1827—1875). Значення цієї скульптури неоціненне.

Творчість Ж.-Б. Карпо стала виразним контрастом до засилля салонної псевдокрасивості, що панувала в скульптурі Франції в 60—80-ті роки XIX століття. Вихідець з робітничої сім'ї, Карпо у своїй творчості дотримувався здорового судження, реалістичного спостереження й раціонального знання. На відміну від багатьох його сучасників, Карпо шукав своє бачення світу. Його методом була імпровізація, його творче кредо полягало в тому, щоб передати враження від стрімкого плину життя — «la vie qui passe». У роботах Карпо було живописне розуміння форми, потреба передати точний жест та гра світла й тіні, які, ймовірно, приваблювали молодого Родена, хоча, на власне його визнання, він набагато пізніше зрозумів й оцінив значення майстра.

Група «Уголіно» була задумана Ж.-Б. Карпо в 1858 році, а в 1859-му він почав свою роботу. В 1861 році майстер експонував скульптуру в Римі, а потім, у 1863-му, у паризькому «Салоні». Працюючи над темою, Карпо перебував під подвійним впливом. Похмура патетика віршів поеми і водночас величний драматизм образів Мікеланджело живили натхнення скульптора. Вирішуючи групу, Карпо передав болісну внутрішню боротьбу в душі Уголіно. Голод бореться з розумом, і батько готовий прийняти страшне рішення, але любов до дітей усе ще втримує його. Скам'яніла маса тіла, опущене праве плече й піднята напругою м'язів лопатка, судомно зведені коліна й скоцюрблені, зацепенілі пальці ніг передають трагічне боріння між голодом і жахом людожерства, що відбуваються у свідомості Уголіно. Скульптор драматизує форму. Психологізм, втілений у скульптурній формі, слідом за Карпо продовжить Роден. Однак у загальній організації групи, у позах його синів, у типажі героїв усе ще видно прихильність Карпо до античних зразків.

you need to absorb yourself in his passion, Mandelshtam emphasises. «When speaking about Dante, it is more correct to think of drive-shaping, not form-shaping: textile, sail, schooling, meteorological, craft-and-artisan and other drives... I hope that the subject of a science about Dante will be the study of subordination of drive and text» [33—57, 58].

If Dante is snatched away from school rhetoric, from the fog of mysticism, from illustrators like Doré, then you can hear overtones of the times and Dante's voice in the synchronisation of events, names, legends and passions, broken apart by the centuries.

DANTE IN SCULPTURE

Auguste Rodin (1840—1917) and his «The Gates of Hell» occupy a special place in the visual representations of Dante. Before this significant work, the sculptural legacy of Dante's work consisted in only more or less successful monuments to Dante. Sculptors did not work on themes from *The Divine Comedy*. In the 19th century, Jean-Baptiste Carpeaux (1827—1875) addressed the theme «Ugolino with His Sons». The significance of this sculpture cannot be overestimated.

The creative work of Jean-Baptiste Carpeaux was in stark contrast to the pseudo-beauty of the Salon that dominated France's sculpture in the 1860s—1880s. Born to a working family, Carpeaux adhered to healthy judgement, realistic observation and rational knowledge in his creative work. Unlike many contemporaries of his, Carpeaux had been looking for his own vision of the world. His method was improvisation, his creative credo was in conveying impressions from the fast flow of life—«la vie qui passe». Carpeaux's works had a painting-like understanding of form, the need to convey an accurate gesture, the play of light and shade that possibly attracted the young Rodin although, as he admitted himself, he realised and recognised the master's significance only later.

Carpeaux had the idea for the «Ugolino» group in 1858 and started work on it in 1859. In 1861 the master exhibited his sculpture in Rome and then, in 1863, at the Paris «Salon». When working on this theme, Carpeaux experienced a dual influence. The grim passion of the poetry and at the same time the grand dramatic qualities of Michelangelo's images fed the sculptor's inspiration. Working on his group, Carpeaux conveyed the painful inner struggle in Ugolino's soul. Hunger fights reason, and the father is ready to arrive at a horrible decision, but love for his children still restrains him. The petrified mass of the body, his dropped right shoulder and a shoulder blade raised by tense muscles, his knees in painful swerve and crooked immobilised toes convey the tragic fight between hunger and the horror of cannibalism that goes on in Ugolino's mind. The sculptor dramatises form; Rodin will continue Carpeaux's psychologism embodied in sculptural form.



Jean-Baptiste Carpeaux
«Ugolino»

Жан-Батіст Карпо
«Уголіно»

In the general organisation of the group however, in Ugolino's sons' poses, in the type of characters, we can still see the attraction for Carpeaux of ancient examples.

The group «Ugolino and His Sons» begins the 19th century tradition of Dante in sculpture. This is a significant fact. Also important is that Carpeaux not only conveyed the psychological atmosphere of the Canto from *Inferno* but, most probably, inspired Auguste Rodin to work on Dante's themes.

Rodin conceived his sculpture of «The Gates of Hell» which he worked upon from 1880 to 1917, after his trip to Italy in 1875. Unlike most of his predecessors, the Romantics, looking to the past was alien to Rodin.

He was also free from the tasks of academic sculpture of the 1880s. The French sculptor saw in the poem a philosophical idea: the common fate of humanity. However, he broke new ground by introducing images from François Villon's poetry and ancient Greek mythology into the Dantean narrative. In its general composition, «The Gates of Hell» is close not only to Dante's *Inferno* but also to Michelangelo's «The Last Judgement» by its grandeur and the tragic power.

Rodin was consciously taking the path of reminiscence and at the same time modernisation of Dante. His friend and biographer P. Gsell wrote down his creative credo: «...instead of illustrating the poem's episodes, it is better to use clear symbols that do not lean on the written text. Generally, such is my method and it fully satisfies me» [13—61]. Rodin was an artist with a clearly expressed philosophical mindset and this was why he, like Delacroix before him, accepted Dante's right to rise above his epoch in order to express its problems, doubts and pains.* The closeness of Rodin and Dante is deeper than might seem at a first glance. Linking him to Dante's concept of the poem was Rodin's view that art must make visible the ideas that make up the spiritual atmosphere of the century and enrich contemporaries' souls and minds: «the artist becomes, as Dante said about Virgil, their leader, their tutor, and their master» [13—171].

Rodin was unique because he immersed himself in Dante's vision, transferred it through the prism of his own mind and attached new associations to the poem's images.** «As a result, hundreds of figures and groups appeared. But the movements found in the poet's words belong to another epoch; they awoke in the creator who resurrected them his knowledge of thousands of other gestures, gestures of gain, loss, suffering and abandonment which emerged over this time, and his tireless hands went farther and farther, rising above the Florentine's world, to ever new gestures and poses» [46—109]. Rilke's term «rising above», we understand

* *Rodin thought that Doré had a rich imagination but extraordinarily weak and inexpressive drawing, and that his characters are repetitive. Rodin's opinion is quoted by T. Кокіо. See* Роден в отеле. Бирон // Роден. — *Москва: Иностранная литература, 1960. — p. 11.*

** *When illustrating Dante, it is necessary to preserve Botticelli's and Blake's understatement, an opportunity for onlookers to participate in creation, to awake the inner word in them, their imagination. It should be also noted that the technique of creating an incomplete image awakes the unquiet of learning or, to use the 20-century scientific language, «information hunger».*

Групою «Уголіно з синами» починається скульптурна Дантеана XIX століття. Цей факт значний. Важливо також те, що Карпо не тільки передав психологічний стан пісні «Пекла», а й, найімовірніше, вказав шлях Огюсту Родену до вирішення тем Данте.

«Брама пекла», над якою Роден працював з 1880 по 1917 рік, була задумана ним після поїздки по Італії в 1875 році. На відміну від більшості своїх попередників — пізніх романтиків, йому був чужий ретроспективізм.

Також вільний він був від завдань академічної скульптури 80-х років. Французький скульптор побачив у поемі філософську ідею загальності долі людства. Однак він пішов шляхом незвіданим, уводячи в сюжетну канву дантівських тем образи з поезії Франсуа Війона й давньогрецької міфології. У загальній своїй композиції «Брама пекла» близька не тільки «Пеклу» Данте, а й «Страшному суду» Мікеланджело своєю величчю й трагічним звучанням теми.

Роден свідомо йшов шляхом реміснісценції й модернізації Данте. Творче кредо Родена записано його другом і біографом П. Гзеллем: «...замість того, щоб ілюструвати сцени з поем, краще користуватися ясними символами, які не спираються на писаний текст. Такий, загалом, мій метод, і він мене цілком задовольняє» [13—61]. Роден був художником з яскраво вираженим філософським складом розуму, й саме тому він, як до нього Делакруа, прийняв Дантове право піднятися над своєю епохою, щоб виразити її проблеми, сумніви й болі*. Близькість Родена й Данте глибша, ніж може здатися на перший погляд. Замикаючись із концепцією поеми, Роден вважав, що мистецтво має зробити видимими ідеї, які становлять духовну атмосферу віку, збагатити душу й розум сучасників: «художник стає, як Данте сказав про Вергілія, їхнім керівником, їхнім наставником і їхнім паном» [13—171].

Роден був унікальний, тому що перейнявся баченням Данте, пропустив його крізь призму своєї свідомості й наділив образи поеми новими асоціаціями**. «Сотні фігур і груп виникли в результаті. Але рухи, знайдені в словах поета, належать іншій епосі; вони розбудили у творцеві, який воскресив їх, його знання про тисячі інших жестів, жестів захоплювання, втрати, страждання й зречення, які виникли за цей час, і його руки, що не відають утоми, йшли далі й далі, перевищуючи світ флорентійця, до нових і нових жестів та поз» [46—109]. Термін Рільке «перевищуючи» розуміємо як «змінюючи». Роден дантівське співвідніс із картиною свого століття й долю людини кінця XIX століття вважав аналогічною долі грішників Дантового світу. Як культура Європи кінця XIX століття наближалася до кризи, про яку говорив О. Шпенглер, так і «Брама

* *Роден вважав, що в Доре багата уява, але надзвичайно млявий і невиразний малюнок, що персонажі його одноманітні (думку Родена наведено за Т. Кокіо.* Роден в отеле Бирон // Роден. — *Москва: Иностранная литература, 1960. — С. 11.*

** *Ілюструючи Данте, слід залишати боттічеллієвську і блейківську недомовленість, можливість для співтворчості глядача — будити в ньому внутрішнє слово, уяву. Слід також відзначити, що прийом незавершеності образу збуджує неспокій пізнання або, висловлюючись мовою науки XX століття, «інформаційний голод».*

as «changing». Rodin correlated the Dantean with the picture of his century and considered the fate of a human being of the end of the 19th century as similar to the fate of sinners from Dante's world. Just as Europe's culture at that time approached a crisis of which Spengler wrote, «The Gates of Hell» led nowhere in the sense that «Gate» was not connected to architectural volume.*

Ghiberti's design was taken as the basis of the first version of «The Gates of Hell» but later expressive sculptural groups replaced the composition of the main idea totally. The rhythm of sculptural groups is organised in such a way that enthusiasm, flight dominate on pylons that carry the architrave but disaster dominates on the gates' doors:

...the evil seed of Adam
descended from the shoreline one by one,
when signalled, as a falcon—called—
will come.

(*Inferno*, C. III, 115—117) [16].

The entire enjoyment of sin and the entire measure of punishment for the sinful way are petrified, reflected in the lava-like structure of the «Gate». The figures rise above the surface of doors and pylons and then they sink in the yielding mass of the background. This plasticism maps out the stylistics of the future art to come— the Secession.

In 1880, the main part of the composition was created, with the following figures: «The Thinker», «Adam», «Three Shadows», «Eve», «The Sitting Caryatid». At that time the artist hardly thought that this work would still be unfinished 37 years later, as a symbol of brevity of human life and of uselessness of human effort.**

Although the tragic intonations of many of Rodin's sculptures make him close to the later work of Michelangelo, in its psychological and philosophical ideas, as well as in its stylistics, «The Gates of Hell» belongs wholly to the period at the turn of the 19th—20th centuries with its pessimism, its lack of belief in tomorrow. These moods were typical for the generation of artists of the Secession school and of the «broken mind» [28, 29, 30]. The characters from «The Gates of Hell» left for their own world; they are totally engrossed

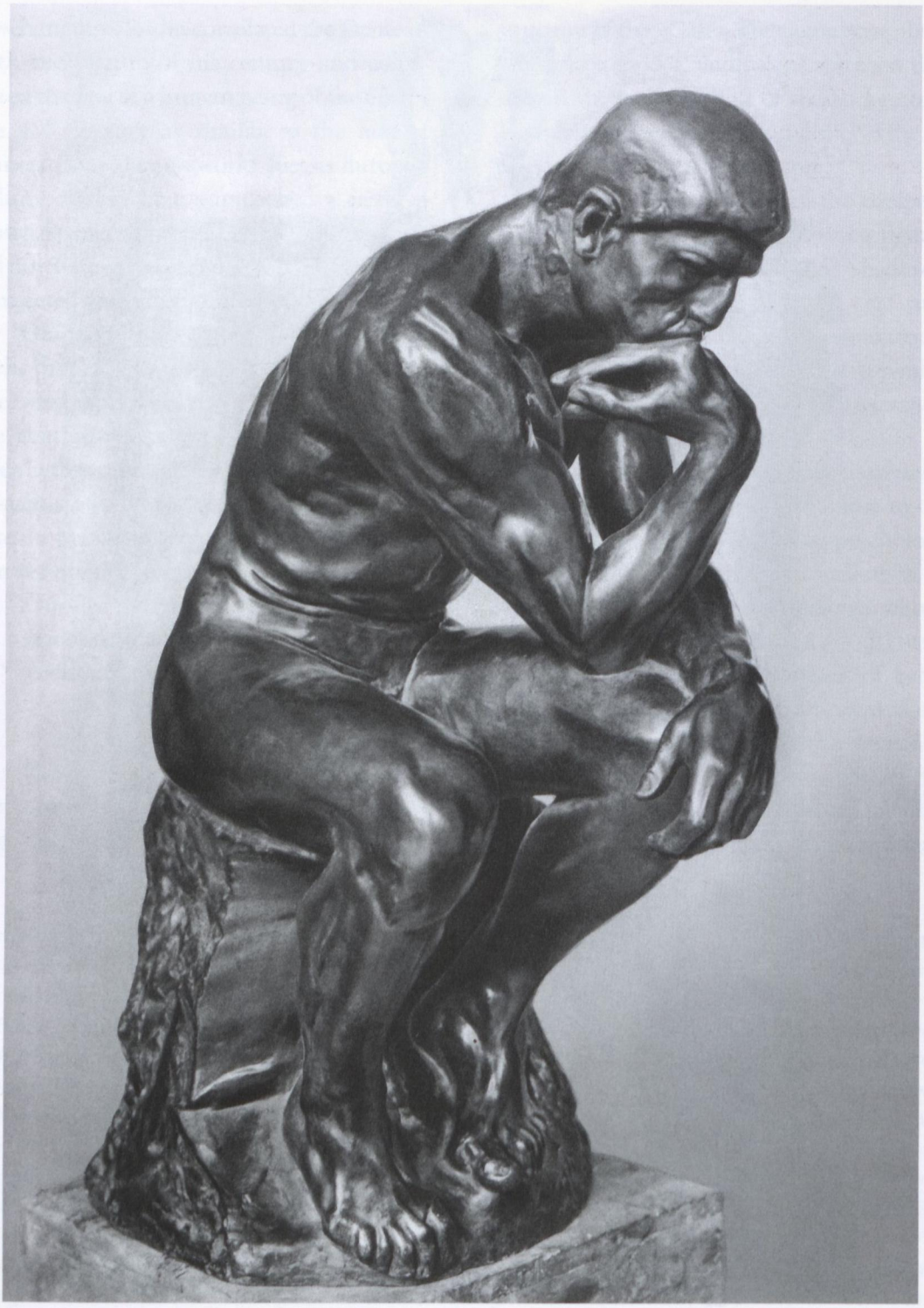
** When creating «The Gates of Hell», Rodin took his inspiration from Renaissance monuments, from Ghiberti's and Donatello's gates. However, in contrast to his Renaissance predecessors, who created their works in deep synthesis with architectural form, Rodin did not think in terms of architecture and synthesis. His inspiration, which found its expression in that «Gate», was conceived separately from the architectural object to which it had to correspond—here the eclectic architectural trend of the end of the 19th century left its mark. As for the composition, the sculptor's idea was also constrained by the architectural-constructive account for the «gate's» functional form as a framework that limits the space. The lava-like mass of sculptural groups ruined the dominant architectural form of «The Gates of Hell», from the viewpoint of the composition of architectural space, with its dynamics and multilingualism of components, and reflects the loss by this time of architectural thinking, the loss of the synthesis of sculpture with architecture. Here the trend towards «painted façade» is visible that became clear later in the architecture of the Modernist period of the early 20th century.*

*** Many works by Rodin that are central in his creativity are as if budding, springing out of individual figures and groups from his grandiose composition. Among them are the following works done between 1880—1890: «Condemnation», «A Sitting Woman», «Ugolino», «An Old Woman», «A Falling Winged Genius», «Ovid's Metamorphosis», «Sphinx», «Avarice and Lust», «The Kiss», «Love Flees», «Grief», «Despair», and many others.*



Auguste Rodin
«The Gates of Hell»

Огюст Роден
«Брама пекла»



Auguste Rodin «The Thinker»

Огюст Роден «Мислитель»

пекла» вела в нікуди в тому розумінні, що «Брама» була відірвана від архітектурного об'єму*.

У першому варіанті «Брами пекла» за основу було прийнято схему Гіберті, але пізніше експресивні скульптурні групи повністю змінили композицію основного задуму. Ритм руху скульптурних груп організований так, що на пілонах, які несуть архітрав, домінує піднесення, політ, а на стулках воріт — катастрофа.

Адамове так плем'я в шумній тузі
Одне за одним збилось у човні,
Мов птаство, скупчене в сильці, у крузі
(*Пекло*, п. III, 115—117) [16].

Весь захват гріха й уся міра покарання за несправедливий шлях застигли, відбиті в лавоподібній фактурі «Брами». Фігури то виступають над поверхнею стулок і пілонів, то потопають у податливій масі фону. Пластика намічає стилістику прийдешнього сецесіону.

В 1880 році було створено основну частину композиції з фігурами: «Мислитель», «Адам», «Три тіні», «Єва», «Каріатида, що сидить». У цей час художник навряд чи припускав, що й через 37 років робота залишиться незавершеною як символ короткого життя людини й марності його зусиль**.

Хоча трагічні інтонації багатьох скульптур Родена ріднять його з пізньою творчістю Мікеланджело, у психологічному й світоглядному звучанні, а також стилістично «Брама пекла» повністю належить рубежу XIX—XX століть із песимізмом, невірою у завтрашній день — настроями, типовими для покоління митців епохи сецесіону й «розірваної свідомості» [28, 29, 30]. Персонажі «Брами пекла» пішли у свій світ, цілковито зайняті собою, своєю долею і призначенням. «Мислитель» сповнений важкою думою, він весь — думка, невирішена воля до розв'язання споконвічного питання буття, що споглядає видовище упослідженого світу. Він несе світ у собі. Фігура — символ XIX століття, яка все осягає, але пасивна перед жахами цього світу. «Мислитель» сповнений пам'яті про шлях, яким пройшло людство. У цьому філософському узагальненні роденівський образ споріднений з образом самого Данте, який у своїй

** Створюючи «Браму пекла», Роден надихався пам'ятниками Ренесансу, брамами Гіберті й Донателло. Але, на відміну від ренесансних попередників, які створювали свої роботи в глибокому синтезі з архітектурною формою, Роден не мислив архітектурно й синтетично. Це виявилося в тому, що «Брама» задумувалася окремо від архітектурного об'єкта, якому вони повинні були відповідати, — тут позначилася еклектична архітектурна тенденція кінця XIX століття. Що ж до композиції, то тут також мислення скульптора пригнітило архітектурно-конструктивне врахування функціональної форми «Брами», як рами, що обмежує простір. Лавоподібна маса скульптурних груп зруйнувала панівну архітектурну форму. «Брама пекла», з погляду композиції архітектурного об'єму, з її динамікою й багатомовністю складових елементів, відображає втрату епохою архітектурного тектонічного мислення, втрату синтезу скульптури з архітектурою. Тут помітна тенденція «мальованого фасаду», що проявилася пізніше в архітектурі «модерну» початку XX століття.*

*** Багато робіт Родена, що є основними в його творчості, ніби відбруньковування, виростання окремих фігур і груп з його грандіозної композиції. До них належать виконані між 1880—1890 роками: «Осуд», «Жінка, що сидить», «Уголіно»,.«Стара жінка», «Падаючий крилатий геній», «Метаморфози Овідія», «Сфінкс», «Жадібність і хтивість», «Поцілунок», «Любов тікає», «Скорбота», «Розпач» і багато інших.*

in themselves, their fate and destination. «The Thinker» is full of heavy thoughts, he is all thought in his entirety, an undecided will to solve the eternal question of being, who looks upon the spectacle of the miserable world. He carries the world within himself. This figure is the symbol of the 19th century; it comprehends everything but is passive in the face of horrors of this world. «The Thinker» is filled with the memory of the path humanity has traversed. In this philosophical generalization, the image by Rodin is related to the image of Dante himself, who, in his poem, managed not only to concentrate the knowledge of past mediaeval culture but looked far ahead with the intuitive sense of a genius. If by the concentration of thought «The Thinker» is related to Dante, he is at the same time alien to Dante by being hermetically closed. Dante lives entirely in the premonition of the future, as he makes his way, in movement towards a higher goal. «The Thinker» is deep in thought, focussed on his oppressed spirit. This immersion in thought and the hermetization of psychological strength and relations permeates many works of European art at the end of the 19th century, in the period of transition in the new century and the new art [30].*

Three male figures are placed above «The Thinker»: «Three Shadows». They are born of the abyss and they are its victims, enclosed in the circle of their own fate. The composition creates the impression of a whirlwind, of a mysterious ballet of shadows. Even the air, the space between their figures cannot break out from this circle. The figures' stares are fixed on Inferno's depths while their athletic bodies are broken with their vain struggles. According to Rodin's plan, they were to carry a roll in their hands, with the words: «Abandon hope all ye who enter here».

«Eve», a significant figure of the composition, was later removed by the sculptor from «The Gates of Hell». «Eve», whose face is deeply buried in her hands, seems to be running away from the terrible world into which she will bring her child.

Canti X-XI of *Purgatorio* bring the image of «Caryatid» to life. On the cliffs, Dante met the proud who suffered under the weight of their burden:

They were indeed bent down—some less,
some more —
according to the weights their backs now
bore;

* *The theme of passive half-dream, half-thought was very well developed in European art, in particular in sculpture of the end of the 19th century. «The Bronze Century» by Rodin (1876) was the first manifestation of these trends. The theme of «mystically shut eyes» emerged at the end of the period, the theme of anticipation, inactivity, fear and passiveness in the face of historic objectivity was broadly represented in the Modernist art, especially in the Viennese Secession. German and Czech artists adored Rodin, endowing him with the functions of some cosmic force. They, however, took only themes of passivity from Rodin's legacy.*

The contemporary English historian of architecture, Arnold Whittick, writes about the sources of Modernism that he thinks that this style, another echo of mediaeval and early Renaissance styles, is a later stage of Pre-Raphaelitism. In Rossetti's early works, Whittick remarks, the influence of Botticelli's predecessors is felt. In Whittick's opinion, they remind us more of Fra Filippo Lippi and Benozzo Gozzoli... Apart from this, Pre-Raphaelites' creative works were largely influenced by William Blake's drawings where the rhythm of lines is reminiscent of Botticelli, Whittick sums up. Уиттик А. Европейская архитектура XX века. *Vol. I. — Москва: Стройиздат, 1960. — p. 54.*

поемі зумів сконцентрувати не тільки знання минулої середньовічної культури, а й інтуїтивним чуттям генія заглядав далеко вперед. Якщо масштабом панівної думки «Мислитель» рідня Данте, то водночас і чужий йому своєю герметичністю. Данте — весь у передчутті майбутнього, в дорозі, у русі до вищої мети. «Мислитель» — весь заглибленість, звернена до свого пригніченого духу. Це заглиблення і герметизація психічних сил і відносин пронизує багато творів мистецтва Європи наприкінці XIX століття, в епоху «порубіжжя» [30]*.

Над «Мислителем» поміщені три чоловічі фігури — «Три тіні», вони породження безодні і її жертви, замкнуті в коло своєї долі. Композиція створює відчуття круговороту, таємничого балету тіней. Навіть повітря, простір між їхніми постатями не владне вихлюпнутися назовні з цього кола. Погляди фігур прикуті до безодень Пекла, а атлетичні тіла зломлені невірою. За задумом Родена вони повинні були в руках тримати сувій зі словами: «Лишайте сподівання всі, хто входить».

«Єва» — значна фігура композиції, пізніше була вилучена скульптором з «Брами пекла». «Єва» з лицем, глибоко схованим у свої руки, ніби біжить геть від страшного світу, в який вона принесе своє дитя.

Образ «Каріатиди» навіяний X—XI піснями «Чистилища». На прискалках гори Данте зустрів гордіїв, які знемагають під вагою ноші:

На більш чи менш зігнутих духів тих,
Яких згинали більші й менші брили,
Й здавалося, найбільш терплячий з них
Немов зітхав: «Немає більше сили!»
(*Чистилище*, п. X, 136—139) [16].

***

Отак, благавши милосердя Боже
За себе і за нас, вони несли
Каміння, на важке сновиддя схоже
(*Чистилище*, п. XI, 25—27) [16].

Данте писав, що в такий спосіб каратиметься гординя творця, який знехтував повсякденне життя. Тягарем, який гнітить дух, буде покарано поета за занадто пронизливе бачення, за гірке знання ганьби своєї епохи, за те, що прагнув виправити вдачі людей, за те, що й у вигнанні не поступився високими ідеалами своєї творчості. Гордії Данте, до образів яких поет зараховував і себе, приречені вічно нести гніт ясновидющої й нескореної душі.

* *Тема пасивного напівсну-напівроздуму була дуже розвинена в європейському мистецтві, зокрема у скульптурі кінця XIX століття. Першим проявом цих тенденцій було «Бронзове століття» Родена (1876 р.). Виросла наприкінці епохи тема «містично закритих очей» — тема очікування, бездіяльності, боязні й пасивності перед історичною об'єктивністю — широко представлена в мистецтві модерну, особливо у «Віденському Сецесіоні». Німецькі й чеські художники обожнювали Родена, наділяючи його функціями якогось космократора, але брали в його спадщині лише теми пасивності.*

Сучасний англійський історик архітектури Арнольд Уіттік пише про джерела модерну: «Мені здається, що цей стиль — ще один з відгомонів стилів середньовіччя і раннього Ренесансу — являє собою пізнішу стадію прерафаелітизму. У ранніх роботах Россетті відчувається вплив попередників Боттічеллі; вони нагадують скоріше Фра Філіппо Ліппі й Беноццо Гоццолі... На творчість прерафаелітів, крім того, значною мірою вплинули малюнки Вільяма Блейка, де ритм ліній нагадує Боттічеллі». Уиттик А. Европейская архитектура XX века. *Т. I. — Москва: Стройиздат, 1960. — С. 54.*

and even he whose aspect showed most patience,
in tears, appeared to say: «I can no more.»
(*Purgatorio*, C. X, 136—139) [16].

***

Beseeching, thus, good penitence for us
and for themselves, those shades moved on beneath
their weights, like those we sometimes bear in dreams...
(*Purgatorio*, C. XI, 25—27) [16].

Dante wrote that such would be the punishment for the pride of a creator who neglected everyday life. A poet will be punished with a weight that burdens his spirit for too deep a vision, for the bitter knowledge of his epoch's shame, for wanting to correct people's natures, for not abandoning the lofty ideas of his creative work even in exile. The proud, according to Dante (who placed himself among their images), are doomed to carry forever the burden of their souls which see too much and cannot be subjugated.

Apparently, such thoughts visited Rodin when he thought of «The Caryatid»: the burden of thought, the burden of weight, the burden of pre-destination and the inevitability of partaking in the reality of the 19th century are the fate of the characters from «The Gates of Hell». Like Michelangelo, who understood the drama of his century and expressed it in art, Rodin immersed himself in the world of «The Gates of Hell» taking from the giant idea ever-new themes that fed the sculptor's creative work all his life.

It is interesting here to compare the feelings of Michelangelo and Baudelaire, the poet who voiced the mood of the end of the 19th century.

It's joyous to sleep, and it is joyous to be turned to stone.
In this criminal and shameful era
It is wonderful not to live and not to feel.
I ask you to be silent. It is a sin to wake me up!

—Michelangelo wrote. Baudelaire echoed him:

...I wish I could forget myself
In a dumb, deep sleep...
Forget myself, forget, and cast off this weight
While there is still time. [6—53].

Auguste Rodin as a sensitive artist, whose works are always marked by the inner necessity for creation, could not avoid the psychological atmosphere of his time. «The Gates of Hell» expressed it to the fullest.*

The theme of despair had been personified in the clearest way in the «Ugolino» group. Rodin presents it in a sharper way than Carpeaux. It is evident that the moral barrier in the father's soul had been already broken—he is ready to succumb to the power of animal instinct. Ugolino kneels on all

* *Rodin thought that the influence of mediaeval plastic technique played a rather significant role in Michelangelo's sculpture. «In essence, Michelangelo does not stand alone in art at all... He is just the last word of Gothic thought. The general idea is that pagan rationalism had risen again in the Renaissance and conquered mediaeval mysticism. This is only half true. The spirit of Christianity continued to inspire most Renaissance artists, among them Donatello, Michelangelo's teacher, the painter Ghirlandaio and, finally, Buonarroti himself, whose art shows direct link to the miniatures of the 13th and 14th centuries.*

Очевидно, подібні думки відвідували Родена, коли виник задум «Каріатиди». Тягар думки, тягар ваги, тягар призначення й неминучість співучасті в дійсності XIX століття — у цьому доля героїв «Брами пекла». І як Мікеланджело, що розумів драму свого століття й виразив його в мистецтві, Роден повністю поринув у світ «Брами пекла», витягаючи з гігантського задуму всі нові теми, які живили творчість скульптора все життя.

Тут цікаво порівняти відчуття Мікеланджело й Бодлера — виразника настроїв кінця XIX століття.

І спати втішно, й скам'яніти втішно.
О, в цей злочинний і ганебний вік
Не жити і не відчувать — чудовий лік.
Прошу, мовчи, будити мене грішно!

— писав Мікеланджело. Йому вторував Бодлер:

...Забутися б тепер
В тупому і тяжкому сні...
Забутися й забути й скинути цей гніт,
Допоки часу не скінчивсь л і м і т
(6—53).

Огюст Роден як чутливий художник, твори якого завжди позначені внутрішньою необхідністю творчості, не міг уникнути психологічної атмосфери свого часу. Виражена вона найповніше в «Брамі пекла».*

Тема розпачу найяскравіше втілена в групі «Уголіно». Роден вирішив її гостріше, ніж Карпо. Очевидно, що моральний бар'єр у душі батька вже зломлений — він готовий віддатися у владу звірячого інстинкту. Уголіно стоїть рачки перед трупом сина. Реалістична мова скульптури з приголомшливою силою передає образ людини, яка втратила все людське. В інтонаціях теми жевріють і згасають відгомони пізнього романтизму [35].

Крім трагічно забарвлених тем «Уголіно», «Блудного сина», «Старої жінки» (ідея якої навіяна віршем «Les regrets de la Belle Heaumiere» Франсуа Війона), до «Брами пекла» входить значна сюїта, пов'язана з грецькою демонологією: німфи, фавни, сирени, а також неперевершені шедеври Родена, створені ним на теми кохання: «Паоло і Франческа», «Ідилія», «Вічний кумир» тощо. Групи, об'єднані цнотливим трактуванням кохання, живуть відособленим світом. Повітря, яке огортає їх, є ніби їхнім останнім контуром, що розмиває краї мармуру. Світло, що, як і повітря, торкається мармуру, здається, належить не тільки оточенню, а й скульптурі, є її складовим елементом.

Родена називають то символістом, то імпресіоністом, то реалістом. Точніше буде визначити його стиль як перехід із символізму та імпресіонізму до постімпресіонізму. У ньому є й одне, і друге, і третє. Але головне в тому, що його пластика — це самостійне цілісне явище, що вичерпується терміном — мистецтво Родена.

** Роден вважав, що в скульптурі Мікеланджело досить значну роль відіграв вплив середньовічної пластики. «По суті, Мікеланджело зовсім не стоїть окремо у мистецтві... Він лише останнє слово готичної думки. Взагалі думають, що у Відродженні воскрес язическький раціоналізм і переміг містицизм середньовіччя. Це слушно тільки наполовину. Дух християнства продовжував надихати більшу частину художників Ренесансу, між іншим, Донателло, вчителя Мікеланджело, живописця Гірляндайо й, нарешті, самого Буонарроті, у якого очевидний спадкоємний зв'язок з мініатюрами XIII й XIV століть».*

fours in front of his son's corpse. The sculpture's realistic language conveys, with a stunning power, the image of a human being who has lost all that is human. Echoes of late Romanticism glow and die away in the intonations of this sculpture [35].

Apart from the tragic themes of «Ugolino», «Prodigal Son» and «Old Woman» (which was inspired by François Villon's poem «Les regrets de la Belle Heaumiere»), «The Gates of Hell» includes a significant suite linked to Greek demonology: nymphs, fawns,



Auguste Rodin «The Three Shadows»

Огюст Роден «Три тіні»

Група «Ромео і Джульєтта» (має також назву «Поцілунок» або «Паоло і Франческа»). Реалістично трактована фігура Джульєтти спрямована до ледь наміченої в брилі мармуру фігури Ромео. Він ще не прокинувся до почуття, не вивільнився від пут дитинства, як з маси необробленого матеріалу. У контрасті з дрімаючою фігурою юнака тіло Джульєтти одночасно в пориві, у надії на щастя, але вже й надламане нездійсненністю бажаного. Ця ідея донесена до глядача не тільки грою фактур, об'ємів, а й значною мірою рухом форм, візерунком спрямовуючих ліній тіла. «Я завжди намагався передати внутрішнє почуття рухом м'язів», — говорив Роден. «Рух — душа всього». У цьому-бо Роден і найближчий до Данте [13—49].

Концепція руху дає змогу простежити вплив мистецтва Родена на формування стилю модерну й, зокрема, на творчість Генрі ван де Вельде, який в орнаментальній організації груп Родена, у лінеарному ритмі його фігур знаходив аналогію з лінією Вільяма Блейка. Ван де Вельде вважав Блейка одним із предтеч стилю модерн.

Так само, як музична лінія властива мистецтву Вільяма Блейка, цією чудовою особливістю найвищою мірою наділені мармури Родена. У його «Ідилії», «Паоло і Франческі», «Єві» музика ліній пронизує всю масу скульптури, у поєднанні мас, які утворюють фігури: об'єми рук, плечей і волосся, що стікає уздовж шиї, вторує їй, надаючи пластичному образу цілісність і гармонійність. Емоційною напруженістю і духовним впливом роботи Родена близькі не тільки Мікеланджело, а й також готичній французькій скульптурі [13]. Якщо Роден внутрішніми імпульсами свого мистецтва, моментом підсвідомого, новим гуманізмом, символістикою і багатозначністю образів, динамікою й експресією форм звернений до мистецтва XX століття, то реалістичним трактуванням тіла, пантеїстичним відчуттям єдності людини й природи, підвищеною духовністю образів належить давній скульптурній традиції. Він був не тільки зачинателем нової скульптури, а й більшою мірою завершувачем старої. Про нього не можна сказати, що мова його пластики така, про яку до нього ніхто не помишляв; нескінченне хвилювання форм, готових вихлюпнутися за свої скам'янілі межі, ми знаходимо вже в Берніні, а внутрішню самозаглибленість — у пізнього Мікеланджело й у портальних статуях Шартрського собору. Він завершувач традиції, тому що «вершин мистецтва досягають останні в роду, а не перші. Майже кожний може щось почати; важко закінчити почате — сказати щось таке, що вже не можна перевершити... І так було завжди. Праксителі, Рафаель і багато інших мали великих попередників, але лише нездарних послідовників» [54—73].

Хоч би як далеко у вільній інтерпретації образів «Божественної комедії» Роден ішов від Данте, він більше за інших збагатив образотворчу Дантеану новими відтінками почуттів, яких до нього тема Данте не мала в мистецтві. Роден вивіряв свою творчість у діалозі з «Комедією». В атмосфері,

sirens, as well as masterpieces created on themes of love: «Paolo and Francesca», «Idyll», «Eternal Hero» etc. These groups, united by the chaste treatment of love, live in a separate world. The air that engulfs them is like their last contour that eats away the edges of marble. It seems that the light that touches marble just as the air does belongs not only to the environment but to the sculpture, too, and is part of it.

Rodin is sometimes called a symbolist, sometimes an impressionist, and sometimes a realist. A more accurate definition of his style would be transition from Symbolism and Impressionism to Post-Impressionism. There is the first, the second and the third in him. However, the major thing is that the plasticity of his style is an independent integral phenomenon that is summed up by the term «Rodin's art».

The group «Romeo and Juliet» (also called «The Kiss» or «Paolo and Francesca») consists of the realistic figure of Juliet, facing the figure of Romeo, barely outlined in the slab of marble. He has not yet awoken to feeling; he has not yet broken free from the chains of childhood, as from the mass of raw unsculptured material. In contrast to the dozing figure of the young man, Juliet's body is simultaneously in movement, in the hope for happiness but already shattered by the impossibility of her desire. This idea is brought to us not only by the play of volumes but also, to a great extent, by the movement of shapes, the ornament of dynamic bodylines. «I always tried to convey inner feeling through the movement of muscles,» Rodin said, «Movement is the soul of everything». It is in this that Rodin is closest to Dante [13—49].

The concept of movement allows us to see the influence of Rodin's art on the formation of Modern style and, in particular, on the work of Henry van de Velde who found an analogy with William Blake's line in the ornamental organisation of Rodin's groups, in the linear rhythm of his figures. Henry van de Velde considered Blake one of the predecessors of Modern style.

Just as musical line is characteristic of William Blake's art, Rodin's marbles are endowed with this wonderful feature to the highest degree. In his «Idyll», «Paolo and Francesca», and «Eve» the music of lines permeates the entire mass of the sculpture, in the uniting of masses that form the figures: the space of arms, shoulders and hair that flows along the neck, resonates with it, giving integrity and harmony to the plastic image. Rodin's works are close not only to Michelangelo but also to French Gothic sculpture in their emotionality and spiritual influence [13]. If Rodin prefigures the art of the 20th century with the inner impulses of his art, sometimes subconscious, with new humanism, symbolism and the multiple significances of images, dynamics and expressive shapes, he also belongs to an old sculptural tradition with his realistic treatment of bodies, his pantheistic feeling of the unity of man and nature, the elevated spirituality of images. He was not only

створеній навколо «Мислителя», здійснюється сила й гіркота Дантового Пекла. В обіймах «Паоло й Франчески» стільки бажання щастя, скільки й неможливості його досягти. Слід відзначити, що в так званій «любовній пластиці» Родена вперше відобразилася тема духовної некомунікативності людей, тема, що пануватиме в західному



Auguste Rodin
«Ugolino»
«The Gates of Hell» (Fragment)

Огюст Роден
«Уголіно»
«Брама пекла» (фрагмент)

the originator of the new sculpture but to an even greater extent the finisher of the old. It cannot be said that his plastic language is such that no one had thought of it before him; the endless disturbance of forms ready to spill out of their petrified limits we find in Bernini, inner self-immersion in the late Michelangelo and in the statues of the portal of the Chartres Cathedral. He is a finisher of tradition because «the last in the family, not the first, reaches the heights of art. Almost anyone can start something; it is hard to finish what was started, to say something that cannot be surpassed... So it was always. Praxiteles, Raphael and many others had great predecessors but only untalented followers» [54—73].

However far from Dante Rodin went in his free interpretation of the images of *The Divine Comedy*, he more than others enriched the visual representation of Dante with new shades of feelings that had not been present in art before him. Rodin checked his work against his own dialogue with *The Comedy*. In the atmosphere created around «The Thinker» the power and bitterness of Dante's *Inferno* is enacted. In the embrace of «Paolo and Francesca», there is as much desire for happiness as there is impossibility of achieving it. It should be noted



Odilon Redon «Dante with Virgil»

Оділон Редон «Данте з Вергілієм»

мистецтві, літературі й філософії XX століття. На прикладі Дантеани ми простежуємо шлях, яким від Енгра, Россетті до Родена пройшла тема руйнування людських зв'язків. Ми бачимо, як м'які й ліричні ідилії Россетті, любовна знемога його персонажів перетворилися на драматичні й розпачливі, але марні спроби щастя в пластиці Родена. Душа в скульптурах Родена прагне розірвати пута недосконалої плоті, яка сковує її. Про цю особливість своїх скульптур Роден говорив: «У моїх фігурах душа рветься до примарного, можливо, царства істини й безмежної свободи. Ось вона — таємниця, яка мене захоплює» [13—189, 190].

«Брама пекла» розвиває не тільки давню традицію ремінісценцій на теми Данте, а й підсилює, робить принциповою тенденцію модернізації Данте, яка стане визначальною в XX столітті. Роден своєю творчістю закреслив невігласький культ Данте, що усталився до середини XIX століття, зумів відчути Данте не тільки лірично, а й драматично, наблизившись до живого духу поета.



Edgar Degas
«Dante and Beatrice»

Едгар Дега
«Данте і Беатріче»

that in the so-called plastic expression of love Rodin found, for the first time, the theme of spiritual dumbness, the inability to communicate. This theme will dominate Western art, literature and philosophy of the 20th century. Using the example of Dante's works, we see the way that the theme of the ruination of human contacts passed from Ingres and Rossetti to Rodin. We see how soft, lyrical idylls by Rossetti, the exhaustion through love of his characters turned into the dramatic and desperate but ultimately useless efforts at happiness in Rodin's carving. In Rodin's sculptures, the soul wants to break the chains of the imperfect body that confines it. Rodin said about this peculiarity of his sculptures: «In my figures the soul strives at the kingdom of truth and boundless freedom, albeit an imaginary kingdom. Here is the mystery that captures me» [13—189, 190].

«The Gates of Hell» not only develops the long tradition of reminiscences on the themes of Dante but also strengthens and makes a principle of the trend to modernise Dante that will be the defining trend of the 20th century. With his creative work, Rodin erased the ignorant cult of Dante that existed by the mid-19th century. Rodin could feel Dante not only in a lyrical but also in a dramatic sense, having come closer to the live spirit of the poet.

BIBLIOGRAPHY TO CHAPTER II

ЛІТЕРАТУРА ДО РОЗДІЛУ II

1. Алексеев М. П. *Первое знакомство с Данте в России // От классицизма к романтизму.* — Ленинград: Наука, 1970.

2. Барсамов Н. С. *Иван Константинович Айвазовский.* — Москва: Искусство, 1965.

3. Берковский Н. Я. *Романтизм в Германии.* — Ленинград: Художественая литература, 1973.

4. Благой Д. Д. *Il Gran Padre (Пушкин и Данте) // Дантовские чтения.* — Москва: Наука, 1970.

5. Блок А. *Собрание сочинений в 8 томах.* — Т. VII. — Москва—Ленинград, 1963.

6. Бодлер Ш. *Цветы зла.* — Москва: Наука, 1970.

7. Вейдле В. В. *Умирание искусства.* — Санкт-Петербург: Ахиома, 1996.

8. Венгерова З. А. *Литературные характеристики.* — Санкт-Петербург, 1897.

9. Виппер Б. Р. *Статьи об искусстве.* — Москва: Искусство, 1970.

10. *Всеобщая история искусств.* — Т. III. — Москва: Искусство, 1962.

11. Гартлауб. *Гюстав Доре.* — Ленинтрад: Изд-во Ленинградского областного союза художников, 1934.

12. Гете В. *Статьи и мысли об искусстве.* — Москва—Ленинтрад, 1936.

13. Гзелль П. Г. *О. Роден.* — Санкт-Петербург: Искусство, 1914.

14. Голенищев-Кутузов И. Н. *Творчество Данте и мировая культура.* — Москва: Наука, 1971.

15. Грэм Гордон. *Философия искусства.* — Москва: Слово/Slovo, 2004.

16. Данте Аліґ'єрі. *Божественна комедія.* — Х.: Фоліо, 2006.

17. *Данте й Україна. Матеріали до бібліографічного покажчика* / Уклав Максим Стріха. — К.: Український центр культурних досліджень, 2000.

18. Дворжак М. *История искусства как история духа.* — Санкт-Петербург: Академический проект, 2001.

19. Делакруа Э. *Дневник.* — Москва: Искусство, 1961.

20. Дживелегов А. К. *Круг знаний Данте // Литературная учеба.* — 1936. — № 7.

21. Дживелегов А. К. *Предисловие к книге «Божественная комедия» Данте.* — Москва: Художественная литература, 1940.

22. Дукельская Л. *Английская карикатура конца XVIII века и предромантизм // «Искусство романтической эпохи» (материалы научной конференции).* — Москва: Изд-во Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 1969.

23. Елистратова А. А. *Вильям Блейк.* — Москва: Знание, 1957.

24. Елистратова А. А. *Отношение романтиков к классическому литературному наследству // Европейский романтизм.* — Москва: Наука,1973.

25. Изергина А. И. *Вступительная статья // Энгр об искусстве.* — Москва: Изд-во Академии художеств СССР, 1962.

26. *История красоты* / Ред. Умберто Эко. — Москва: Слово/Slovo, 2005.

27. Каган М. С. *Введение в историю мировой культуры.* — Кн. 2. — Санкт-Петербург: Петрополис, 2001.

28. Каган М. С. *Философия культуры.* — Санкт-Петербург: Петрополис, 1996.

29. Кассирер Э. *Философия символических форм. Введение и постановка проблемы // Культурология. XX век. Антология.* — Москва: Юрист, 1995.

30. Ковалева О. В. *О. Уайльд и стиль модерн.* — Москва: УРСС, 2002.

31. Кожина Е. Ф. *Романтическая битва.* — Ленинград: Искусство,1969.

32. Лермонтов М. Ю. *Полное собрание сочинений.* — Т. III. — Москва: Гослитиздат, 1953.

33. Мандельштам О. Э. *Разговор о Данте.* — Москва: Искусство, 1967.

34. *Мастера искусства об искусстве.* — Т. IV. — Москва: Искусство, 1967.

35. Матвеева А. *Роден.* — Москва: Искусство, 1962.

36. Некрасова Е. А. *Творчество Уильяма Блейка.* — Москва: Изд-во Московского университета, 1962.

37. Панофски Э. *IDEA к истории понятия в теориях искусства от Античности до Классицизма.* — Санкт-Петербург: Андрей Наследников, 1960.

38. Панофски Э. *Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада.* — Москва: Искусство, 1998.

39. Писсаро Л. *Россетти* / Пер. Боратынской. — Москва—Санкт-Петербург—Киев—Одесса: Изд-во Ю. И. Ленковского, 1909.

40. Прокофьев В. Н. *Теодор Жерико.* — Москва: Искусство, 1963.

41. Прокофьев В. Н. *Об искусстве и искусствознании.* — Москва: Советский художник, 1985.

42. Рассел Б. *История западной философии II.* — Москва: Миф, 1993.

43. Репин И. Е. *Далекое близкое.* — Москва: Изд-во Академии художеств СССР, 1961.

44. Рескин Д. *Современные художники.* — Москва, 1901.

45. Рескин Д. *Избранные мысли* / Пер. Л. П. Никифорова — Москва: Посредник, 1912.

46. Рильке Э.-М. *Ворпсведе, Огюст Роден. Письма, стихи.* — Москва: Искусство, 1971.

47. Сыркин М. *Родоначальники современного идеалистического направления (Беклин, прерафаэлиты).* — Москва. 1908.

48. Терновец Б. *Роден.* — Ленинград: Изд-во Ленинградского областного Союза советских художников, 1936.

49. Хлодовский Р. М. *Блок и Данте // Данте и всемирная литература.* — Москва: Наука, 1967.

50. Чегодаев А. Д. *Джон Констебль.* — Москва: Искусство, 1970.

51. Чегодаев А. Д. *Мои художники.* — Москва: Советский художник, 1974.

52. Энгр Ж. О. *О себе // Энгр в искусстве.* — Москва: Академия Художеств, 1962.

53. Шопенгауэр А. *Свобода воли и нравственность.* — Москва: Республика, 1992.

54. Шоу Б. *О музыке и музыкантах.* — Москва: Музыка, 1965.

55. Шпенглер О. *Закат Европы.* — Москва—Петербург: Л. Д. Френкель, 1913.

56. Baudelaire. *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques.* — Paris: Editions Garnier Freres, Paris, 1962.

57. Cazamian Z. *Histoire de la Littérature Anglaise.* — Paris, 1924.

58. Farnez V. *Gustave Doré.* — Dresden: Verlag der Kunst, 1963.

59. Hoff, Ursula. *William Blake's illustrations to Dante's «Divine Comedy».* — Melburne: Editor Hoff U., 1970.

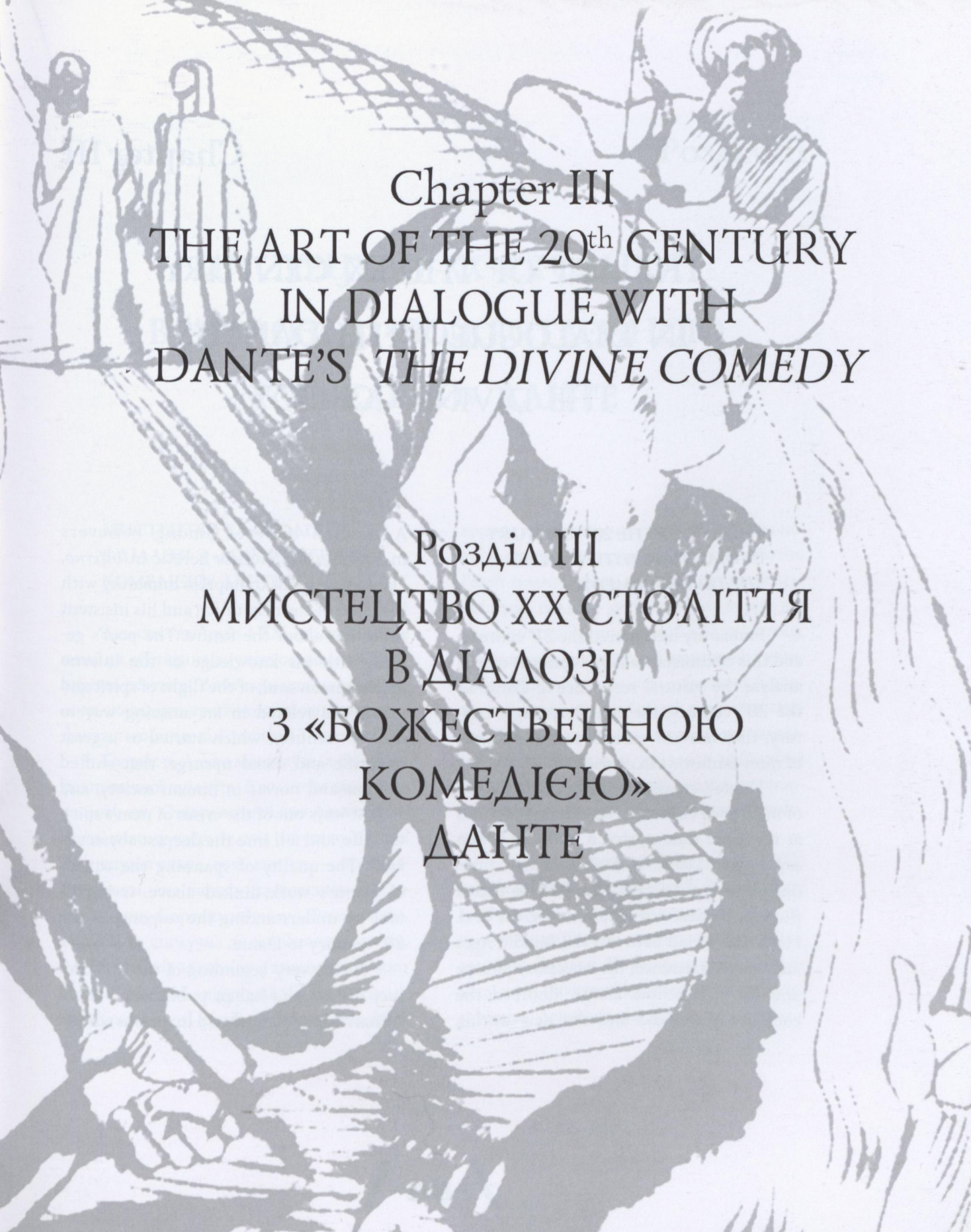
60. Piper J. *British Romantic Artists.* — London, 1942.

61. Richter H. *William Blake.* — Strassburg, 1906.

62. Roe A. S. *Blake's illustration to the «Divine Comedy».* — Princeton University Press, 1953.

63. Villon F. *Poesies completes.* — Paris: Editions Gallimard et Librairie Générale Française, 1964.

64. Zazzabee S. S. *English Bards and Grecian Marbles.* — New-York, 1943.



Chapter III
THE ART OF THE 20th CENTURY IN DIALOGUE WITH DANTE'S *THE DIVINE COMEDY*

Розділ III
МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ В ДІАЛОЗІ З «БОЖЕСТВЕННОЮ КОМЕДІЄЮ» ДАНТЕ

Chapter III

THE ART OF THE XX CENTURY IN DIALOGUE WITH DANTE'S THE DIVINE COMEDY

THE ART OF THE 20TH CENTURY IN DIALOGUE WITH DANTE'S *THE DIVINE COMEDY*

Humanity has entered the 21st century, and this circumstance alone compels one to analyse the cultural resonance of Dante in the 20th century, the complex, tragic century, that has just rushed past and is full of most fantastic discoveries.

Dante's creative work brought the era of mediaeval culture to its culmination and at the same time started a new era. When saying that Dante belongs to a new time, one should not forget that he also ended the old, because this explains a great deal. He is the period between the Middle Ages and the Renaissance, the necessary joining and life-giving link. Dante absorbed the conflicts of the old and the new worlds. A staunch believer among believers in *Paradiso*, a merciless heretic in *Inferno*, Dante never fails to impress humanity with his sense of eternity, unity, and his insistent reflection about the future. The poet's genius, with his knowledge of the inferno of the human soul, of the flight of spirit and mind, was related in an amazing way to the 20th century, which started as a great scientific and social upsurge, that shifted notions and norms in human society, and sought ways out of the crises of man's spiritual life, and fell into the deepest abysses of Hell. The quality of spanning the worlds of Dante's work, linked above, is important for understanding the response of the 20th century to Dante.

At the very beginning of the 20th century (1902), the Italian publishers, Fratelli Alinari Editori, launched a luxurious edition

МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ В ДІАЛОЗІ З «БОЖЕСТВЕННОЮ КОМЕДІЄЮ» ДАНТЕ

МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ В ДІАЛОЗІ З «БОЖЕСТВЕННОЮ КОМЕДІЄЮ» ДАНТЕ

Людство ввійшло в XXI століття, і вже одна ця обставина змушує осмислити культурний резонанс Дантеани щойно відшумілого, складного, трагічного, сповненого найфантастичніших відкриттів XX століття.

Творчість Данте завершувала епоху середньовічної культури й водночас відкривала нову еру. Стверджуючи, що Данте належить новому часу, не слід забувати, що він завершував старе, оскільки це — принципова риса, яка багато що пояснює. Він — епоха між Середньовіччям і Ренесансом, необхідна сполучна й животворна ланка. Данте увібрав конфлікти старого й нового світів. Віруючий з віруючих у «Раю», нещадний єретик у «Пеклі» — Данте незмінно вражає людство почуттям вічності, спільності й наполегливою думкою про майбутнє. Геній поета з його знанням пекла людської душі, польоту духу й розуму перебував у дивовижному спорідненні з XX століттям, що почалося як великий науковий і соціальний переворот, змістило поняття й норми в людському суспільстві, шукало шляхи для виходу з кризових ситуацій у духовному житті людства й падало в найглибші прірви пекла. Відзначена суміжність творчості Данте важлива для розуміння Дантеани XX століття.

На самому початку XX століття (1902) італійське видавництво *Fratelli Alinari Editori* започаткувало розкішне видання «Божественної комедії», до ілюстрування якого було залучено близько 40 художників. Більшого несмаку й пихатості дотепер не знала образотворча Дантеана. Ілюстративна частина



Aleksandr Golovin
«Dante in Ravenna»

Олександр Головін
«Данте в Равенні»

досить точно відбивала особливий настрій тривожних передчуттів та песимізму у культурі XIX століття, «декаданс», сум за чимось несправдженим. У циклі ілюстрацій відчутною була духовна втома, похмура поетика, характерна для мистецтва символізму, сецесіону. І це в той час, коли нові авангардні художні системи вже стукалися у двері європейського мистецтва. Що ж до більшості композицій видання «Божественної комедії» (1902), то роботи Еціо Марці, П'єтро Сенно, Галілео Кіні, Армандо Спадіні, Джованні Костетті, Карло Муччолі, Альберто Мартіні, Адольфо Магріні, Сільвіо Біккі й інших були не стільки ілюстраціями до тексту, скільки різного роду репліками на серію Гюстава Доре. Це видання, відзначене творчою втомою, безсиллям і несмаком, може слугувати своєрідним вироком псевдоромантичній моді кінця XIX століття на теми Данте. Подібна ситуація вже мала місце в історії образотворчої Дантеани — згадаймо паузу XVII — першої половини XVIII століть. Деяке збайдужіння європейського мистецтва початку XX століття до дантівської тематики багато в чому пояснюється глибокими процесами трансформації художньої свідомості покоління, зміною естетичної парадигми й утвердженням принципів модернізму. В 30—60-х роках XX століття потреба в діалогах з Данте виникає знову.

Що ж у XX столітті породило такий гострий інтерес до «Божественної комедії»? Чим вона стала для інтелектуалів минулого століття? Людство XX століття, як Італія і вся Європа в часи Данте, стояло на порозі великого історичного перелому як у 10-ті, так і в 30-ті роки. Звідси бере початок те відчуття кризи, балансування на самому вістрі загальних людських питань. Данте жив під час зародження нових економічних і соціальних відносин, на зламі двох епох, XX століття народжувалося в період глобальних перетворень соціальної й наукової картини світу. Масштабними виявилися невідповідності між поставленими цілями й досягнутими результатами — непередбачені наслідки приведених у рух могутніх суспільних і наукових сил. Особистісний фактор XX століття, «філософія персоналізму» до краю й оголила властиву індивідуалізму амбівалентність. У мистецтві персоналізм був спроектований на образ першої вільної людини — Данте Аліґ'єрі. Контрастним виявилося розуміння свободи особистості в Європі й у СРСР. Якщо на Заході поглиблювалася проблема самосвідомості особистості як унікальності, то в СРСР з 30-х років відбулася страхітлива підміна гуманістичних принципів: місце особистості, знищеної в ГУЛАГах 30—50-х років, зайняли «гвинтики й коліщата» сталінського нівелювання. Все індивідуальне, що йшло не в ногу з системою, переслідувалося. Саме тоді радянські інтелектуали в ім'я збереження людської гідності в умовах диктату комуністичної доктрини знаходили одну з духовних ніш у діалогах з Данте. Втеча в його світи, «внутрішня еміграція» перекладачів, філологів і художників рятувала їх від пустопорожнього популізму

of *The Divine Comedy* illustrated by almost 40 artists. Worst taste and greater arrogance had not been seen before. The illustrative part rather accurately reflected the specific mood of the decline of culture of the 19th century, «decadence», and sorrow about something that had not materialised. In the series of illustrations the spiritual tiredness and grim poetics characteristic of the art of Symbolism, and of the Secession school, were tangible. This was happening at the time when the new avant-garde artistic systems were already knocking at the door of European art. As for the majority of compositions of the 1902 edition of *The Divine Comedy*, works by Ezio Marzi, Pietro Senno, Galileo Chini, Armando Spadini, Giovanni Costetti, Carlo Muccioli, Alberto Martini, Adolfo Magrini, Silvio Bicchi and others were not so much illustrations to the text as replies of various kinds to the series by Gustave Doré. This edition, marked by creative fatigue, lack of capacity and lack of taste, can be seen as a verdict for the pseudo-romantic fashion of the late 19th century for Dante's themes. A similar situation had arisen before: remember the pause of the 17th and first half of the 18th centuries. Deep-running processes of transformation in the artistic consciousness of the generation of the early years of the century, caused by the change in the aesthetic paradigm, and by the assertion of the principles of Modernism, largely explain some loss of interest towards Dante's themes on the part of European art of the early 20th century. In the 1930s—1960s, the need for dialogues with Dante emerges again.

What in the 20th century provoked such an acute interest towards *The Divine Comedy*? What had it become for the intellectuals of the past century? The 20th century, as Italy and the whole of Europe in Dante's day, was on the threshold of a great historic change, both in the 1910s and the 1930s. It was from this that the sense of crisis, of balancing at the very edge of some general human catastrophe, emanated. Dante lived during the birth of new economic and social relations, at the edge of two eras. The 20th century was born during the period of global transformation of the social and scientific picture of the world. Discrepancies between the aims set and results achieved turned out to be great, there were unforeseen consequences of powerful social and scientific forces set in motion. The personal factor of the 20th century, «philosophy of individualism» revealed the ambivalence characteristic of individualism. Individualism in art was projected at the image of the first free person, Dante Alighieri. The understanding of the freedom of the individual also turned out to be different in Europe and the USSR. Whereas in the West the problem of a person's self-awareness as something unique was becoming more profound, in the USSR, in the 1930s, there happened a horrible replacement of humanistic principles: the place of personality was destroyed in the GULAGs of the 1930s—1950s and replaced by the nuts and bolts of the Stalinist drive to make people average. Everything individual that did not march in step with the system

соцреалістичної нормативності. Інтелектуалами, приреченими жити в умовах радянської імперії, Данте осмислювався як трибун-громадянин, а образи «Комедії» давали привід, бодай у площині віртуальній, протистояти ідеологічній сірості й вульгарності буття. Апокаліптичні інтонації Дантового «Пекла» також були відрефлектовані на реальність двох світових війн. Дисгармонійність XX століття легко асоціювалася з «Пеклом» Данте, а потреба в гармонії, у визначенні місця, мети й призначення людини у світі тяжіла до системи дантівського «Раю», де особистість здобуває волю.

Втім повернімося до рубежу XIX і XX століть. На порозі XX століття зрушення в естетичній свідомості Європи було тим самим, що перевороти, вже колись пережиті людством (перехід від античності до середньовіччя або ренесансу). Ця аналогія виявиться досить скромною порівняно з масштабом вибухової хвилі авангарду початку XX століття, з його культом новизни, з руйнуванням сюжетно-жанрової основи мистецтва, з творенням персоналістського типу творчості.

Художній авангардизм прогностично випереджав науку й соціальну практику, коли людство вступало в епоху високого динамізму, який дедалі зростав і навіть культивувався. Символом початку XX століття бачилася секундна стрілка (Б. Пастернак). Вихідною позицією модернізму як у мистецтві, так і в науці був розрив з минулим. У точних науках й у філософії Заходу складалося «некласичне мислення». Однак художній модернізм, по суті, новий тип творчості, глибше, повніше виконував роль революційної перебудови свідомості покоління й самосвідомості культури. Цей процес на рубежі віків був інтенсивним як у Європі, так і в художніх центрах Російської імперії.

Із зрозумілих причин інтерес до Данте, як до класики, до чогось застарілого, у період авангардного зламу 1910—1920-х років відійшов у тінь. Проблематика «Божественної комедії» і публіцистики Данте виявиться знову запитаною європейським мистецтвом наприкінці 30-х років XX століття у зв'язку з розвитком в Італії, Франції тенденцій «неокласицизму» — як однієї з ліній європейського модернізму. Протилежними, які контрастують модернізму, виявилися причини, що спонукували художників у революційній Росії, а пізніше (60—70-ті рр. XX століття) у СРСР вчитуватися в Данте.

Данте знову й знову повертається до людства в часи психологічних травм, у суміжні епохи. Загальна картина розвитку європейської культури XX століття в її філософських, цивілізаційних і художніх трансформаціях пояснює цю циклічність. Коли XX століття повернеться до Данте, воно почне його читати, актуалізуючи смисловий конгломерат «Божественної комедії», аплікуючи його на проблематику трагічної епохи Першої і Другої світових війн, жах пережитого фашизму, на цивілізаційні потрясіння. «Динамізм культури Заходу, — пише М. Каган, — стимулювався й продовжує



Vladimir Favorsky
«Dante»

Володимир Фаворський
«Данте»

стимулюватися тими ж силами-детермінантами, що й у XIX столітті: науково-технічним прогресом, політичною боротьбою й самосвідомістю особистості з правом на творчість, яке реалізує її свободу» [29, 218]. Виділені детермінанти: політична пристрасть, наукові передбачення Данте й абсолютно футурологічне усвідомлення поетом особистісного начала, цінності творчого «Я», невідомого його сучасникам, чиє життя було влаштоване за правилами й нормами середньовічної комуни. Все це зробило образ Данте і його моделі мислення позачасовими, динамічно-дійовими, такими, що відроджуються й завжди тяжіють до майбутнього. Тим більше, що поняття «свобода» і «творчість» не тільки в його особистому досвіді, а й у ширшому — філософському, були й залишаються центром притягання до Данте як у XX, так і в XXI століттях. У бюджеті мистецтва минулого століття образ великого флорентійця і його поеми був значним. Чому і як світ Данте — поета XIII—XIV століть кореспондувався з динамізмом модерної наукової картини: поява теорії відносності й квантової механіки, розщеплення атома — саме ці відкриття стали першопричиною у формуванні нового «некласичного» типу мислення. Інтригуючою уявляється співвіднесеність мислення Данте з філософією модернізму: з проблемами підсвідомого (Фройд), унікальності внутрішнього світу особистості (Фройд, Бергсон та ін.), з персоналістською ціннісною орієнтацією мистецтва, з ідеєю «новизни й змін» — кардинальної в концепціях модернізму, з К'єркегоровою ідеєю «занедбаності» людини у світі, з осмисленням «філософії війни» і з іншими концепціями, актуальними для XX століття як епохи «розщепленої свідомості» й хаосферності. Розуміння специфічного життя художньої Дантеани на тлі культури XX століття — одне зі складних завдань культурологічного, а також мистецтвознавчого аналізів. Незначна дистанція між предметом дослідження й нами все ще утруднює відсторонено, цілісно, виважено й досить об'єктивно оцінити цю частку образотворчої традиції в загальній картині культури, тим більше, що автор дослідження одночасно є одним з ілюстраторів Данте XX століття, тобто особою зацікавленою. Втім не поривaючи з методологією дослідження, що припускає хронологічну послідовність і культурологічну панорамність у вивченні образотворчої Дантеани й співвідносячи цю субкультурну галузь з історико-культурною ситуацією XX століття, ми не втрачаємо надії показати переконливу й цілісну картину розвитку дантівської теми в мистецтві минулого століття. Погляд на образотворчу Дантеану XX століття з висоти тієї просторово-часової вершини, на яку нас підняло нове XXI століття, дає змогу говорити про дві гілки цього феномену: західну, обумовлену розвитком вільного світу, і східну, створену в колишньому СРСР, у його національних і художніх школах. Розбіжність у підходах до осмислення «Божественної комедії» і нерівноцінність досягнутих художніх результатів у Дантеані

was persecuted. It was then that Soviet intellectuals, in order to preserve their human dignity under the dictatorship of the communist doctrine, found a spiritual niche in dialogues with Dante. Escape to his worlds, «internal emigration» of translators, linguists and artists saved them from the empty populism of the tenets of socialist realism. Intellectuals doomed to live in the Soviet empire thought of Dante as a citizen-tribune, while images of *The Comedy* gave them a pretext to oppose the ideological greyness and vulgarity of existence, albeit in a virtual dimension. The apocalyptic themes of Dante's *Inferno* were also reconsidered against the background of the two world wars. The disharmony of the 20th century was easily associated with Dante's *Inferno* while the need for harmony, for defining the place, the goal and the task of a human in the world gravitated towards the system of Dante's *Paradiso*, where individuality gains its freedom.

Let us, however, return to the turn of the 19th and 20th centuries. On the threshold of the 20th century, the shift in the aesthetic consciousness of Europe was similar to the upheavals of previous centuries (the periods of transition from Antiquity to the Middle Ages or to the Renaissance). This analogy appears rather modest compared to the scale of the explosive wave of the avant-garde of the early 20th century, with its cult of the new, with the destruction of the plot-and-genre foundation of art, with the development of the individualistic type of creative work.

The avant-garde in art, predictably, was ahead of science and social practice when mankind entered the period of dynamic growth. The symbol of the early 20th century seemed to be the watch hand that measured seconds (Boris Pasternak). The starting position of Modernism in both art and science was a break with the past. In the natural sciences and in the philosophy of the West «non-classic thinking» was taking shape. However, artistic Modernism, in essence a new type of creativity, performed the role of the revolutionary restructuring of a generation's minds and altered the awareness of culture in a deeper, more complete way. This process, at the turn of the centuries, was intense both in Europe and in the artistic centres of the Russian Empire.

For understandable reasons, interest in Dante was felt to be looking back to the classical, to something dated, and receded into the shadows during the period of the avant-garde breakthrough of the 1910s—1920s. Problems of *The Divine Comedy* and of Dante's ideas will again be taken up by European art in the late 1930s, linked to the development in Italy and France of «neoclassical» trends among the trends of European Modernism. Other reasons, the exact opposite of Modernism, encouraged the reading of Dante among artists of revolutionary Russia and later, in the 1960s—1970s USSR.

Dante repeatedly shows his relevance to humanity in times of psychological trauma, in transitional epochs. The general picture of the development of European culture

виразні й очевидні. Ця розбіжність, накладена на сітку ціннісних координат у свідомості XX століття (ідеології, філософії, естетики, мистецтвознавства) двох контрастних світів, що існували до знищення «Берлінської стіни», становить спеціальний інтерес. Поет Осип Мандельштам у проникливо-пророчому есе «Розмова про Данте» (1933 р.) вельми переконливий, коли говорить: «Немислимо читати Данте, не навертаючи його до сучасності» [37, 67]. Футурологічна, прогностична енергія, закладена в «Божественній комедії», на його думку, повинна була привертати особливу увагу західноєвропейського авангарду до Данте. Проте цього не сталося. Паризькі, мюнхенські, римські шукачі новизни не помітили Дантового «футуро». «Страшно подумати, — зауважив О. Мандельштам, — що сліпучі вибухи сучасної фізики й кінетики були використані в поезії Данте за 600 років до того, як пролунав їх грім, і бракує слів, щоб затаврувати ганебну, варварську до них байдужість» [37, 48].

Особливо парадоксальним це бачилося на батьківщині Аліг'єрі, коли співвітчизник поета — Філіппо Марінетті в «Маніфесті футуризму» закликав авангардистів залити фекальними водами зали музеїв і полиці бібліотек. Інакшою була ситуація в революційній Росії. Тут, поряд з громом авангардних маніфестів і безоглядністю В. Маяковського, який вимагав «скинути Пушкіна з корабля сучасності», продовжувала існувати класична культура й мистецтво. Інтелектуали О. Блок, В. Брюсов, О. Головін, О. Дживелегов, М. Алпатов, М. Лозинський та багато інших у художній і науковій творчості поєднували гуманізм класичної спадщини з продуктивними тенденціями нового століття. Росія, а до початку XX століття й Україна з розвинутою школою «дантології», з традиціями перекладу, інтерпретації текстів поеми, з університетськими й гімназичними програмами (до 1917 р.), що включали вивчення «Божественної комедії», — цей корпус інтелектуалів виявився охоронцем дантології як особливої галузі європейської духовності*.

Історія інтересу до Данте в Росії тісно пов'язана з ідеалізацією пролетарської революції 1917 р. У переддень революції, коли мрії про створення «комуністичного раю» досягли апогею, образ Данте був сприйнятий як образ пророка, що кликав людину до нових часів. Поетами й художниками ера революції була сприйнята як епоха відродження людських цінностей, звільнення особистості від принизливого рабства російського феодалізму й дикості, подібних

* *Історія розвитку дантології в СРСР відображена в бібліографії збірника «Дантовские чтения». — Москва: Наука, 1968, а також у книзі: Данченко В. Т.* Данте Алигьери, библиографический указатель. — *Москва: Книга, 1973.*

Історія розвитку традиції перекладу й літературних діалогів з текстами «Божественної комедії» Данте в Україні XIX—XX ст. див.:

1. *Кочур Г. П.* Данте в украинской литературе // *Дантовские чтения. — Москва: Наука, 1971. — С. 181—203.*
2. Здолавши півшляху життя земного. «Божественна комедія» Данте та її українське відлуння / *Перекладач та упорядник Максим Стріха. — К.: Факт, 2001.*
3. Данте й Україна. Матеріали до бібліографічного покажчика / *Уклав Максим Стріха. — К.: Український центр культурних досліджень, 2000.*

of the 20th century, in its philosophical, cultural and artistic transformations, explains this cyclic character. When the 20th century rediscovers Dante, it starts to actualise *The Divine Comedy*, finding it relevant to the tragic problems of WWI and WWII, to the horror of fascism and to upheavals in the life of society. M. Kagan writes: «The dynamism of the culture of the West was stimulated and continues to be stimulated by those same determining forces that were there in the 19th century: scientific and technological progress, political struggle and self-awareness of the individual with his right to creative freedom» [29, 218]. As we have discussed, Dante's political passion, his scientific foresights and his precocious understanding of a personal foundation for action, of the value of the creative «I», unknown to his contemporaries whose life was arranged according to the rules and norms of mediaeval commune, made the figure of Dante's and his way of thinking timeless, dynamic, constantly reborn and always reaching towards the future. The more so that notions of «freedom» and «creativity» not only in his personal experience but also in a broader, philosophical experience have been the gravitational pull towards Dante both in the 19th and in the 20th centuries. The images of the great Florentine and his poem were significant elements in the art of the last century. Why and how the world of Dante, a poet of the 13th—14th centuries, corresponded to the dynamism of modern science: the emergence of probability theory and of quantum mechanics, of atomic fission were the discoveries that became the initial reason for shaping the new, «neoclassical» type of thinking. The relevance of Dante's thinking to the philosophy of Modernism appears extraordinary: it links with problems of the subconscious (Freud), of the uniqueness of the inner world of personality (Freud, Bergson et al.), with art's orientation towards personalised values, with the idea of «the new and the changing», cardinal in Modernism, with Kierkegaard's idea of the «abandonment» of a person in the world, with the debates on «the philosophy of war», and with other 20th century concepts such as «broken consciousness» and chaosphere. The understanding and analysis of the life of Dantean themes in art against the background of 20th century culture is one of the hard tasks of culturological and art criticism. The insignificant distance between the subject of research and ourselves still makes it difficult to evaluate properly, with balance and objectivity, Dantean themes in the general picture of culture, the more so that the author of this research is one of Dante's illustrators in the 20th century, i.e. a person with an interest. However, without breaking away from the methodology that allows for chronological continuity and a panoramic approach in studying the visual representation of Dante and his themes, at the same time correlating this subculture with the historical and cultural situation of the 20th century, we hope to present a convincing and consistent picture of the development of Dante's themes in the art

до Дантового пекла. В 1918 році Олександр Блок писав: «Наш час відзначається тим, що він виштовхує із себе все чужорідне, кваплячи нас до інших цілей. Коли письменник «не звучить», коли його пафос не такий, як наш, у нас немає зараз часу входити в будь-які деталі, що стосуються цього письменника» [58, 193]. Але далекий Данте, який пройшов довгим шляхом у мистецтві Європи, «звучав». Силами інтелектуалів він знаходив тут нову батьківщину.

Актуалізація образу Данте пояснюється ейфорією пролетарської революції, ідеї якої протистояли загарбницьким цілям імперіалізму. При всіх суперечностях Жовтневий переворот у Росії 1917 р. багатьма був сприйнятий у контрасті з психологічним шоком війни 1914 р., що трансформував свідомість Європи. Зі стресів і напруження цієї бойні не тільки Європа, а й Російська імперія вийшла з радикально зміненим духовним кліматом у суспільстві. Антисоціальне й антикультурне варварство війни багатьох тоді привело до розуміння революції, що відбулась у Росії, як до бажаної антитези. І якщо на Заході бунт проти війни в мистецтві знайшов своє вираження в загостренні мови експресіонізму, сюрреалізму, то в Росії відбулося розмежування мистецтва за принципом



Nikolay Ulyanov «Ravenna. Pineta»

Микола Ульянов «Равенна. Пінетта»

of the last century. Looking back from the height of that spatial-temporal pinnacle where the new 21st century has brought us allows us to speak about two branches of this phenomenon: western, conditioned by the development of the free world, and eastern, created in the former USSR, in its schools and art colleges. The difference in approach to analysing *The Divine Comedy* and the very different artistic results that have been achieved are clear and evident. This difference, seen against the background of the ideology, philosophy, aesthetics, art criticism, of the two contrasting worlds that existed before the destruction of the Berlin Wall, is of special interest. The poet Osip Mandelshtam in his piercingly insightful essay «A Talk on Dante» (1933) is rather convincing when he says: «It is impossible to read Dante and not apply him to contemporary times» [37, 67]. According to him, the predictive power and energy of *The Divine Comedy* should have attracted a special attention of the West-European avant-garde to Dante. However, this had not happened. Seekers of the new in Paris, Munich and Rome had not noticed Dante's «Futuro». Mandelshtam remarked: «It scares one to think that the blinding explosions of modern physics and kinetics were used in Dante's poem 600 years before their thunder sounded, and there are no words to brand the shameful, barbarian indifference towards them» [37, 48].

This appears as especially paradoxical in Alighieri's homeland, where the poet's compatriot, Filippo Marinetti, in «The Futurism Manifesto» called upon avant-gardists to flood museum halls and library shelves with raw sewage. The situation in revolutionary Russia was different. Here, alongside the thunder of avant-garde manifestos and the unruliness of Vladimir Mayakovsky who demanded that «Pushkin be thrown off the ship of modern times», classical culture and art continued to exist. Intellectuals Alexander Blok, V. Bryusov, A. Golovin, A. Dzhivelegov, M. Alpatov, M. Lozinsky and many others in their artistic and scientific creative work combined the humanism of the classical heritage with productive trends in the thought of the new century. Russia, and until the beginning of the 20th century, Ukraine, with a well-developed school of Dante studies, with traditions of translation, of interpreting the poem's text, with school and university programmes (before 1917) that included studying *The Divine Comedy*, this corps of intellectuals turned out to be the guardian of Dante studies as a specific branch of the European spirituality.* The history of the interest

* *The history of the development of Dantology in the USSR is reflected in the bibliography of the collection, «Дантовские чтения». — Москва: Наука, 1968, as well as in the book:* Данченко В. Т. Данте Алигьери, библиографический указатель. — *Москва: Книга, 1973.*

For the history of the tradition of translation and of literary dialogues with the texts of The Divine Comedy *by Dante in Ukraine in the 19th—20th centuries see:*

1. *Кочур Г. П.* Данте в украинской литературе // *Дантовские чтения. — Москва: Наука, 1971. — pp. 181—203.*
2. Здолавши півшляху життя земного. «Божественна комедія» Данте та її українське відлуння. *Перекладач та упорядник Максим Стріха. — К.: Факт, 2001.*
3. Данте й Україна. Матеріали до бібліографічного покажчика. *Уклав Максим Стріха. — К.: Український центр культурних досліджень, 2000.*

екстремізму авангардних пошуків і традиціоналізму. Перші, зайняті концептуальними програмами й маніфестами, упустили Данте. Справді, навіщо супрематистові К. Малевичу потрібен був Данте? Традиціоналісти, у творчості яких були сильні відгомони культури «Срібного віку», не розійшлися з образом великого флорентійця. Саме вони стали зачинателями революційної Дантеани XX століття. Їм, мрійникам про «радянський рай», було близьким відчуття волі, динаміка «сходження від мороку до «сяючої троянди», якими завершується «Божественна комедія» Данте. Навіть такий витончений інтелектуал, як Борис Пастернак, вважав революцію 1917 р. і соціалізм «головною подією століття». Стає зрозумілим, чому в 1918 році, у період громадянської війни, коли фабрики й друкарні стояли без сировини й палива, з'являється переклад «Нового Життя», видрукуваний у Самарі в друкарні штабу 4-ї армії. Багато про що говорить факт, що в голодному 1921 році радянська країна відзначала 600-річчя від дня смерті Данте. У цей ювілейний рік Олександр Якович Головін — один з корифеїв «Срібного віку», створив його портрет. Для нього Данте був символом безперервності культурної традиції. Історія створення портретів Данте в радянському мистецтві має попередників у дореволюційному російському мистецтві: П. Померанцева «Харон перевозить душі померлих» (1863 р.) та І. Айвазовського «Данте й художник у горах» (1883 р.), а також малюнки М. Ульянова, — «Равенна» й «Равенна Пінета» (1907 р.). Композиції були створені під час його перебування в Равенні й навіяні місцями, які були так дорогі Данте. Поет зображений на тлі пінії, що під Равенною, де він провів останні дні свого життя й завершив роботу над «Божественною комедією». Значний і суворий величний профіль філософа-вигнанця. Ні, не зверхністю й гординею, а глибокими роздумами та незмірним смутком сповнений цей образ. Обличчя людини з очима статуї, яке ще зберігає сліди пристрастей і незгод життя блукача, але вже увібрало смуток мудрої відчуженості, вищого знання про суще. Минуще й вічне — у єдиному образі. А вгорі, над масивом хмар, горить зірка. Зірка згасне, піде поет, щоб назавжди залишитися бунтівним і незламним у своїх творіннях.

Графічні роботи О. Головіна, В. Фаворського, М. Ульянова й пізніше Л. Гудіашвілі та С. Кобуладзе заклали фундамент радянської образотворчої Дантеани.

В 1934 році, ілюструючи «Нове Життя», Володимир Фаворський (1912—1961) відкриває епоху ілюстрування Данте в СРСР. Портрет молодого Данте, створений В. Фаворським для видання 1934 року, не тільки став шедевром радянського графічного мистецтва, а й явився помітним внеском у європейську образотворчу Дантеану. Над зануреним у міркування поетом вознесена сакральна дев'ятка — квадрат числа три, що лежить в основі світобудови відповідно до філософії Платона. Дев'ятка тому так значна, що цим священним числом, з яким у свідомості Данте зв'язаний образ Беатріче, В. Фаворський виражає нерозривну єдність поета і його коханої. Смерть Беатріче відродила

towards Dante in Russia is closely linked with the idealisation of the revolution of 1917. On the eve of the revolution, when dreams of creating «a communist paradise» reached their apogee, Dante's image was perceived as the image of a prophet calling people to move to new times. Poets and artists thought of the revolutionary epoch as one of the revival of human values, of the liberation of personality from the humiliating slavery of Russian feudalism and backwardness, similar to Dante's *Inferno*.

Alexander Blok wrote in 1918: «Our time is marked by the rejection of everything alien, hurrying us to other goals. When a writer 'does not sound', when his fervour is not like ours, we have no time now to enter into any detail pertaining to this writer» [58, 193]. However, the distant Dante who traversed a long way in the art of Europe did «sound». He was finding his new homeland here in the efforts of intellectuals.

The actualisation of Dante's image is explained by the euphoria of the revolution which convinced many it was setting a new course against the aggressive goals of imperialism. With all its contradictions, the October revolt of 1917 in Russia was perceived by many as standing the antithesis of the shock of the war of 1914 that transformed Europe's consciousness. Not only Europe but also the Russian Empire came out of the stresses of this slaughter with a radically changed spiritual climate in their societies. The anti-social and anti-cultural barbarism of the war led many people to understand the revolution that took place in Russia as a desirable alternative. While in the West the anti-war revolt found its expression in the sharpening of the language of Expressionism and Surrealism, in Russia art was shaped according to the principle of extremism in the avant-garde quest and in traditionalism. The first, preoccupied with conceptual programmes and manifestos, missed Dante. Really, why would the suprematist Kazimir Malevich need Dante? Traditionalists, whose work carried strong echoes of the culture of «the Silver Age», did not pass over the image of the great Florentine. They became pioneers of the revolutionary study of Dante of the 20th century. The feeling of freedom, of dynamism in the «ascent from darkness to 'the luminous rose'» that ends *The Divine Comedy* by Dante, was close to them, dreamers of the «Soviet paradise». Even such a refined intellectual as Boris Pasternak considered the 1917 revolution and socialism «the century's main event». It becomes clear why in 1918, during the civil war in Russia, when factories and print shops were without raw materials and fuel, a translation of *Vita Nuova* appears, printed in Samara, at the 4th Army HQ print shop. Eloquent is the fact that in the hungry year 1921 the Soviet state marked the six-hundredth anniversary of Dante's death. In this jubilee year, Alexander Golovin, one of the luminaries of «the Silver Age», created his portrait. For him, Dante was a symbol of the continuity of cultural tradition. The history of the creation of images of Dante in Soviet art has predecessors in pre-revolutionary Russian art: P. Pomerantsev's «Charon Transports Dead Souls» (1863)

Данте до духовної діяльності. Без Беатріче не було б Данте, як на цьому наполягав сам поет. Тому В. Фаворський її число, її знак і символ виносить на фронтиспіс у портрет Данте. У напруженій і ритмічно організованій гравюрі художникові вдалося відкрити глядачеві мить, яка майже не фіксується — хвилину самозаглиблення й натхнення, коли вірші от-от ляжуть чорними знаками на білизну аркуша й прийдуть з тринадцятого століття, щоб відкрити душу Данте, вражену й перетворену коханням до Беатріче. Гравюра В. Фаворського кристалізує священне хвилювання поета, мить неповторну, завжди єдину й безсмертну.

Крім портрета Данте, поміщеного на фронтиспісі, до книги включено два портрети Беатріче Портінарі. Перший вводить читача в текст, другий — завершує його. Ці портрети, а також три сторінкові ілюстрації («Народження любові», «Бесіда Данте з доннами», «Смерть Беатріче») підпорядковані завданню передати стиль твору. Лаконічні й геометризовані форми гравюри відповідають раціонально вивіреній поетичній композиції Данте, де безпосереднє почуття протиборствує з традицією середньовічної споглядальності й абстрактного символу.



Lado Gudiashvili
Canto I — «Three Beasts» (Inferno)

Ладо Гудіашвілі
Пісня I — «Три звіра» (Пекло)



Sergo Kobuladze **Серго Кобуладзе**
«Dante» «Данте»

В. Фаворський втілив головне в творі — конфлікт двох епох, двох світоглядів — середньовічної епохи заборон і ренесансу, що народжується, часу, коли Данте дерзнув усвідомити себе творчою індивідуальністю. Успадковуючи кращі риси майстрів Ренесансу — творців образу поета, й синтезуючи їхні досягнення, В. Фаворський зосереджений на типовому в образі Данте і водночас зберігає почерк сучасного майстра гравюри. Ілюстрації В. Фаворського стали класичним прикладом перетворення літературного твору в образотворчий. Успіх майстра полягає в тій внутрішній стильовій і психологічній вірогідності, з якою ним був прочитаний твір, а також у тому, що В. Фаворський враховує культурно-часову дистанцію. Архаїчно-спрощені форми композиції, умовна мова гравюри виявляють повагу художника до цієї компоненти. Дистанція між XIII і XX століттями була усвідомлена В. Фаворським як специфічна складова образу «Нового Життя» поряд з монументальним стилем літературного першоджерела. В. Фаворський не реставрував етнографічні риси Флоренції XIII століття, тому що враховував непохитність тимчасової дистанції. Вона робить невиправданим стилізаторство, в якому завжди домінує зовнішнє.

Серія до «Нового Життя», безумовно, не може слугувати еталоном під час роботи над «Божественною комедією», однак творчі принципи В. Фаворського, його вдумливість у виборі пластичних засобів для передачі духу й аури твору допомогли багатьом художникам знайти ключ, підходи до матеріалу поеми. Дуже важливо зрозуміти справжнє значення форми гравюр В. Фаворського. Його ілюстрації досить умовні, недоговорені, завдяки чому наділені тим «здатним розширювати» змістом, який збуджує в глядачеві (читачеві) процес співтворчості, аналогічний тому, що виникає при знайомстві з «Раєм» Боттічеллі. Художня принциповість В. Фаворського й внутрішня завершеність композицій, у яких передано суть «Vita Nuova», дають змогу вважати цю серію поки що не перевершеною ілюстраторами Данте*.

Художник XX століття читає Данте. Перед ним книга, що є енциклопедією середньовічного знання, але водночас зібранням позачасових проблем, які продовжували хвилювати людство кожної нової епохи. Перед кожним митцем, який починає розробляти теми поета, неминуче постають питання: навіщо потрібно ще раз ілюструвати поему, коли образотворча Дантеана має у своєму розпорядженні таку велику спадщину? Що не задовольняє в цій спадщині? Які проблеми Данте не знайшли свого вирішення в образотворчому коментарі попередніх епох? І, нарешті, що людям, небайдужим до долі своєї епохи, говорить Данте? Так чи інакше сформульовані, ці питання неминучі, і, не відповівши на них, митець не виправдає доцільності й необхідності звертання до Данте. Тому тенденція «зацікавленого прочитання», що, як ми спостерігали, підсилювалася протягом усього історичного розвитку Дантеани, у XX столітті стала визначальною.

** Спрямованість теми, присвяченої діалогам художників з образним ладом «Божественної комедії», не дає змогу зосередитися на аналізі ілюстрацій до «Нового Життя» Данте. Розмова про гравюри В. Фаворського відбулася з огляду на особливу художню креативність творів.*

and I. Aivazovsky's «Dante and an Artist in the Mountains» (1883), as well as drawings by N. Ulyanov of the beginning of the 20th century, «Ravenna» and «Ravenna Pineta» (1907). The compositions were created during his stay in Ravenna and inspired by places dear to Dante. The poet is portrayed against the background of pines near Ravenna where he spent the last days of his life and completed his work on *The Divine Comedy*. The impressive profile of the exiled philosopher is strong and firm. There is no condescension or pride in the image but deep thought and immeasurable sorrow. The face of a person with the eyes of a statue that still retains traces of the passions and troubles of a wanderer but has already acquired the sadness of wisdom through estrangement, the highest knowledge about being. The temporal and eternal in one image. And a star shines up above, over a mass of clouds. The star will fade; the poet will go, and will forever remain rebellious and invincible in his creations.

Graphic works by A. Golovin, V. Favorsky, N. Ulyanov and, later, L. Gudiashvili and S. Kobuladze, laid the foundations of Soviet representations of Dante.

In 1934, with illustrations to *Vita Nuova*, Vladimir Favorsky (1886—1964), was the first to illustrate Dante in the USSR. Young Dante's portrait, created by Favorsky for the 1934 edition, became a masterpiece not only of Soviet graphics but turned out to be a significant contribution to the European Dantean tradition. The sacral nine is raised over the poet immersed in contemplation, the square of three that is the foundation of the structure of the world, according to Plato's philosophy. The nine is so significant because Favorsky expresses the unbreakable unity of the poet and his beloved with this sacred number that, in Dante's consciousness, is linked to the image of Beatrice. Beatrice's death resurrected Dante to spiritual activity. The poet himself insisted that there would not have been Dante without Beatrice. This is why Favorsky put her number, her symbol, to the front on Dante's portrait. In a tense and rhythmically organised etching the artist managed to capture a moment for the onlooker which is almost imperceptible, a minute of self-immersion and inspiration, when verses are about to blacken the whiteness of the sheet and reach out from the 13th century to reveal Dante's soul, shaped and transformed by his love for Beatrice. Favorsky's etching crystallises the sacred anxiety of the poet, an inimitable moment, unique and immortal.

Apart from Dante's portrait on the frontispiece, two portraits of Beatrice Portinari are in the book. The first portrait introduces the reader to the text, while the second completes it. These portraits, as well as three page illustrations («Love Born», «Dante's Conversation with Donnas», «Beatrice's Death») are intended to convey the poem's style. The economical and geometric forms of the etching correspond to Dante's rationally designed poetical composition where direct feeling opposes the mediaeval tradition of observation and abstract symbol.



Mikhail Pikov
«Dante». Frontispiece (Inferno)

Михайло Піков
«Данте». Фронтиспіс (Пекло)

Favorsky conveyed the essential elements of the poem, the conflict of two eras, two world outlooks: of the mediaeval era of prohibitions and of the nascent Renaissance, the time when Dante had the courage to become aware of himself as a creative individual. Inheriting the best features of the Renaissance masters who created the poet's image and synthesising their achievements, Favorsky concentrates on typical features in Dante's image while preserving the manner of a contemporary master of engraving. The master's success is in the inner stylistic and psychological plausibility given to the poem, as well as in the fact that Favorsky takes into account the distance in both culture and time between himself and Dante. Archaically simplified forms of composition, and the use of the symbolic language of engraving demonstrate how seriously the artist took this component. The distance between the 13th and the 20th centuries was understood by Favorsky as part of the image of *Vita Nuova* when compared to the monumental style of the original. Favorsky did not reconstruct ethnographic features of 13th century Florence because he took into account the weight of centuries separating himself from it. Stylisation, where the external always dominates, would be quite unjustified.

The series relating to *Vita Nuova*, of course, cannot serve as a yardstick for his work on *The Divine Comedy* but Favorsky's creative principles, his thoughtfulness when choosing plastic ways of conveying the poem's spirit and atmosphere, helped many artists to find their own approaches to the poem. It is very important to understand the real significance of the form of Favorsky's engravings. His illustrations are rather abstract, incomplete in what they say. Due to this, the content is «capable of expanding», which awakes the process of co-creation in an onlooker (reader), similar to the one that takes place when you come to know Botticelli's *Paradiso*. Favorsky's adherence to his artistic principles and the resulting inner completeness of the pages of illustrations that convey the essence of *Vita Nuova* mean that this series has still not been surpassed by later illustrators of Dante.*

A 20th century artist reads Dante. In front of him is a book that is an encyclopaedia of mediaeval knowledge but at the same time is also a collection of timeless problems that face mankind in every new epoch. Every artist who begins to work on the poet's themes faces inevitable questions: why illustrate the poem again when there is already such a great heritage? What is unsatisfactory about this heritage? Which of Dante's problems have not found their solution in the commentary of earlier artists? And, finally, what does Dante tell people who are not indifferent to the fate of their own epoch? These questions, however they may be worded, inevitable arise and the artist cannot justify his belief in the feasibility or necessity of addressing Dante without answering them. This is why the development of «interested reading» of Dante that, as we observed, had been strengthening during the centuries became the defining approach in the 20th century.

* *The subject of this book, artists' dialogues with the image structure of* The Divine Comedy *does not allow space for full analysis of illustrations to Dante's* Vita Nuova. *The discussion of Favorsky's engravings took place because of the special artistic creativeness of these works.*

Введення актуальної проблематики XX століття в ілюстрації до поеми викликає паралель з творчим досвідом Данте, якому важко дорікнути у відсутності публіцистичності. Привнесення злободенності в твір «є ознакою саме естетичного стану світу... у цьому... переконують і комедії Арістофана, й інвективи римських сатурналій, і ренесансні твори, суспіль засіяні «особистостями», випадами проти конкретних осіб або славослів'ями (Данте, Рабле). Натомість у безособово-казенних станах світу імена конкретних особистостей воліють не згадувати» [7, 58]. У роботі над образами «Божественної комедії» художник іде стежкою, по один бік якої перед його мисленим поглядом оживають кола Дантового пекла й високі світи раю, натомість інший бік являє дійство XX століття з його тяжкими війнами, зі страхітливим масовим винищуванням мирних людей (Герніка, Пірчупіс, Хіросіма, Голодомор України), з моральним падінням як буржуазного світу, так і соціалістичної імперії одночасно з небувалим в історії людства визвольним рухом і досягненнями науки.

Тенденція «зацікавленого прочитання» не є штучним явищем. Вона неминуче повинна була сформуватися під впливом потужного компонента — культурно-історичної дистанції, яка не тільки відчужувала Данте від художника XX століття, а й водночас й відкривала в «Божественній комедії» грані, невідомі культурі попередніх історичних періодів. Сьогодні можна стверджувати, що людство відкриє в поемі Данте евристичні шари, які викличуть нові аспекти й риси образотворчої Дантеани.

Тут слід звернути увагу на таку особливість образотворчої Дантеани XX століття, яку можна було б назвати «поліаспектністю», що припускає відкриття і включення в Дантеану нових проблем, закладених у поемі. Переживання Данте викликає в кожному художнику ланцюг суб'єктивних асоціацій, які натомість трансформуються в певні образотворчі знаки (образи). Художник, хоч як би глибоко він вивчив поему, все ж не може привласнити собі ті стани душі, які були властиві людині XIV століття. Ілюстратор не може реставрувати й тим більше виразити образотворчим знаком ту невловиму емоційну матерію, з якої було зіткане духовне життя Данте і його епохи, він не може виміряти й перенести її в сьогоднішній день, не впадаючи у фальшиву патетику, що тільки зашкодить щирості художнього коментаря. Генеральним залишається завдання розкрити, виразити сутність Данте. Але хіба є один або певна сума образотворчих знаків, щоб викарбувати цю сутність у єдиному й закінченому образі? Не слід випускати з уваги те, що художник «передає переживання, «зрощені» із зоровим відчуттям..., а поет — переживання, що стали думкою й роз'єднані з безпосереднім почуттєвим сприйняттям (хоча й включають його асоціативно). Ці два ряди переживань якісно різні, хоча можуть бути спільними за своєю основною спрямованістю» [23; 62, 63].

Introducing 20th century topical problems into illustrations to the poem evokes a parallel with Dante's creative experience. It is hard to reproach Dante with not being topical. Adding actuality to a work of literature «is a feature of the aesthetic state of the world... in this... comedies by Aristophanes convince, as well as the invectives of Roman saturnalia and the Renaissance works, densely seeded with 'personalities', attacks on specific persons or praise (Dante, Rabelais). In contrast, in faceless bureaucratic states of the world art should not mention the names of specific persons» [7, 58]. When working on images from *The Divine Comedy*, the artist treads a path where on one side in his mind's eye he sees the circles of Dante's hell and high worlds of paradise, while on the other is the 20th century with its horrific wars, its mass slaughters of peaceful people (Guernica, Pirchupis, Hiroshima, artificial famine in Ukraine), with the moral decline of both the Western world and the Soviet empire alongside the acquisition of unprecedented personal freedom and the achievements of science.

The development of «interested reading» is not an artificial phenomenon. It took shape under the influence of a powerful force, the cultural-historic distance that not only separated Dante from artists of the 20th century but at the same time revealed facets in *The Divine Comedy*, not known in the culture of preceding periods of history. We can confidently assert that humanity will continue to discover in Dante's poem new heuristic layers that will inspire new ideas and features in future illustrations.

One specific feature of 20th century illustrations could be called «polydimensionalism». This allows for the discovery of new problems in the poem which then find expression in the illustrations. Experiencing Dante brings up in every artist a chain of subjective associations that, in their turn, transform into certain visual-art symbols (images). However profoundly an artist studies the poem, he still cannot make his own those states of the soul that were characteristic of a 14th century person. An illustrator cannot restore, still less express with a symbol that intangible emotional matter from which Dante's life and era were woven. He cannot measure and take it to today without falling into a false fervour that would only damage the sincerity of his artistic commentary. The task to reveal and express Dante's essence remains paramount. However, is there a symbol or a certain sum of symbols to engrave this essence in one completed image? We should not disregard the fact that an artist «conveys experiences 'grown into' his visual sense... while a poet deals with experiences that became thoughts and are detached from direct sensual perception (although they include it by association). These two rows of experiences are qualitatively different, although they maybe common as to their main direction» [23; 62, 63].

The 20th century illustrators of Dante were preoccupied with the question of which path they should take: of retelling the plot or of visual association? What is more

АД



Mikhail Pikov
Half-title *Inferno*

Михайло Піков
Шмуцтитул «Пекло»

important: the plot or the spirit of the poem? Can the commentary be constructed in a way that would simultaneously express both the plot and the spirit? These questions still confront artists illustrating Dante today. There may be an answer to the question raised in Chapter I: «Can Dante be illustrated?» The answer will be affirmative if we remember that any illustrative commentary can only be suggestive of the poem because looking at illustrations still cannot give us sensations adequate to those that we receive from the intellectual content and images of the poem itself. A series of visual representations will be analogous to but not adequate to express the poem. There is not and there cannot be a visual commentary that could satisfy all the text's demands at once, illustrate the entire cosmos of the poem, answer all the questions of this encyclopaedia of spirit, the name of which is *The Divine Comedy*. In the 20th century we see the artist taking conscious decision to limit himself to one aspect, extracted from the poem's system of ideas. This is a very important and central feature of the 20th century illustrations. By taking this path, the art of illustration was approaching the solution of the problem of «transformation». What was, until the 20th century, following the text, and more or less successfully interpreting it, became now analytical research of separate aspects of the poem that led to the discovery of its real essence.

Characteristic of the 20th century was an extremely wide range of creative approaches to *The Divine Comedy*, created almost simultaneously (1950s—1960s) in one and the same kind of art, graphics, book illustration. This became almost the sole art form that has been developing Dante's themes. Illustrations to Dante included the entire sum of the specific features of modern art: with a multitude of trends, contrast and variety of principles based on ideas and formal language, liberation from tradition (often emphasised on purpose) for the transformation of the literary source, subjective modernisations in working out the themes of *The Divine Comedy* were manifested in many contrasting visual transcriptions: from sketches in a magazine fashion (P. Bunin) to strict engravings (Mikhail Pikov), from emotionally charged solutions (Renato Guttuso) to demonstrative subjectivism (Salvador Dalí), and in using the innumerable artistic methods and materials of contemporary graphics (artists of the Polish edition of *The Divine Comedy*).

The creation of a visual analogue of the poem that combines the cosmic and lyrical components of *The Divine Comedy*, that expresses the system of Dante's worlds in plastic forms still is an attractive, unsolved task for the future. The sum of the different series of illustrations created in the 20th century provides a basis for the future representations of the poem.

Авторів Дантеани XX століття хвилювало питання — яким шляхом слід іти — чи шляхом сюжетного переказу, чи зорової асоціації? Що важливіше — сюжет чи дух твору? І чи можна зробити коментар, щоб одночасно виразити сюжет і дух? Ці питання стоять і сьогодні перед мистецтвом ілюструвати Данте. Мабуть, є можливість відповісти на питання, поставлене у першому розділі: «Чи піддається Данте ілюструванню?» Відповідь буде позитивною, якщо пам'ятати про значний ступінь умовності будь-якого ілюстративного коментаря, як специфічного виду мистецтва, тому що споглядання зорових форм ілюстрації все-таки не може дати нам відчуттів, адекватних тим, які ми одержуємо від інтелектуальних і образних цінностей поеми. Образотворча серія буде аналогічна, але не адекватна поемі. Немає й не може бути створено якогось образотворчого коментаря, який би міг задовольнити одразу всі вимоги тексту, проілюструвати весь космос поеми, відповісти на всі питання цієї енциклопедії духу, ім'я якій «Божественна комедія». В ілюстративних серіях XX століття очевидна свідома тенденція художника обмежити себе якимсь одним аспектом, видобутим із системи ідей поеми. Це дуже важлива й принципова особливість Дантеани XX століття. На цьому шляху мистецтво ілюстрації наближалося до вирішення проблеми «перетворення». Те, що до XX століття було слідуванням за текстом, більш-менш вдалою інтерпретацією його, тепер стало аналітичним дослідженням окремого аспекту поеми, що вело до справжнього розкриття його суті.

Характерним у Дантеані XX століття була надзвичайно широка амплітуда творчих трактувань «Божественної комедії», створених майже одночасно (50—60-ті роки) і в одному й тому ж виді мистецтва — графіці, книжковій ілюстрації, яка стала майже єдиним видом мистецтва, що розробляє тему Данте. Дантеана в ілюстрації включала всю суму особливостей модерного мистецтва: множинність течій, контрастність і різноманіття ідейних принципів та формальної мови, звільненість від традиції (часто навмисне підкреслювана), трансформацію літературного джерела, суб'єктивна модернізація. Новаторські пошуки в розробці тем «Божественної комедії» проявлялися в діаметрально протилежних образотворчих транскрипціях: від журнально-експресивних малюнків (П. Бунін) до строгих гравюр (М. Піков), від емоційно-схвильованого вирішення (Р. Гуттузо) до демонстративного суб'єктивізму (С. Далі), у використанні безлічі художніх засобів і матеріалів сучасної графіки (художники польського видання «Божественної комедії»).

Створення образотворчого аналога поеми, що поєднує космічне й ліричне начала «Божественної комедії», яке пластично виражає систему світів Данте, все ще залишається привабливим, невирішеним завданням, що тяжіє до майбутнього. Сума образотворчих серій, створених у XX столітті, становить певну основу для майбутнього аналога поеми, появу якого слід очікувати в міру відкриття футурологічних шарів поеми.

THE DIVINE COMEDY IN THE COUNTRY OF REPRESSIVE NORMS. SOVIET ILLUSTRATORS OF DANTE

The interest in Dante in 1920s Soviet Russia was kept aglow in the souls of the intelligentsia who were in fact far removed from building the new world. The view of avant-garde artists of the Futurist movement, the past and Dante, as part of «bourgeois culture», had no meaning. The radicalism of their artistic solutions was the driving force of the revolutionary avant-garde that not only sought to serve the revolution but saw themselves as the chief ideologues and implementers of the revolutionary ideology. The originality of artistic discoveries was subordinated to political tasks. «A landscape not overloaded with history appeared ideal, where you could create 'from scratch'... the space of the future» [28, 19]. What has been said does not in any way deny the existence in the first revolutionary decades of attempts of the intelligentsia, who were brought up by the 19th century and who accepted the 1917 revolution, to preserve Dante for this country's culture. However, the enthusiasm for novelty had less to do with the real Dante, if the avant-gardists knew him at all, than Doré's interpretation. The new world did not plan to march in Dante's direction. This is the explanation for the pause in work on Dante, from 1918 to 1934 (the date of Favorsky's work).

However paradoxical, the return to Dante as to all the world classics in the USSR was linked to the pushing out (and later elimination) of the artistic avant-garde from the construction of Soviet culture and to the formation of the principles of Soviet realism. Avant-garde artists made good allies for communists in destroying the old but state building had to be done by comrades-in-arms of Lenin and, later, Stalin. In May 1921, Lenin was already preoccupied with the search for «anti-futurists». They were not slow to appear [30, 180]. As early as 1922 the remnants of the «*peredvizhniki*», weakened and bastardised so that their art became little more than a naturalistic craft asked the Communist Party Central Committee to tell artists «how they should work» [30, 81]. Ideological obedience and seeking favours from the authorities who did not understand art resulted in the setting up of the RRAA, «Revolutionary Russia Artist Association». Their art was aimed at eliminating illiteracy among the people who had started building socialism. In the mid-1920s, a shift of policy demanded the realistic portrayal of the «new person». Art criticism linked this change largely to the shock caused by Lenin's death. Ya. Tugenhold wrote: «When Lenin died, everybody felt that something had been overlooked, that all 'isms' should be forgotten at least for now and his image should be kept for descendants. All the artistic movements agreed on the desire to portray Lenin...» [51, 57]. After Lenin's death and Stalin's political legitimisation, and Stalin's

«БОЖЕСТВЕННА КОМЕДІЯ» У КРАЇНІ РЕПРЕСИВНОЇ НОРМАТИВНОСТІ. РАДЯНСЬКІ ІЛЮСТРАТОРИ ДАНТЕ

Інтерес у Росії 20-х років до Данте жеврів у душах інтелігенції, фактично відтрученої від будівництва нового світу. Для футуристичного погляду авангардистів минуле й Данте, як частина «буржуазної культури», ніякого значення не мали. Радикалізм рішень був пульсом революційного авангарду, що не тільки пішов на службу революції, а й бачив себе основним ідеологом і вершителем цієї ідеології. Новизна художніх відкриттів підкорялася політичним завданням. «Ідеальним уявлявся ландшафт, не обтяжений історією, на якому можна було б «з нуля» створювати... простір майбутнього» [28, 19]. Сказане аж ніяк не суперечить слабко вираженій у перші революційні десятиліття спробі інтелігенції, яка була вихована ще XIX століттям і прийняла революцію 1917 року, зберегти Данте для вітчизняної культури. Втім азарт новизни мало кореспондувався з образом Данте, якого авангардисти якщо й знали, то в інтерпретації Доре. А з таким Данте новому світу було не по дорозі. Цим пояснюється пауза в Дантеані з 1918 по 1934 роки (робота Фаворського).

Парадоксально, але повернення до Данте, як і до всієї світової класики в СРСР, пов'язане з витісненням (пізніше зі знищенням) художнього авангарду з арени культурного будівництва й формуванням принципів радянського реалізму. Авангардисти були добрими союзниками комуністам у руйнуванні старого, але державотворення мало здійснюватися соратниками Леніна, а згодом — Сталіна. У травні 1921 року Ленін уже був заклопотаний пошуками «антифутуристів». Вони не змусили себе чекати [30, 80]. Уже в 1922 році рештки ослаблого й звироднілого в натуралістичне ремісництво «передвижництва» звернулися до ЦК ВКП(б) з проханням указати художникам, «як треба працювати» [30, 81]. Результатом ідеологічної слухняності й запобігання перед владою, нетямущою в мистецтві, було створення АХРР — «Асоціації художників революційної Росії». Їхнє мистецтво було націлене на ліквідацію безграмотності народу, що розпочав будівництво соціалізму. У середині 20-х років відбувся поворот до реалістичного зображення людини нової епохи. Художня критика цей поворот багато в чому пов'язувала з шоком від смерті Леніна. «Коли помер Ленін, — писав Я. Тугенхольд, — усі відчули, що щось упущене, що треба хоча б зараз забути всілякі «ізми» й утримати його образ для нащадків. На бажанні закарбувати Леніна зійшлися всі течії...» [51, 57]. Після смерті Леніна й політичної легітимації Сталіна і його рішення в 1932 р. про створення єдиного методу — соціалістичного реалізму, після фізичного знищення російської, української, грузинської та інших національних авангардистських груп мистецтво в СРСР було оголошене прямим спадкоємцем світової класики [1, 11, 12]. «На необхідність повернення до традиційних

decision in 1932 to create a single artistic method, socialist realism, and after the physical elimination of Russian, Ukrainian, Georgian and other avant-garde groups, art in the USSR was declared a direct heir to the world classics [1, 11, 12]. During the 1920s-early 1930s critics had repeatedly pointed out the need to return to traditional forms of art with the specific aim to «portray the new person», i.e. super-person, demiurge [10, 88]. Under pressure of ideologues and Stalin himself, individual characters of classical literature were taken out



Mikhail Pikov
Canto XVIII — «Geryon. The Descent to Circle Eight» (Inferno)

Михайло Піков
Пісня XVIII — «Геріон. Спуск у восьме коло» (Пекло)

форм мистецтва саме з метою «втілення образу нової людини», тобто надлюдини, деміурга, неодноразово вказувала критика 20-х — початку 30-х років [10, 88]. Вирвані з контексту історії, окремі персонажі класичної літератури, на думку ідеологів (і особисто Сталіна), повинні були втілити достоїнства людини того суспільства, будівництво якого розпочала країна. Не вся спадщина культури була прийнята, а лише Античність, Ренесанс і Класицизм. У Москві почала видаватися бібліотека світової класики, в 30-х рр. відбулися вечори пам'яті Шекспіра, Пушкіна, Ґете. На думку художників АХРР, особливо архітекторів — авторів сталінського класицизму, «мова класики (французького ампіру), до однозначного розриву з яким закликав авангард, щонайкраще відповідала духу сучасності...» [28, 30]. Зношеність мови цього стилю нікого тоді не збентежила.

Найважливішою особливістю тоталітарної радянської естетики став «партійний реалізм», що міцно закріпився у вигляді методу «соцреалізму» з його домінантою марксистсько-ленінсько-сталінської ідеології. В умовах трансформацій, що відбулися, образ Данте, як і інших авторів світової класики, нескінченно віддалявся від того футурологічного звучання, яке прозорливо побачив у «Божественній комедії» один лише О. Мандельштам. Загальна атмосфера патетичного мистецтва часів сталінізму впливала й на інтелектуалів-знавців Данте. Думка найбільшого дантолога 30—50-х рр. О. Дживелегова щодо середньовічного змісту «Божественної комедії» більшістю академічних кіл до уваги не бралася. Але ж мав слушність дослідник, коли стверджував: «Данте якнайщиріше вірив, що всі його символи, всі його алегорії й числові комбінації підвищують цінність його праць... Усе, що Данте знав, було середньовічним, і знання його були неосяжні... Втім... Данте служив новому життю, тому що буржуазний устрій Флоренції був його школою» [21, 120]. Данте багатогранний, невичерпний, але радянська естетика нав'язливо рекомендувала знаходити в ньому тільки ренесансну новизну. Аура епохи впливала на душі й голови. Так, у листі ілюстратора «Божественної комедії» Михайла Пікова, учня В. Фаворського, читаємо: «У поемі головне — зображення піднесеної душі Данте, й важливий весь лад створюваних композицій. Не треба вірити книжечці Дживелегова про Данте...» [47]. Очевидно, ідеологічні програми радянської естетики впливали й на інтелектуалів. Що ж до будівників соціалізму, то ними образ Данте сприймався як монумент, майже як рідня гігантизму сталінських новобудов. Дантів містицизм, середньовічна тканина поеми заперечувалися повністю. Чи не в цьому криється причина видання й перевидання поеми з 30-х і до 80-х рр. XX ст. у СРСР переважно з ілюстраціями Доре, у найкращому випадку, з творами епохи Ренесансу. В 1969 році видавництво АН Вірменської РСР випустило поему вірменською мовою. Тут були репродуковані композиції із Сієнського й Урбінського кодексів,

of context, and pressed into service to embody the qualities of a person of the kind of society that the country had started to build. Not all the heritage of culture was acceptable, only Antiquity, the Renaissance and Classicism. Publication of the library of world classics was launched in Moscow and during the 1930s readings devoted to Shakespeare, Pushkin, and Goethe took place. According to RRAA artists, especially architects who were responsible for designs in the Stalinist classical style, «the language of the classics (of the French Empire) from which the avant-garde was calling for an unequivocal break, corresponds the best to the spirit of modern times...» [28, 30]. The weariness of the language of this style worried no one at that time.

«Party realism» became the most important feature of totalitarian Soviet aesthetics. It established itself firmly in the form of «socialist realism» with its principle source in Marxist-Leninist-Stalinist ideology. Looked at again through this prism, the image of Dante, like the images of other authors of world classics, was a vast distance away from the futurological meaning that Osip Mandelshtam alone discerned in *The Divine Comedy*. The general atmosphere of the passionate art of Stalinist times influenced intellectuals who were experts on Dante. The opinion of the most prominent Dantologist of the 1930s—1950s, A. Dzhivelegov, on the mediaeval content of *The Divine Comedy* was ignored by the majority of academic circles. However, Dzhivelegov was right when he stated: «Dante believed in a most sincere way that all his symbols, all his allegories and numerical combinations raised the value of his works... Everything that Dante knew was mediaeval, and his knowledge was immeasurable... However... Dante served the new life to come because Florence's bourgeois system was his school» [21, 120]. Dante is multifaceted, and inexhaustibly rich, but Soviet aesthetics imposed the rule that he was of value only because of his early contribution to the Renaissance. This view influenced an entire generation. For instance, in a letter by the illustrator of *The Divine Comedy*, Mikhail Pikov (1903—1973), who was a student of Favorsky, we read: «The main thing in the poem is the portrayal of Dante's exalted soul, and the entire system of composition being created is important. You should not trust Dzhivelegov's booklet on Dante...» [47]. As we see, ideological programmes of Soviet aesthetics influenced intellectuals as well. As for the builders of socialism, they perceived Dante's image as a monument, almost akin to the gigantism of Stalinist constructions. Dante's mysticism, the mediaeval fibre of the poem, was denied entirely. This could be the reason for more and more new editions of the poem in the USSR from the 1930s until the 1980s, mostly with illustrations by Doré, at best with works of the Renaissance period. In 1969, the publishing house of the Armenian SSR Academy of Sciences published the poem in Armenian. There, compositions from Senese and Urbinate Codexes were reproduced, as well as from other

ЧИСТИЛИЩЕ



Mikhail Pikov
Half-title *Purgatorio*

Михайло Піков
Шмуцтитул «Чистилище»

РАЙ



Mikhail Pikov
Half-title *Paradiso*

Михайло Піков
Шмуцтитул «Рай»

інших пам'яток Ренесансу. «Божественна комедія» також була видана в Молдавській РСР у супроводі гравюр на дереві, запозичених з першодрукованого венеціанського видання 1491 року. В 1973 році «Комедія» перекладена азербайджанською мовою — видана з гравюрами Г. Доре. Ці фундаментальні видання відбивають консервативну лінію в Дантеані, осмислення Данте тільки як далекого класика, але аж ніяк не співрозмовника чи навіть опонента.

«Немислимо читати терцини Данте, не навертаючи його до сучасності. Вони для цього створені. Вони снаряди для уловлення майбутнього. Вони вимагають коментаря в Futurum» [37, 32]. У цьому Мандельштам не суперечить Дживелегову, якого також вражали геніальні прозріння Данте, що співіснували з його середньовічною освіченістю.

Діалогічний метод спілкування з літературною пам'яткою, суб'єктивний погляд коментатора, переосмислення сюжетів «Божественної комедії» на сучасний лад, а саме так Данте стає «співрозмовником», — усе це стало можливим для радянських художників після «хрущовської відлиги» 60-х років. Тоді було не тільки розвінчано «культ Сталіна», а й на нетривалий час знято зашморг з горла культури й мистецтва. Відтоді художників уже не вдавалося загнати в колодки єдиної соцреалістичної нормативності. Дантеана перестала «цитувати» Доре, збагатившись безліччю авторських образотворчих версій, натхненних «Божественною комедією».

До видання «Божественної комедії» в 1961 році російський ілюстратор Михайло Іванович Піков (1903—1973) виконав бездоганні за композиторською майстерністю і пластикою гравюри на дереві. Ренесансний Данте й патетичний дух композицій М. Пікова контрастував з вільними ремінісценціями дантівських тем в офортах Ернста Неізвєстного, створених у те ж десятиліття. Художник, що зазнав шоку фронтового життя, поранень, госпіталів, Е. Неізвєстний — відчайдушний опонент Хрущова, дисидент. Для нього Данте аж ніяк не знак давно відшумілого ренесансу, а бунтар й активний «співрозмовник». У «мистецьких дзеркалах» офортів Е. Неізвєстного і його скульптури відбивалася трагедія радянської країни: її втрат у ГУЛАГах, загибелі її еліти в інквізиторському режимі сталінізму. Аналогії реальності й Дантового «Пекла» були очевидні. Саме про подібне прочитання поеми авторові цих рядків писав Герман Нєдошивін: «Слушно й те, що XX століття вперше по-справжньому розпізнало трагізм Данте і його космічний масштаб (а чи вперше?), всі боттічеллііївські «кола» — таке ж белькотіння, як коперниківська світобудова порівняно із «всесвітом, що розширюється»... Залишається суто людський аспект ситуації поеми... душевні муки й героїзм серця» [42].

Так в умовах звільнення СРСР і творчої особистості від трагічного минулого, як і від похмуро-нормативного соцреалізму, метод «зацікавленого прочитання» ставав визначальним у Дантеані. Він співіснував

Renaissance texts. *The Divine Comedy* was also published in the Moldavian SSR accompanied with engravings on wood borrowed from the first-print Venetian edition of 1491. In 1973 *The Divine Comedy*, translated into Azerbaijanian, was published with Doré's engravings. These fundamental editions reflect the conservative trend in understanding Dante, thinking of Dante exclusively as of a remote classic but never as an interlocutor or even an opponent.

«It is unthinkable to read Dante's terzinas without turning him to modern times. They are made for this. They are tools for grasping the future. They require a commentary *in Futurum*» [37, 32]. In this, Mandelshtam is in agreement with Dzhivelegov, who was also impressed with Dante's genius for visions of genius that coexisted with his mediaeval education.

The dialogue method of communication with the literary monument, the commentator's subjective view, rethinking of plots of *The Divine Comedy* for them to fit modern conditions—and this is how Dante becomes «an interlocutor»—all this became possible for Soviet artists after «the Khrushchev Thaw» of the 1960s. Not only the cult of Stalin was exposed then but also, for a brief period, the noose was taken off the throat of culture and art. Since then, it has been impossible to put artists into the handcuffs of the single socialist realism norm. Illustrations to Dante stopped referring to Doré, and were enriched with innumerable different versions inspired by *The Divine Comedy*.

The Russian illustrator, Mikhail Pikov (1903—1973) made his woodcuts for the 1961 edition of *The Divine Comedy*. They are irreproachable in their mastery of composition and plasticity of carving. The Renaissance Dante and the fervour of Pikov's compositions were in contrast to liberal interpretations of Dantean themes in the etchings by Ernst Neizvestny, created during the same decade. Neizvestny, who had experienced the horror of frontline life, wounds and hospitals in wartime, was a dissident and a brave opponent of Khrushchev. For him, Dante was in no way a symbol of the long gone Renaissance but a rebel and active «interlocutor». «The artistic mirrors» of Neizvestny's etchings and his sculptures reflected the tragedy of the Soviet Union: its losses in GULAGs, the death of its elite under the inquisitorial Stalinist regime. The analogies between reality and Dante's *Inferno* were evident. Herman Nedoshyvin wrote about this kind of reading of the poem to this author: «It is also right that the 20th century was the first really to have discerned Dante's tragic nature and his cosmic scale (but was it the first?). All Botticelli's 'circles' are the same kind of mumbling as Copernicus's world structure compared to 'the expanding universe'... There remains the purely human aspect of the poem's situation... torment of soul and heroism of heart» [41].

In this way, while the USSR and its creative individuality were breaking free from the tragic past, as well as from the grim levelling of socialist realism, the method

з академічним ставленням до ілюстрування текстів — утіленням у зорових образах структури, стилю, музичної домінанти поеми. Цей метод являється засадничим у творчості Михайла Пікова.

Гравюри М. Пікова є першою в російському й радянському мистецтві ілюстрованою серією до «Божественної комедії». У видання 1961 року ввійшло 13 ілюстрацій, художником було також розроблено макет, оправу, суперобкладинку й вирішено шрифтову частину видання. До 1972 року художник завершив багаторічну роботу зі створення повного циклу до трьох кантиків, і нове видання прикрашало 33 ілюстрації. М. Піков, опираючись на принципи



Mikhail Pikov
Canto X — «Farinata degli Uberti» (Inferno)

Михайло Піков
Пісня X — «Фаріната дельї Уберті» (Пекло)

of «interested reading» was becoming the defining method in illustrating Dante. It coexisted with the academic attitude towards illustrating texts, i.e. with the representation in visual images of the poem's structure, style, and musical key. This is the principal method of Mikhail Pikov's creative work.

Pikov's engravings are the first illustrated series to *The Divine Comedy* in Russian and Soviet art. The 1961 edition contained 13 illustrations. The artist also worked out the layout, cover, dust cover, and arranged fonts for the edition. By 1972, the artist had completed his many-year work on creating the full cycle for the three Canticas, and



Mikhail Pikov
Canto XVII — «Misfortunes of Banishment» (Paradiso)

Михайло Піков
Пісня XVII — «Злигодні вигнання» (Рай)

свого вчителя В. Фаворського, уявляв книгу як єдиний організм, де кожен елемент підпорядкований цілому й покликаний виразити стиль твору. Загальною будовою серії й кожною окремою гравюрою художник прагнув до передачі архітектури поеми, беручи до уваги, що форма терцини є елементом не тільки конструктивним, а й змістовним. Своє завдання ілюстратор вбачав у тому, щоб донести до читача гуманістичні цінності Данте, ренесансні паростки його світовідчування, але при цьому відвернувся від символічного й теологічного змістів «Божественної комедії». Таким чином майстерний Піков, аж надто залежний від моделей радянської естетики, зневажав гранями твору, що включали комплекс духовності Середньовіччя поряд з передчуттям Ренесансу.

Перебуваючи перед тимчасовим і просторовим розмахом трьох світів Данте, М. Піков часовий ритм оповіді виражає в узагальнених «геометризованих» композиціях, що розкривають шляхи аналітичного вивчення художником внутрішньої структури твору й Дантового простору як реальної даності. Цей часовий ритм оповідання й виражений у подоланні простору через рух, ходьбу з кола в коло. Поряд з цим простір реалізується через рух як углиб кожної композиції від першого й другого виміру в третій (від площини вглиб аркуша), так і вглиб тексту «Комедії». При цьому сумарному русі вглиб ми й сприймаємо простір як єдність, що здійснюється в часі.

У композиції до XVII пісні «Пекла» площина гравюри, нарізана довгими горизонтальними штрихами, у центральній частині стає поступливішою і віддає поле розривам чорних плям, насилу пропускаючи око в простір ілюстрації. Звідти, з глибини розкручується туга пружина — тіло Геріона, щоб потім широким вигином корпуса й розпластаними в польоті лапами обпертися на срібло повітря й зависнути над безоднею. Унизу вже біжать спалахами блискавок хребти Лихосховів. «Жага польоту млоїла й виснажувала людей Дантової ери не менше, ніж алхімія. То був голод по розітнутому простору. Орієнтацію втрачено. Нічого не видно. Попереду тільки татарська спина — страшний шовковий халат Геріонової шкіри. Про швидкість і напрямок можна судити тільки з повітря, що б'є в обличчя» [37, 35]. Сцена польоту затаєною зосередженістю готує читача до співучасті в акті першовідкривання:

І вздрів я те, чого раніш не зрів:
Як ми кружляєм крізь великі болі...
(*Пекло*, п. XVII, 124—125) [16].

Рух М. Пікова «вглиб» поеми нічим не нагадує ілюзорну «кінематографічність» — нанизування сцен і сценок його попередниками — мініатюристами або Боттічеллі. Ілюстративний рух М. Пікова вглиб поеми, що спирається на образотворчі закони, сформульовані В. Фаворським, виражає нову норму у вирішенні проблеми часу мистецтвом ілюстрації XX століття й одночасно нову рису, що збагатила образотворчу Дантеану.

33 illustrations adorned the new edition. Leaning upon the principles of his teacher, Vladimir Favorsky, Pikov saw a book as a single organism where every element is subordinated to the whole and is called upon to express the work's style. With the general structure of the series, as well as with every individual engraving, the artist wanted to convey the poem's architecture, taking into account that the form of terzinas is not only a structural element but an element of content as well. The illustrator saw his task in conveying to the reader Dante's humanistic values, the Renaissance springs of his perception of the world. He, however, turned his back on the symbolic and theological content of *The Divine Comedy* which are the most important facets of the work that included the complex of spirituality of the Middle Ages along with the foreshadowing of the Renaissance.

Confined by the need to represent the temporal and spatial spread of Dante's three worlds, Pikov expresses the narrative rhythm of times in generalised «geometrised» compositions that reveal how the artist had analysed the inner structure of the poem and Dante's space and made it into a real subject. This time rhythm of narration is expressed in moving across the space, walking from one circle into another. Alongside this, space is being realised as movement into the rear of every composition from the first and second dimensions into the third (from the surface plane into the illustration's depth), as well as into the depth of the text of *The Divine Comedy*. It is with this summary movement into the depth that we perceive space as a unity made in time.

In the illustration to Canto XVII of *Inferno* the plane of the engraving, sliced across with long horizontal strokes, becomes more yielding in the central part and cedes the field to black gaps, hardly letting the eye into its space. From there, from the depth, a tense spring (Geryon's body) unwinds to lean upon the silver of air with its wide bend of the torso and its paws, spread in flight, and hanging over the abyss. The backs of 'the illiterate crowd' run along the bottom like lightning flashes. «The desire to fly obsessed and exhausted people of Dante's era to a no lesser extent than alchemy. That was the hunger for the cut space. Orientation lost. Nothing can be seen. There is only a Tartar back in front, the scary silk coat of Geryon's skin. Speed and direction can be judged only from the air that blows into the face» [37, 35]. The flight scene with its hidden concentration prepares the reader for taking part in the first act of discovery:

> *And now I saw what I had missed before:*
> *his wheeling and descent—because great*
> *torments...*
> (*Inferno*, C. XVII, 124—125) [16].

Pikov's movement «into the depth» of the poem is not at all reminiscent of the illusions of the cinematic, making threads of scenes and episodes by his predecessors, the miniaturists and Botticelli. Pikov's illustrative movement into the depth of the poem, based on Favorsky's techniques, expresses

Тоді як загальний задум серії є вираженням сучасної моделі вирішення ілюстративного видання, її окремі ілюстрації (деякі композиції «Пекла» й «Чистилища») зображують приватні сюжетні положення поеми й повчальні інтонації. Вони втримують серію в рамках оповідального стереотипу, створеного ще мініатюристами.



Mikhail Pikov
Canto IX — «At That Hour Close to Morning» (Purgatorio)

Михайло Піков
Пісня IX — «В годину, близьку до світання» (Чистилище)

a new way of solving the problem of time in the illustrative art of the 20th century and, at the same time, enriching the heritage of representing Dante.

While the general concept of the series is an expression of the contemporary view of what an illustrative edition's design should be, its specific illustrations (some compositions from *Inferno* and *Purgatory*) portray private narrative threads of the poem and edifying intonations. They keep the series within the framework of narrative stereotype created by the miniaturists. It can hardly be said that Pikov managed to convey the stormy passion and tragedy of Dante's *Inferno*. We see how the illustrator concentrates on the task



Mikhail Pikov
Canto X — «The Proud» (Purgatorio)

Михайло Піков
Пісня X — «Пихаті» (Чистилище)

Навряд чи можна також стверджувати, що Пікову вдалося передати бурхливу пристрасть і трагізм Дантового «Пекла». Ми бачимо, як ілюстратор, зосередившись на завданні пластичного перетворення, зупинився перед емоційною напругою першої кантики. Можна сказати, що М. Піков, ставлячись з величезним пієтетом до «Божественної комедії», як до великої спадщини минулого, прочитав Данте академічно, свідомо або мимоволі «очистивши» його від пристрасті, якою сповнені не тільки терцини «Пекла», а й «Чистилища», а також деякі пісні «Раю». Досвід романтика В. Блейка не було узято на озброєння.

Серія ілюстрацій нечисленна, але кращі з композицій у згорнутому вигляді становлять суму тривалих дій і є гребенем потоку подій. Лапідарні ілюстрації М. Пікова обмежують душевне життя зображуваного персонажа одним сильним переживанням, що заповнює всю істоту людини. Піков прагнув співвіднести ілюстрації з конструктивною істинністю стилю (архаїкою) Данте. Проте у його гравюрах немає тієї багатозначної недомовленості, відносної незалежності від сюжету при глибокій підпорядкованості духу твору, які становлять незаперечне достоїнство гравюр В. Фаворського до «Нового життя».

В ілюстраціях до «Раю» М. Піков найближчий до поетики Данте й філософського змісту поеми. Немилосердний мораліст, яким ми зустрічаємо Данте в першій кантиці, в «Раю» перетворюється на здивованого учня. Йдучи за Беатріче, він наближається до Цятки, що символізує вищий щабель пізнання. Так, дотримуючись системи космосу неоплатоників, Данте відкидає шляхетність, пов'язану з багатством, і «стверджує ієрархію світла, шляхетність інтелектуальну й духовну» [9, 275]. Гуманістичне звучання «Комедії» насамперед цікаве радянському ілюстраторові. «Рай» Пікова — це світ інтелекту, він пронизаний світловими потоками. На фронтиспісі третьої кантики Беатріче веде Данте до сяючої троянди. Йдучи за Данте, ми піднімаємося до верхньої частини композиції. У лівому нижньому куті гравюри білим контуром намічено постать поверженого Люцифера. У світовій картині Данте Люцифер — символ абсолютного низу, скам'яніння, бездіяльності свідомості, що в етиці поета є найтяжчим гріхом. «Рай» М. Пікова, відповідно до Данте, — весь рух, політ, життя й передусім життя розуму. Данте дивиться в очі Беатріче й разом з нею підноситься в небо Місяця. Швидкість польоту наближається до швидкості світла — так починається їхній шлях у космосі, «майже настільки швидкий, як небес обертання». Заповітна мета третьої частини поеми — наближення до абсолютної Істини (науковий інтерес Данте) і зацікавленість у долі покинутої батьківщини — ось у чому полягає основний заряд ілюстрацій М. Пікова до «Раю».

Світ, Держава, Закони — щоразу Данте не владний стримати гіркоту й гнів, коли знову й знову думка його звертається до Флоренції, до батьківщини, що залила кров'ю синів свої землі, які подарували їм

of conveying the narrative in plastic forms and stops in the face of the emotional tension of the first Cantica. It can be said that Pikov had great respect for *The Divine Comedy* as a great heritage of the past and read Dante in an academic way. Willingly or unwillingly, he «purged» it of the passion that fills not only terzinas of *Inferno* but also those of *Purgatorio*, as well as some cantos of *Paradiso*. The experience of William Blake the romantic was not taken into account.

There are not many illustrations in the series but the best compositions fold together in a sum of continuous actions and mark the highest point of a flow of events. Pikov's lapidary illustrations limit the spiritual life of the character he portrays to one powerful experience that fills the entire person. Pikov wanted to correlate the illustrations with the structural truth of Dante's style (which is archaic), however, his etchings lack that significant restraint, that relative independence from the plot along with the total subordination to the spirit of the poem that are the unquestionable advantages of Favorsky's engravings to a *Vita Nuova*.

In his illustrations to *Paradiso*, Pikov is closest to Dante's poetics and to the philosophical contents of the poem. Dante the merciless moralist, who we see in the first Cantica, changes in *Paradiso* into a surprised student. Following Beatrice, he approaches the Point that symbolises the highest stage of learning. In this way, adhering to the cosmic system of the neo-Platonists, Dante rejects nobility linked to wealth and «affirms the hierarchy of light and intellectual and spiritual nobleness» [9, 275]. The Soviet illustrator is interested, first of all, in the humanistic tone of the poem. Pikov's *Paradiso* is the world of the intellect; flows of light permeate it. On the frontispiece of the third Cantica, Beatrice leads Dante to the Point. Following Dante, we ascend to the upper part of the composition. In the bottom left corner of the engraving, the figure of defeated Lucifer is marked with a white contour. In Dante's picture of the world, Lucifer is a symbol of absolute petrification, inactivity of consciousness, which is the worst sin in the poet's ethics. Pikov's *Paradiso*, according to Dante, is all movement, flight, life, and first of all, life of the mind. Dante looks into Beatrice's eyes and they rise to the sky towards the Moon together. The speed of flight approaches the speed of light: thus, their road into the cosmos begins, «almost as fast as the skies' rotation». The sacred goal of the third part of the poem is approaching the absolute Truth (Dante's scientific interest) and interest in the fate of the abandoned motherland: this is where the main thought of Pikov's illustrations to *Paradiso* lies.

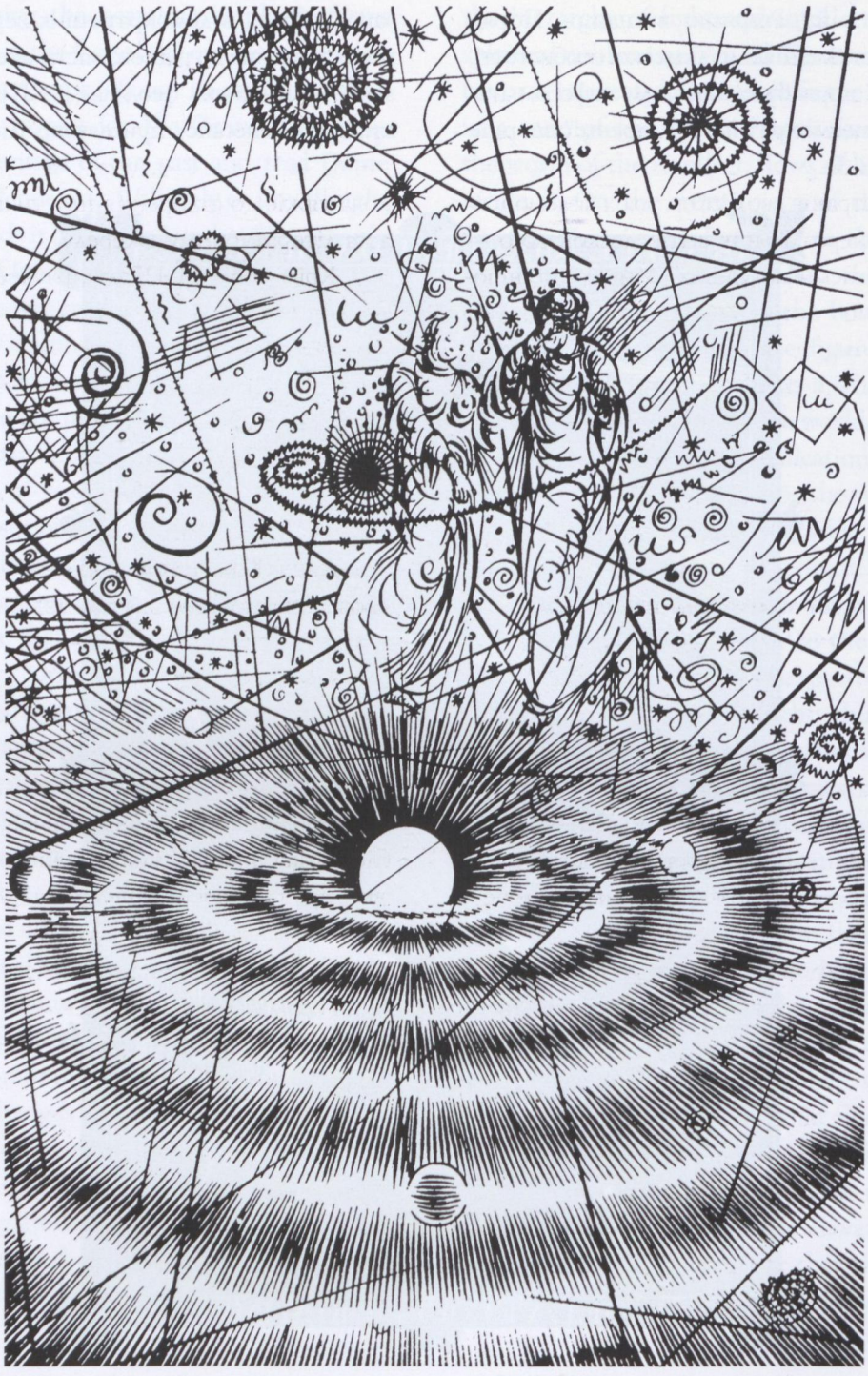
The World, the State, the Laws: Dante cannot hold back his bitterness and ire, when again and again his thought turns to Florence, to his motherland that flooded its lands with its sons' blood, the lands that gave them damnation and the road staff of exile. Along with the new attitude towards human individuality, «which at that time was the main passion of Italian democracies...

прокляття й патерицю вигнанця. Поряд з новим ставленням до людської особистості, «яке тієї пори було головним пафосом італійських демократій... у Флоренції вперше зароджується в демократичних верствах те нове ставлення до рідного міста, яке було незнайоме підданим феодала» [1, 21]. Цій ідеї культури Ренесансу присвячено ілюстрацію



Mikhail Pikov
Canto XXVII — «Ascent to the Ninth Crystalline Sphere of Heaven» (Paradiso)

Михайло Піков
Пісня XXVII — «Піднесення на дев'яте, Кристалічне небо» (Рай)



Vasiliy Laktionov
Canto XXII — «Dante's Cosmogony» (Paradise)

Василь Лактіонов
Пісня XXII — «Космогонія Данте» (Рай)

до XVIII пісні «Раю». Сюжетна основа композиції — бесіди Данте з його славним предком Каччагвідою. Подібно до думки Данте, роз'єднаною на два потоки гірким спогадом, М. Піков будує гравюру на сполученні в одній ілюстрації двох сфер, двох взаємопроникних нероздільних світів: досконалого — «серед блисків потужних і живих» та іншого — земного світу Флоренції. Жест розпачу викликаний думкою поета про вигнання й ворожнечу в «рідній кошарі».

Рабо Італіє! Скорбот житло,
Судно без стерника під хуртовину!
Не владарка земель — блудниць кубло!
(*Чистилище*, п. VI, 76—78) [16].

* * * * *

А в тебе колотнеча здійнялась
Між городянами над всяку міру,
І вкруг стіна за ровом зіп'ялась.
Поглянь по берегах морського ширу,
Злощасна, і на себе зір зведи, —
Чи є куток, який радів би миру?
(*Чистилище*, п. VI, 82—85) [16].

Настрій цих терцин дає змогу М. Пікову в ілюстрації до VIII пісні «Раю» акцентувати патріотичні мотиви лірики Данте. Участь у долі батьківщини настільки велика, що поет на мить забув про «Божественну Біче». Ілюстрації — яскраве свідчення глибокого проживання М. Піковим поеми як частини особистої біографії.

Ілюстрації серії, виконані специфічною мовою ксилографії, вирізняють цілісність і ясність композиції, виразність чорної плями в сполученні з білим штрихом. Визначальними рисами творчого методу М. Пікова є пластичне й стильове вираження жанру твору, просторовий зв'язок предметів у композиції, пошук образотворчого знака як формули індивідуальної характеристики. У загальному задумі серія М. Пікова тяжіє до створення пластичного аналога літературному джерелу.

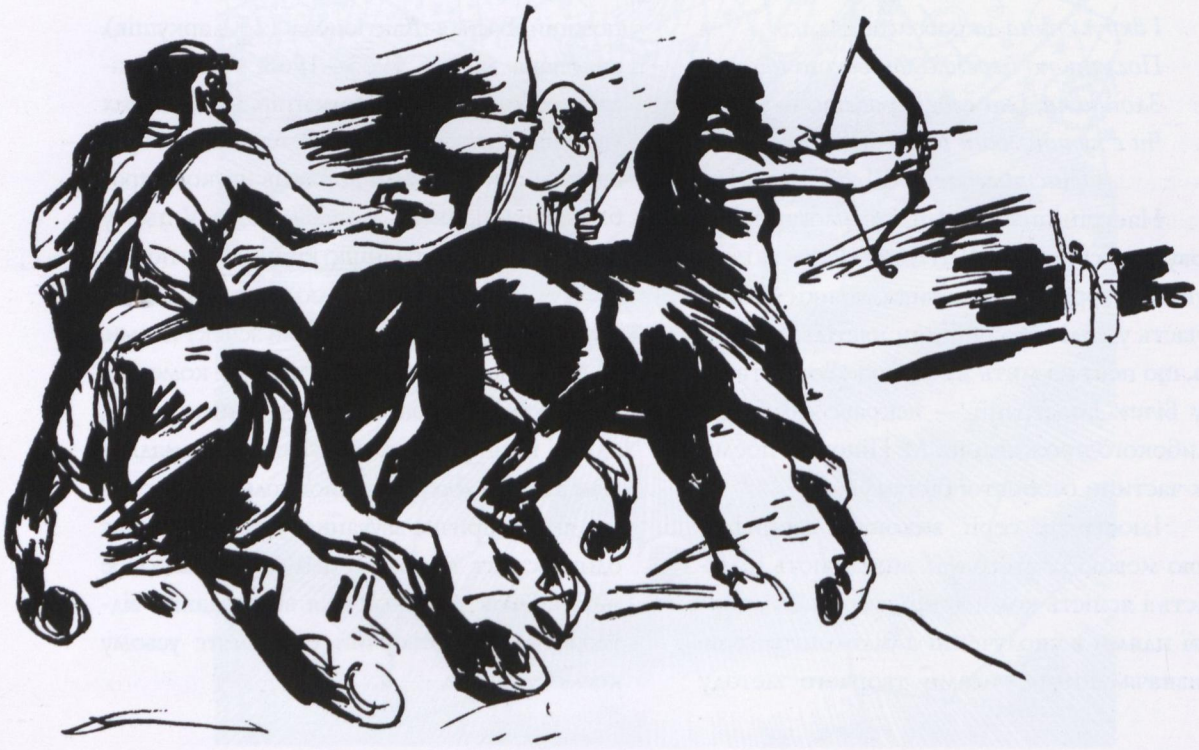
Крім робіт М. Пікова, радянська Дантеана в 60—70-ті роки поповнилася рядом графічних серій. Вони вносили в культурну традицію нові риси. Змістовні й образотворчі можливості поеми Данте воістину невичерпні, і всі ідеї, із суми яких складається загальна ідея твору, — слушні. Кожен ілюстратор «Божественної комедії» є новим співрозмовником Данте. Кожне нове художнє тлумачення «Божественної комедії» аж ніяк не відкидає тих, що існували до нього. Велика серія композицій Василя Лактіонова (250 аркушів), виконана ним у 1963—1968 роках, цікава спробою зробити коментар до наукових уявлень дантівської епохи. В. Лактіонов образотворчими засобами виражав наукову проблематику понять і здогадів Данте. У цьому він відроджував традицію кінця XV — початку XVI століття, коли ілюстраторів Данте цікавив природничо-науковий аспект поеми. В. Лактіонов у своєму графічному коментарі хоча й іде за оповідальною лінією твору, однак приглушує особистісне й громадянське начало «Божественної комедії», так само, як і її ліричне звучання. У серії виступає один аспект поеми, у цьому В. Лактіонов ніби відразу відмовляється від завдання відтворити образотворчий еквівалент усьому космосу поеми.

in Florence, for the first time, in democratic circles, a new attitude to their native city is being born that feudal subjects had not known» [1, 21]. The illustration to Canto XVIII of *Paradiso* is devoted to this culture of the Renaissance. The narrative basis of the composition are Dante's conversations with his glorious ancestor, Cacciaguida. Similar to Dante's thought, divided into two by a bitter memory, Pikov builds his engraving upon combining two spheres in one illustration, two mutually permeating inseparable worlds: the perfect, «among powerful and live flares», and another, the earthly world of Florence. The gesture of despair is caused by the poet's thought about exile and animosity in his «native manger».

Ah, abject Italy, you inn of sorrows,
you ship without a helmsman in harsh seas,
no queen of provinces but of bordellos!
(*Purgatorio*, C. VI, 76—78) [16]

* * * * *

But those who are alive within you now
can't live without their warring—even
those
whom one same wall and one same moat
enclose
gnaw at each other. Squalid Italy,
search round your shores and then look
inland—see
if any part of you delight in peace.
(*Purgatorio*, C. VI, 82—85) [16].



Pavel Bunin
Canto XII «Centaurs» (Inferno)

Павло Бунін
Пісня XII — «Кентаври» (Пекло)

Логіка серії В. Лактіонова заснована на наукових уявленнях Данте. Михайло Лозинський — російський перекладач «Божественної комедії», відзначав: «Всі його знання поема відбиває з такою повнотою, що сучасники бачили в ній насамперед науковий твір» [36, 9]. Знавець італійської мови й культури Італії XII—XVI століть О. К. Дживелегов звертав увагу на вичерпну ерудованість Данте в галузі містичних учень католицького світу, яких, відзначає дослідник Данте, вочевидь було замало. Данте студіював античних класиків: поезію й філософію. Ідея мандрівки загробними світами, звичайно ж, продовжує середньовічну традицію так само, як і числова символіка, що варіює цифру «3» (триєдність божества). Образ Беатріче уособлює богослов'я, а також втрачену платонічну любов. Разом з тим в архітектоніці поеми Данте звертається до структурних одиниць Арістотелевої геометрії. Крізь символіку в «Комедії» Данте рветься реальне відчуття життя й жага його пізнання. Дослідників наукового конгломерату поеми вражало багато чого: Америго Веспуччі (XV ст.), спостерігаючи сузір'я Південний Хрест робив посилання на опис Данте, зроблений на 100 років раніше, терцини (Пекло XXVI, 127—129 і Чистилище I, 22—27) [16]. Науковці доводили знання Данте про існування Південної півкулі. Особливою любов'ю відзначені зодіакальні сузір'я. Улюблений метод поета— вимірювати час за аспектом квадратурним і діаметральним. Космогонія — одна з домінант Дантової поеми. Таємничі «сходи Іакова» показують, що йдеться про Чумацький Шлях. Астрономічні знання й геніальні здогади пронизують вірші трьох кантик поеми.

Крім того, в «Раю» знаходимо згадку про механічні годинники, при тому, що маятник у Європі з'явиться лише в 1659 році. Данте також згадує компас, який щойно (в XI ст.) був винайдений в Італії, хоча в XIII ст. вживався лише китайцями.

Ще на початку XX століття — часу розвитку нових напрямків у науці, Леонард Ольшкі — автор «Історії наукової літератури новими мовами», наводить судження багатьох європейських учених про прогностичність знань Данте. «У своєму «Бенкеті»... Данте... намагався, зрештою, за допомогою поезії пожвавити й художньо представити суху й недоступну схоластику й дати щось проміжне між дидактичною поезією й ученою прозою» [43, 16].

Якщо числова символіка поеми зв'язує Данте з церковною грамотою, то його особисті здогади спрямовані до XX століття. Приголомшливим є твердження (і докази) теолога й математика XX ст. Павла Флоренського про передчуття (і опис) Данте «теорії відносності», про розуміння ним світового простору як еліптичного, що відповідає точці зору сучасної фізики. Флоренський підкреслював: «Математики Хальстед (в 1905 р.), Вебер (в 1905 р.), Сімон (в 1912 р.) вказали на передбачення Данте (Рай, п. XIII, 101—102) неевклідової геометрії» [55, 18].

Василь Лактіонов — старанний і схвильований дослідник корпусу Дантових

The mood of these terzinas allowed Pikov in the illustration to Canto VIII of *Paradiso* to emphasise the patriotic motives of Dante's lyrics. His part in his motherland's fortunes is so great that the poet forgot about «Heavenly Bice» for a moment. These illustrations are clear evidence of Pikov's profound experience of the poem as part of his personal biography.

The series' illustrations, executed in the specific language of xylography, distinguish the integrity and clarity of the composition, the expressiveness of the black stain combined with the white stroke. The defining features of Pikov's creative method are the plastic and stylistic expression of the work's genre, the spatial connection between objects within the composition, the search for a representative sign as a formula for individual characteristics. In its general concept, Pikov's series gravitates towards the creation of a pictorial equivalent of the literary source.

Beside Mikhail Pikov's works, there were a number of other graphic series produced in the Soviet Union in the 1960s—1970s. They contributed new features to the cultural tradition. The creative opportunities of Dante's poem are truly inexhaustible, and all his ideas whose sum comprise the poem's general idea are appropriate. Every illustrator of *The Divine Comedy* is a new interlocutor for Dante. Every new artistic interpretation of *The Divine Comedy* in no way diminishes the value of those that existed prior to it. A large series (250 sheets) of compositions by Vasiliy Laktionov (1910—1972), executed between 1963—1968, is interesting because of its attempt to produce a commentary on the scientific ideas of Dante's era. Using visual tools, Laktionov expressed the scientific problems behind Dante's notions and guesses. In this, he was resurrecting the tradition of the late 15th—early 16th centuries, when Dante's illustrators were interested in the natural science aspect of the poem. In his graphic art commentary, Laktionov followed the narrative thread of the poem but paid little attention to the personal and civic foundations of *The Divine Comedy*, as well as its lyrical tone. One aspect of the poem stands out, which Laktionov rejects, which is to reproduce a visual equivalent to the entire cosmos of the poem.

The logic of Laktionov's series is based on Dante's scientific ideas. His knowledge was broad. A Russian translator of *The Divine Comedy*, Mikhail Lozinsky, remarked: «The poem reflects all his knowledge in such entirety that his contemporaries saw in it, first of all, a work of science» [36, 9]. The connoisseur of Italian language and culture of 12th—16th centuries, A. Dzhivelegov, paid attention to Dante's exhaustive erudition in the sphere of the mystical doctrines of the Catholic world which, as the researcher of Dante remarks were, evidently, too few. Dante studied the classics of Antiquity: poetry and philosophy. The idea of a journey through heaven and hell of course continues the mediaeval tradition just like the numerical symbolism that varies the figure «3» (the deity's triple unity). Beatrice's image

наукових уявлень — прагнув у графічному еквіваленті відтворити категорії пізнання, записані в «Божественній комедії». Це означає, що в пластичному вирішенні серії немає зовні поставлених питань і немає проблем, привнесених сучасним станом світу. Для ілюстратора в період роботи над твором безумовною реальністю були простір



Pavel Bunin
Canto XIX — «The Joints so Violently Quievered» (Inferno)

Павло Бунін
Пісня XIX — «І кісточки яскраво пломеніли» (Пекло)

personifies theology as well as lost Platonic love. Alongside this, in the architectonics of the poem Dante addresses structural units of Aristotle's geometry. Through the symbolism of *The Comedy*, the real sense of life and the thirst for knowing it break through. Many things amazed researchers of the poem's scientific knowledge: Amerigo Vespucci (15th century), while observing the Southern Cross constellation, referred to Dante's description, made 100 years earlier; terzinas (*Inferno* XXVI, 127—129 and *Purgatorio* I, 22—27 [16]). Scientists tried to prove Dante's knowledge of the existence of the southern hemisphere. The constellations of the Zodiac attracted Dante's special love. Dante's favourite method is to measure time by quadrature and diameter aspects. Cosmogony is one of the key themes of Dante's poem. The mysterious «James' Stairs» show that the poet speaks of the Milky Way constellation. Knowledge of astronomy and brilliant assumptions fill the verses of the poem's three Canticas.

We find a mention of mechanical watches in *Paradiso*, while the pendulum appeared in Europe as late as in 1659. Dante also mentions the compass which had just been invented in Italy (11th century), though only the Chinese used it by the 13th century.

At the beginning of the 20th century, when new directions were developing in science, Leonardo Olschki, the author of «The History of Scientific Literature in Modern Languages», quotes the opinions of many European scientists about predictions Dante made. «In his *Convivio*... Dante... tried, in the end, to enliven and present dry and unapproachable scholastics by way of art and present something in between didactic poetry and scientific prose» [43, 16].

While the numerical symbolism of the poem connects Dante with church writings, his personal scientific ideas are directed at the 20th century. There is an astounding statement (and proofs) by a 20th century theologian and mathematician, Pavel Florensky, about Dante's prediction (and description) of «relativity theory», about his understanding of the world space as elliptic, which corresponds to the view of modern physics. Florensky emphasised: «the mathematicians Halsted (in 1905), Weber (in 1905), Simon (in 1912) pointed out that Dante foresaw (*Paradiso*, C. XIII, 101—102) non-Euclidean geometry» [55, 18].

Vasiliy Laktionov, a diligent and energetic researcher into the body of Dante's scientific ideas, wanted to reproduce, in graphic form, the categories of knowledge written down in *The Divine Comedy*. This means that in Laktionov's drawings there are no externally posed questions and no problems contributed by the modern state of the world. For the illustrator during his work the way space and ideas were expressed in the poem were the only reality, not the world of real senses. The artist, in his illustrations, wants to grasp Dante's time, to know it visually and to make it real and solid, as well as know the power of the poet's intellect.

і понятійний словник поеми, а не реально-почуттєвий світ взагалі. Художник в ілюстраціях прагне втримати час Данте, зорово пізнати й матеріалізувати його, а також пізнати могуть інтелекту поета.

В. Лактіонов розробив «філософію дизайну», готуючись до видання «Божественної комедії», якому не судилося побачити світ. У вирішенні книги художник враховує її функціональні й естетичні властивості. Блок «Божественної комедії» одягнений у білу оправу з тисненими на лицьовому боці палітурки знаками зодіаку. Задня палітурка блоку прикрашена цитатою з Джузеппе Унгаретті. Три кантики поеми, об'єднані в один том, відрізняються одна від одної кольором обрізу («Пекло» — чорний, «Чистилище» — червоний, «Рай» — золотий).

Форзац блоку, за задумом художника, першим здійснює зустріч з простором книги. У варіаціях візерунків позначаються плями матерії, ритми взаємопроникних сфер Данте. У ритмічній музиці форзаца визначалася тональність і склад образотворчих елементів, відбувався перший емоційний



Valeriy Smirnitskiy
Canto XXXI — «Giants' Pit» (Inferno)

Валерій Смирницький
Пісня XXXI — «Колодязь гігантів» (Пекло)

Laktionov developed a «design philosophy» when he prepared for the edition of *The Divine Comedy* that was not ultimately to see the light. His solution, presented in the book, takes into account its functional and aesthetic characteristics. *The Divine Comedy* has a white cover with Zodiacal symbols pressed on the front. The back cover is decorated with a quote from Giuseppe Ungaretti. The poem's three Canticas, united in one volume, vary by the colouring of their cuts (*Inferno* is black, *Purgatorio*—red, and *Paradiso* is golden).

The book's flyleaf, according to the artist's design, is the first printed matter we encounter. The blots of matter, rhythms of Dante's mutually penetrating spheres, are outlined in variations of ornaments. In the rhythmical music of the flyleaf, the tone and composition of the various visual elements were defined, and the first emotional impetus awoke the associative thinking of the reader. Using all the elements, unrelated to the narrative, the book's cover, format, flyleaf, font and width of column, Laktionov conveyed the style of the poetic work. In this approach, Laktionov achieved the highest standard of contemporary illustrative art.

Laktionov's illustrations were executed with quill and India ink, and colours are introduced into some of them. The first group, large illustrations, show scientific notions and reveal the poem's intellectual values. The second group, small illustrations, reproduce the ethnographic details of the period, specific situations based on which the poet clarifies, substantiates and confirms his scientific and technological intuitions and theses.

Laktionov constructs space as Pikov did, by leaning on Favorsky's principles: the text lives and moves in his compositions. Parameters and directions of the temporary movement of illustrations are of dual nature: into the depth of the book, from one canto to another; and into the depth of a composition, from two dimensions to the third. Within the space of every illustration, the artist depicts simultaneous and multidirectional movements: characters move according to the set rhythm and directions while heavenly bodies move along the trajectories of Dante's geometry and astronomy; and Dante moves from one sphere to another along the road of approaching the Point, towards the knowledge of Truth:

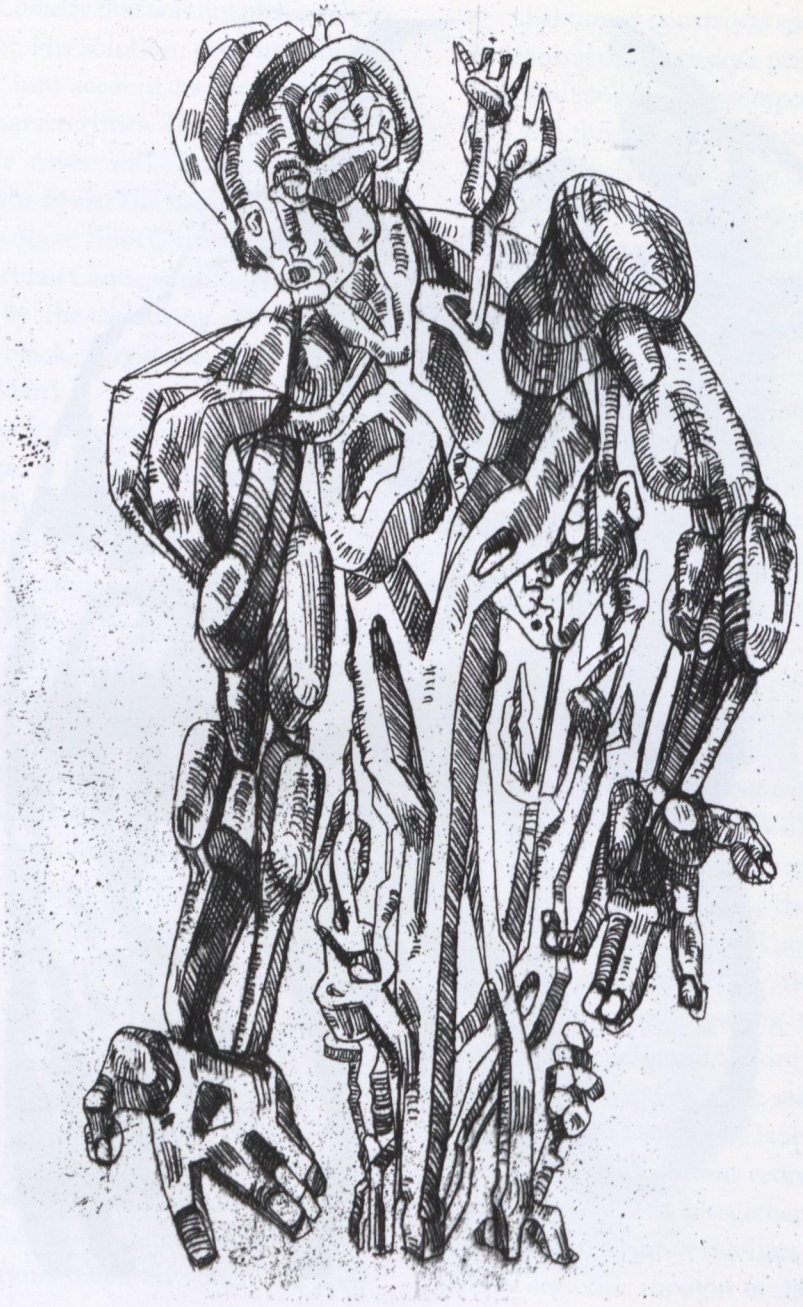
> *...On that Point*
> *depend the heavens and the whole*
> *of nature.*
> *Look at the circle that is nearest It...*
> (*Paradiso*, C. XXVIII, 41—43 [14]).

Even without going into the logical structure of compositions, the viewer finds innumerable taut musical and rhythmical structures. At the same time, the iconography of the characters is paying tribute to the iconographic design of Sandro Botticelli. The interest of the artist in the scientific picture of the world of Dante's era is so great that the world of human relations retires to the background or vanishes altogether. Laktionov is interested in Dante's intellect as the reflection of scientific thought of the 14th century.



Valeriy Smirnitskiy
Canto III — Sketch of Charon (Inferno)

Валерій Смирницький
Пісня III — Ескіз до постаті Харона (Пекло)



Ernst Neizvestny
Male Figure. After Dante's «Inferno»

Ернст Неізвєстний
Чоловіча постать. За мотивами «Пекла»

поштовх, що збуджував асоціативне мислення читача. Всіма безсюжетними елементами — оправою, форматом, форзацом, шрифтом і полосою набору книги — В. Лактіонов передав стиль поетичного твору. У цьому підході здійснювалася норма сучасного мистецтва книги.

Ілюстрації В. Лактіонова виконані пером, тушшю — із введенням кольорів у деякі з них. Вони об'єднані в групи двох форматів. Перша група — великі ілюстрації — розкривають природничо-наукові поняття, інтелектуальні цінності поеми. Друга група — малі ілюстрації — відтворює етнографічні деталі епохи, конкретні ситуації, на базі яких поет з'ясовує, обґрунтовує й підтверджує свої наукові й технічні здогади й положення.

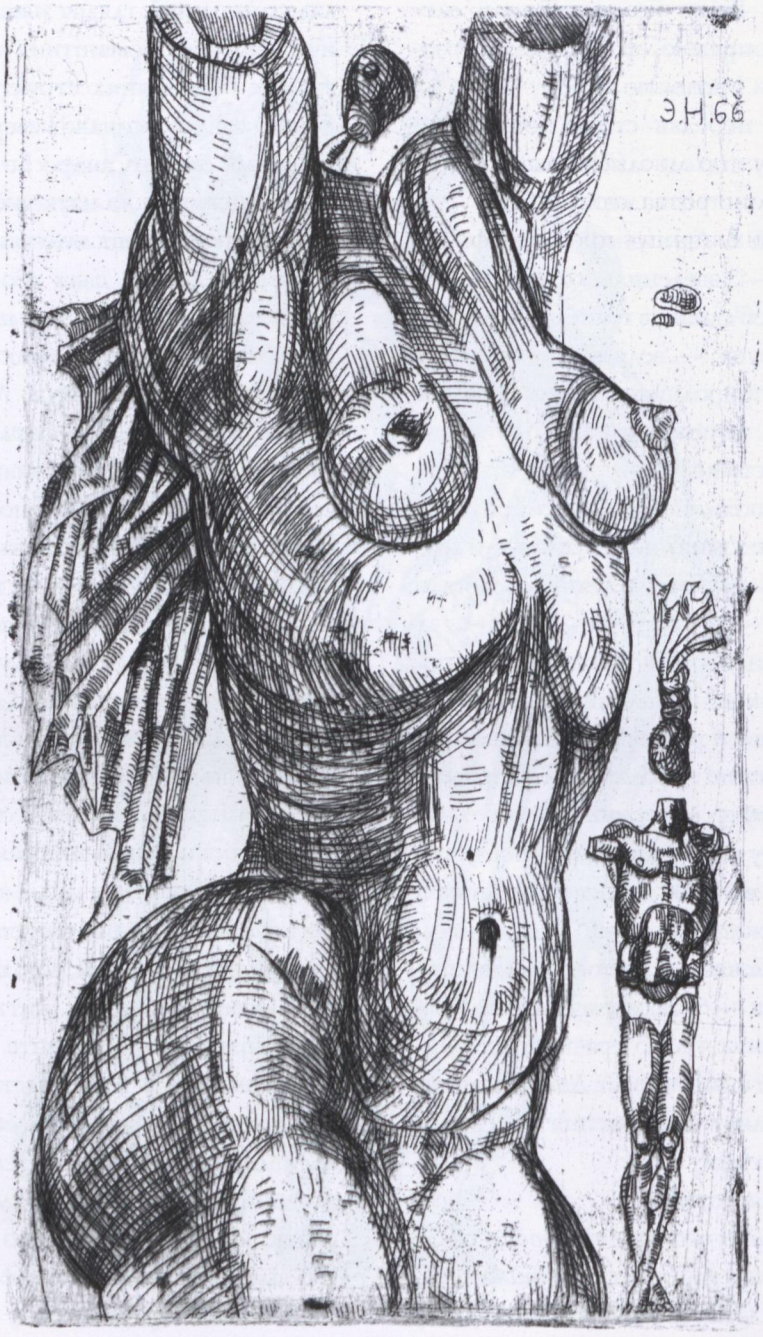
В. Лактіонов будує простір, опираючись, як і М. Піков, на принципи В. Фаворського: текст живе й рухається в його композиціях. Дуалістичні параметри й напрямки тимчасового руху ілюстрацій: углиб книги — від змісту однієї пісні до іншої, углиб композиції — від двох вимірів до третього. У просторі кожної ілюстрації художником розроблені одночасні й різнонаправлені рухи: персонажів — у заданому ритмі й напрямах, небесних тіл по траєкторіях Дантової геометрії й астрономії, Данте зі сфери в сферу по шляху наближення до Цятки, до пізнання Істини:

...Вплив цятка має
На кожний в небі чи в природі зсув.
Поглянь, що коло ближче обіймає
(*Рай*, п. XXVIII, 41—43) [14].

Навіть не заглиблюючись у логічний лад композицій, глядач знаходить незліченну кількість різноманітних напружених музичних і ритмічних структур. При цьому іконографія персонажів звернена до іконографічної схеми Сандро Боттічеллі. В інтересі художника до наукової картини світу Дантової епохи світ людських відносин відходить на другий план або зникає зовсім. В. Лактіонову цікавий інтелект Данте як відображення наукової думки XIV століття. Людина в трактуванні В. Лактіонова вводиться в ілюстрації у формі денотату без розробки сутності цього знака. Образотворчий коментар В. Лактіонова однобічний. Однак при глибині осягнення однієї й вельми істотної лінії «Комедії» ця однобічність виправдана. Саме вона стає тією особливою, неповторною, індивідуальною сторінкою в усій образотворчій Дантеані.

У графічній сюїті Ернста Неізвєстного (1925) (понад 700 композицій) тенденція суб'єктивного ставлення до осмислення «Божественної комедії» поглиблюється. Образи поеми збуджували у свідомості художника активне, діалогічне до них ставлення. Їх проекцією на моральний, соціальний, культурний клімат реального життя пояснюється модернізація образів Данте.

Композиції Е. Неізвєстного — завжди малюнки скульптора, професійно обумовлені завданням вирішити об'єм, масу, співвідношення мас в одному об'ємі й об'ємів між собою. «Пейзаж» Дантового пекла в малюнках відсутній, і фігури-метафори розташовані в білизні аркуша, як у нескінченному



Ernst Neizvestny
Female Figure. After Dante's «Inferno»

Ернст Неізвєстний
Жіноча постать. За мотивами «Пекла»

просторі. Відповідно до завдань скульптури, від яких Е. Неізвєстний майже ніколи не вільний у своїй графіці, він вибирає сюжети з «Божественної комедії». Малюнки художника існують як станкова графіка, хоча одночасно мисляться ескізами до скульптури. Вони розпадаються на дві групи: перша з них вирішує проблему фігури або групи, у статиці («Жінка-дерево», «Гігант Антей», «Рука Антея», «Вмерзлі в лід» та ін.), друга — вирішує скульптурну форму в динаміці («Ті, що падають», «О життя, ти сліпе, час-рух тобі вставив очі», «Той, що біжить у пекло» та ін.).

Художник не зв'язаний ні спеціальним завданням ілюстрації, ні створенням архітектоніки книги. Тому техніка виконання Е. Неізвєстного свавільна. Вона не підпорядкована вимозі відповідати стилю літературного першоджерела; це малюнки фломастером, тушшю поряд з офортом і літографією.

Е. Неізвєстний — солдат недавно відгримілої війни, який не позбувся її травм і стресу, а в 60-ті рр. — дисидент, який пережив прес ідеологічного тиску й соціального дискомфорту, шукав у текстах Данте додаткові сили. Кабінетний дантолог міг би вважати цикл Е. Неізвєстного волюнтаристським відносно поеми Данте, якби не враховував, «яке століття нині надворі» (Б. Пастернак). Е. Неізвєстний був серед тих найбільш чуйних, кого понадила хрущовська «відлига» обіцянкою свободи. Він гостро відчував розлами, що відбулися у свідомості суспільства соціалістичного типу. У СРСР і після короткої «відлиги» свобода творчості придушувалася єдиним, насильно впроваджуваним суспільним ідеалом — міфологізованою ідеологією. Це була ядуха. Персоналістський тип творчості, демонстрація незалежного «Я» переслідувалися державними інститутами, які пильно охороняли чистоту соціалістичного догматизму. В. Днєпров, досліджуючи контакти мистецтва XX століття з філософією, підкреслював тісний зв'язок і взаємодію між художньою творчістю й некласичними філософськими напрямками в країнах Заходу: з екзистенціалізмом, ніцшеанством, фройдизмом, бергсіанством, іншими [25, 23]. Що ж до ставлення, в якому точилося життя мистецтва й окремого художника в СРСР, то лише поодинокі, такі, як Е. Неізвєстний, зламували оболонку ідеологічної капсули й прорівалися до європейського рівня мислення. З інтерв'ю, отриманих в 1970—1972 рр. в Е. Неізвєстного в його московській майстерні, відомо про його глибокий інтерес до концепції В. Біблера про «закони мислення як діалогіки», про інноваційність у психології модерної людини, про «внутрішній діалог» з «удаваним двійником» та екзистенції особистості. Новизна форми не була самоціллю в мистецтві мислителя Е. Неізвєстного. Нова форма органічно народжувалася на шляху самостійного погляду художника на проблему людини, на дуалістичну сутність фізичного й духовного особистості, яка живе в драматичному XX столітті. Образи Данте для художника — основа, на якій він створював своє розуміння пекла людської душі й психологічного стану світу.

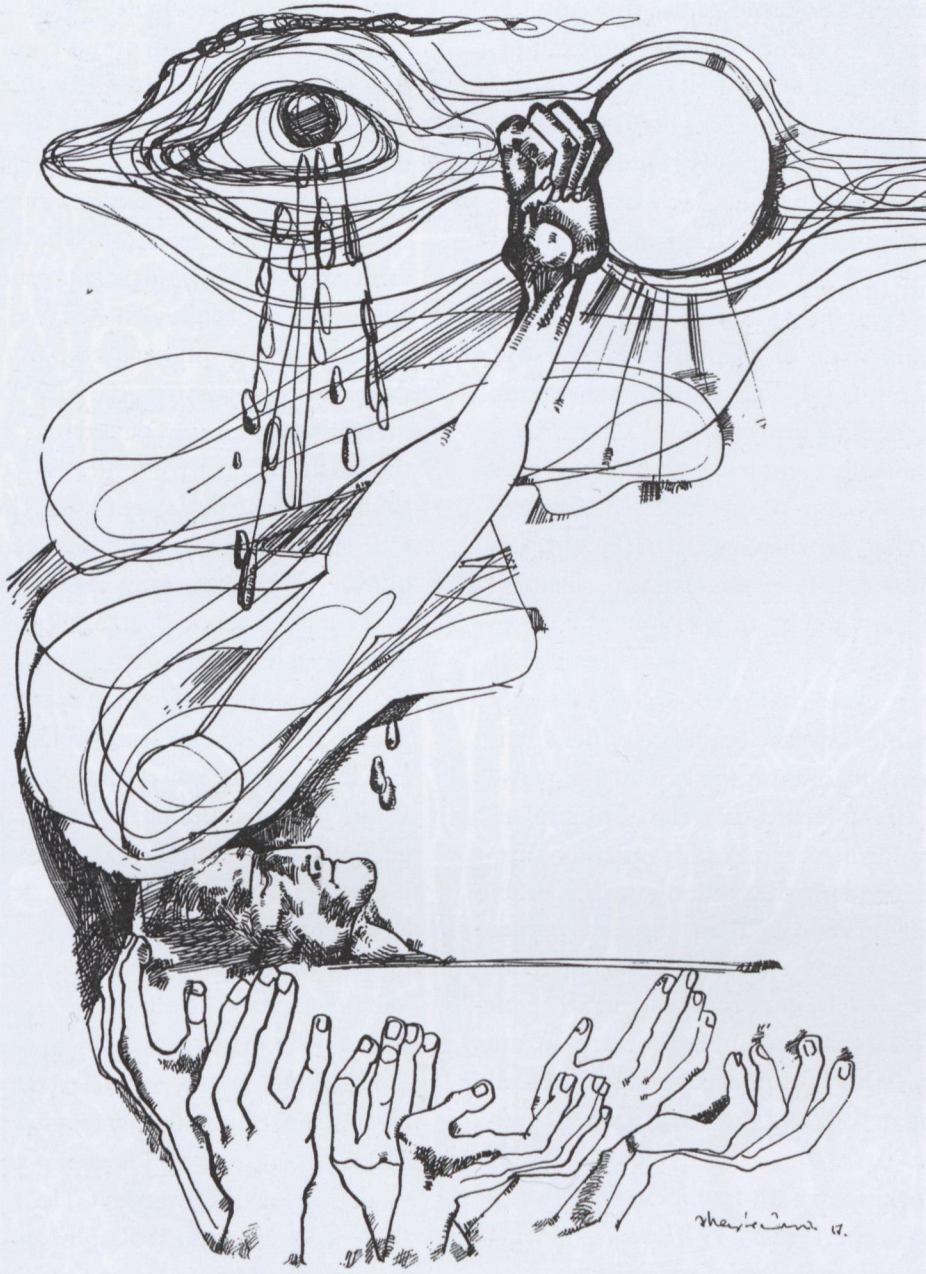
A person, in Laktionov's treatment, is introduced into his illustrations to denote something concrete, without working out the essence of this symbol. The commentary contained in Laktionov's illustrations is one-sided. However, given the depth of comprehension of the one rather essential thread of *The Comedy* this one-sidedness is justified. It becomes a special, unique, individual page in the entire representation of Dante's world.

In the suite of illustrations by Ernst Neizvestny (1925) (over 700 compositions), the 20th century tendency towards subjective response in comprehending *The Divine Comedy* deepens. The poem's images awoke in the artist's mind an active attitude, a desire for dialogue with them. The modernisation of Dante's images is explained by their projection upon the moral, social, and cultural climate of real life.

Neizvestny's compositions are always a sculptor's drawings and are professionally conditioned by the task of solving the volume, mass and correlation of masses in one volume and also of volumes with volumes. A «landscape» of Dante's inferno is absent from the drawings, and figures-metaphors are placed in the whiteness of paper sheets as within an endless space. Neizvestny is almost never free in his graphics from the tasks of sculpture, and this influences his choices from *The Divine Comedy*. The artist's drawings exist as easel graphics, although simultaneously they are perceived as studies for sculpture. They fall into two groups: the first group solves the problem of the figure, or the group, in a static position («The Tree-Woman», «The Giant Anteus», «Anteus's Hand», «Frozen into Ice» etc.). The second group is about sculptural form representing motion («Those Who Fall», «O Life, Thou Art Blind, May the Movement of Time Give Thee Eyes», «He Who Runs to Hell» etc.).

The artist is not bound by the specific task of illustration or by creating the book's architectonics. This is why Neizvestny's technique is unrestrained. It is not subordinated to the requirement of corresponding to the style of the literary source. These are drawings in felt pen and Indian ink, alongside etching and lithography.

Ernst Neizvestny fought as a soldier in the Second World War and had not rid himself of its traumas. By the 1960s he had become a dissident, enduring the most cruel of ideological and social pressure. In Dante's texts, he looked for additional strength. The study-bound Dantologist could have considered Neizvestny's cycle voluntarist in relation to Dante's poem if he did not take into account «which century is now outside» (B. Pasternak). Neizvestny was among those most sensitive souls who were lured by a promise of freedom in Khrushchev's political and cultural «thaw». He felt acutely the divisions that occur in the conscience of a socialist-type society. But the short-lived «thaw», freedom to create in the USSR, was stamped on by the single, forcibly established social ideal, and its ideological myths. Individualistic creative work, demonstrating



Ernst Neizvestny
Composition. After Dante's «Inferno»

Ернст Неізвєстний
Композиція. За мотивами «Пекла»

an independent «I» was prosecuted by state institutions that vigilantly protected the purity of socialist dogma. Researching contacts between 20th century art and philosophy, V. Dneprov emphasised the close connection and mutual influences between artistic creation and non-classical philosophical trends in Western countries: existentialism, Nietzscheanism, Freudianism, Bergsonianism etc. [25, 23]. As for the atmosphere in which art and individual artists in the USSR lived, only some of them, like Neizvestny, broke the surface of the ideological capsule and reached a European level of thinking. From the interviews that Neizvestny gave from his Moscow studio in 1970—72, it is known that he displayed a deep interest in V. Bibler's theory of «laws of thinking as dialogue», about innovation in themes of the psychology of contemporary man, about «an inner dialogue» with «the imagined double» and the existence of personality. Originality of form was not an aim per se in the art of Neizvestny the philosopher. The new form grew naturally out of the artist's independent thinking about the problem of being human, about the dual nature of physical and spiritual personality in the dramatic circumstances of the 20th century. The artist used images from Dante as the basis for his understanding of the hell of a human soul and the world's psychological state.

Working in a un-free society, the intelligentsia of the 1960s—1970s was exploring the new understanding of personal freedom, the uniqueness of the individual, the subjective world, and the laws of existence. For Neizvestny, whose creative work cannot be objectively evaluated without taking into account the protest movement of dissidents in the then USSR, Dante and working with themes of *The Comedy* were an additional and maybe the major force in opposing the state ideological machine. The authorities were persecuting the artist in a cruel and systematic way until they pushed him out of the country. In this unequal conflict the artist day after day «conversed» with Dante and in his reminiscences of terzinas laid down the basis of creative pluralism that even then, in the 1970s, swept away the rules of «the single method», and provoked a review of the very philosophy and methodology of artistic conception in conditions of moribund socialist realism.

Neizvestny's originality was that of a romantic revolt and is close to Blake, Delacroix and Rodin in his way of communicating with Dante. The stylistics of the illustrations, their energy and rhythmic organisation and the method of deliberate distortion, actively used by the author—all this linked to the method of Expressionism. Meanwhile, in the country behind «the Iron Curtain», any «ism» was considered almost to be treason to the Motherland. In the Dante series Neizvestny in a courageous and conscious way rejected the principle of «socialist realism mimesis» in favour of modernist «expressiveness». He was one of those idealists of the 1960s who did not reject the classics and were looking for a way to link



Vladimir Kochkin
Canto XV — «Cacciaguida about Old and New Florence» (Paradiso)

Володимир Кочкін
Пісня XV — «Каччагвіда про стару та нову Флоренцію» (Рай)



Vladimir Kochkin
Canto XVI — «Ghibellines and Guelphs» (Paradise)

Володимир Кочкін
Пісня XVI — «Гібеліни та гвельфи» (Рай)

У невільному суспільстві інтелігенція 60—70-х рр. активно заявляла про нове розуміння особистої свободи, про унікальність індивідуального, суб'єктивного світу, про закономірності екзистенції. Для Е. Неізвєстного, творчість якого неможливо об'єктивно оцінити поза протестним рухом дисидентів тодішнього СРСР, Данте й робота з темами «Комедії» була додатковою, а можливо, й основною силою в протистоянні державній ідеологічній машині. Влада переслідувала художника жорстко й систематично, поки не витиснула за рубіж. У цьому нерівному протистоянні художник день у день «вів бесіди» з Данте й у своїх ремінісценціях терцин закладав основи творчого плюралізму, який уже тоді, в 70-ті роки, розмивав норми «єдиного методу», провокував до перегляду самої філософії й методології художньої концепції в умовах агонізуючого соцреалізму.

Новаторство Е. Неізвєстного мало характер романтичного бунту й за способом спілкування з текстами Данте близьке В. Блейку, Е. Делакруа й О. Родену. При цьому стилістика аркушів, їх енергія й ритмічна організація, активно використовуваний автором прийом деформації — все апелювало до методу експресіонізму. Зауважимо, у країні за «залізною завісою» будь-який «-ізм» вважався мало не зрадою батьківщині. У дантівській серії мужньо й усвідомлено Е. Неізвєстний відмовився від принципу «соцреалістичного мімесісу» на користь модерністської «виразності». Він був серед тих ідеалістів-шістдесятників, які, не відкидаючи класику, шукали спосіб з'єднати вічнісне з основами модернізму. Це вдається поодиноким з огляду на суперечливість явищ. Е. Неізвєстному, який жив на перехрещенні двох світів, на перехресті історичних епох, це вдалося під проводом Данте. У графіці він знайшов структури, що об'єднали Данте з майбутнім.

Еклектизм і суперечливості свідомості Е. Неізвєстного очевидні. У соціальному утопізмі, у пафосному монументалізмі Е. Неізвєстний близький радянському міфу про великого радянського героя. Що ж до глибин екзистенції, трагедійності, культурної «діалогіки», так само, як і в композиціях, що провокували глядача до активної співтворчості, а також у переході від сюжетів дантівських терцин до метафори, символу, знаку; всім набором засобів виразності художник випадав з норм системи як творець мистецтва модерністського типу.

Творчість Е. Неізвєстного, нерозривно пов'язана з темами Данте, не випадково в тодішньому СРСР стала символом бунту покоління, яке шукало шляхів до звільнення від тоталітаризму. Прорив Е. Неізвєстного вказав багатьом шлях самосвідомості. Нерегламентованість у поєднанні з математичною вивіреністю й бездоганною архітектонікою «Божественної комедії» — чи не в спробі передати цю непоєднанність, так органічно злиту в поемі, лежить основне завдання й головні труднощі для кожного ілюстратора? Чи не тому ренесансні ілюстратори не впоралися з Данте, що шукали світу вимірюваного, гармонійного?

the eternal with the foundations of Modernism. In view of the contradictory nature of these phenomena, only some are capable of achieving this. Neizvestny, who lived on the cusp of two worlds, two historical epochs, managed to do this under Dante's guidance. In graphic art, he found structures that united Dante with the future.

The eclectic nature and contradictions in Neizvestny's consciousness are clear. In his social utopianism, in his passionate monumentalism, Neizvestny is close to the Soviet myth of the great Soviet hero. But his sense of the depths of existence, tragedy, cultural «dialogics», his compositions that provoked the viewer to active co-creation, as well as his transfer of the narratives of Dante's terzinas to metaphor, symbol, sign, in other words his entire set of tools of expressiveness transported the artist beyond the values of the system and showed him to be a creative artist of modernist type.

Neizvestny's creative work is linked inseparably to Dante's themes. It is not by chance that in the USSR it became a symbol of the revolt of a generation that was looking for ways to free itself from totalitarianism. Neizvestny's breakthrough pointed the way to self-awareness to many. The lack of regimentation combined with the mathematical precision and irreproachable architectonics of *The Divine Comedy*—these are the main task and the major difficulty for any illustrator in their attempt to convey this impossible combination, so organically forged in the poem. Was this combination not the reason why the Renaissance illustrators of Dante failed, because they were looking for a measurable, harmonious world? Was it not the main miscalculation of almost all the artists of the 19th century that they turned to the world of human passions or perceived Dante archeologically and omitted the simplest of his qualities: his civic passion, his thirst for knowledge, his high tragedy, and the music of the verses of *The Comedy*?

In the 1970s USSR, in the atmosphere of growing «underground pluralism» among dissident intellectuals in the artistic underground, Dante continued to be actively read. The spiritual role of «Dantean commissions» was significant in Russia, Ukraine, Georgia, and Kazakhstan. «Studies of Dante» were published, edited by I. Golenishchev-Kutuzov, and later, by I. Belza (Moscow), M. Bazhan (Kyiv). Dante was translated into the languages of the peoples of the USSR. New illustrations of Dante continued to appear, among these worth noting were easel compositions by Valeriy Smirnitsky (Moscow, 1969). In them, the artist set himself the task of conveying the system of Dante's moral values because «in his era, consciousness was greater than knowledge, and *The Divine Comedy*, where there are many scholastic opinions on the cosmos, amazes us with the depth of its consciousness». In his interest in the spiritual experience of a person, the artist is close to the idea of personality as treated by Ernst Neizvestny, with the difference in that Smirnitsky reached the level of antithesis and then gravitated



Vramshabu Shakaryan «Dante»

Врамшабу Шакар'ян «Данте»

towards the synthesis of his own ideas and Dante's moral norms. The artist wants to clarify the essence of a complex and often contradictory combination of features in Dante's moral structure: official and Catholic, existentially personal, class. The artist did not modernise the poem's themes. He, rather, wanted to create images whose depth of ideas was dictated by *The Comedy*. Smirnitsky's creative efforts, his studies, drawings of individual figures and multifigured compositions (charcoal, paper) are aiming at a diligent and multifaceted study of the poem's protagonists. Such are the numerous transcriptions of Charon's image, changing from illustration to illustration. And then from under the official church image of the devil, with all the devil's attributes in the form of tail and horns etc., there emerges a human essence that Dante bestowed upon this character. The image became more complex and approaches Dantean depth.

Smirnitsky's giants and the proud sinners are massive and solid. Heavy, thick-set figures of sinners, titans and devils fill the entire plane of the paper with their heavy mass of powerful bodies. They are caught in the terrible, inhuman knot of hypertrophied muscles, as if they want to shed the load that weighs them down, to awake to action, to active thought, to values of the human spirit. Smirnitsky's work on *The Comedy* shows the scope for a creative development of the tradition of textual reminiscence of Dante in the 1970s.

In Ukraine, the interest in Dante in the circles of literati-translators of *The Divine Comedy* emerges in the late 18th century, but it was not until the 20th century that Ukrainian artists had the courage to approach this monumental poem. Artistic responses to Dante in Ukraine began to appear in the 1960s—1970s.* The specifics

* *The 1960s—1970s were a time of intensive development in Dantology (literary studies, philology, literary translation, history), as well as visual-arts Danteana.*

In 1965, Ukraine saw the first translations of Vita Nuova. *Hryhory Havrylenko, who illustrated this book, in his general concept is part of the school of Favorsky. He proceeds from revealing the archaic style of the poem. The book begins with Dante's portrait on the cover and has six illustrations taking a page each. Compositions are executed with quill in Indian ink. Данте Аліг'єрі.* Vita Nuova. *— К.: Дніпро, 1965.*

The 1965 Latvian edition of Vita Nuova, *illustrated by Gunvald Elers, is elegant and irreproachable where printing quality is concerned, but is burdened with stylisation and the empty beauty of salon painting. Данте Алигиери.* Vita Nuova. *— Рига: Лиесма, 1965.*

Among works of the 1970s let us also note illustrations by A. Guryev, M. Ignatov, and V. Kochkin.

In 1971, Inferno *was published in Kazakh translation in Alma-Ata, illustrated by Albert Guryev (1937). His illustrations are decorative, conditionally symbolic. The book's design is original: all the eight illustrations are on the accordion-style insert and glued to the block behind the title page. This edition's illustrations, including the drawing on the dust cover and frontispiece, are subordinated to a single compositional scheme and are written into the circle introduced into Danteana by Sandro Botticelli.*

In 1968—1978, the poem was published (in parts) in Ukrainian, with title drawings by V. Rudenko and N. Hryhorova—first edition.

The second edition: co-edited by the Italian Institute of Culture in Ukraine, Italian Literature Library. Данте Аліг'єрі. Божественна комедія */ Пер. з італ. і коментарі Є. А. Дроб'язка; Передмова Н. Ф. Баллоні; ілюстрації О. М. Петрової. — Х.: Фоліо, 2006.*

Чи не в тому основний прорахунок майже всіх художників XIX століття, що вони, звернувшись до світу людських пристрастей, або сприйнявши Данте археологічно, опустили найістотніше в ньому: громадянський пафос, жагу пізнання, високий трагізм, музику віршів «Комедії»?

У СРСР 70-х років XX століття, в атмосфері дедалі зростаючого «підпільного плюралізму», дисидентського інтелектуалізму й художнього андеграунду Данте залишався автором, якого активно читали. У Росії, Україні, Грузії, Казахстані помітною була духовна роль «Дантівських комісій». За редакцією І. Голенищева-Кутузова, пізніше — І. Белзи (Москва), М. Бажана (Київ) видавалися «Дантівські читання». Данте перекладався мовами народів СРСР. З'являлися нові образотворчі версії Дантеани, серед інших помітними були станкові композиції Валерія Смирницького (Москва, 1969 р.). У них художник ставив за мету передати систему моральних оцінок Данте, тому що «у його епоху свідомість перевершувала знання і «Божественна комедія», рясніючи схоластичними судженнями про всесвіт, вражає нас глибиною свідомості. В. Смирницький виходив з морального призначення мистецтва в його кінцевій меті. Своїм інтересом до духовного досвіду людини графік близький ідеї особистості в трактуванні Е. Неізвєстного з тією різницею, що В. Смирницький, виходячи на рівень антитезису, тяжіє до синтезу своїх уявлень і моральних норм Данте. Художник прагне з'ясувати сутність складної й часто суперечливої сукупності рис у моральному комплексі Данте: офіційно-католицької, екзистенціально-особистісної, класової. Художник не модернував тематику поеми, скоріше прагнув створити образи, ідейна глибина яких продиктована «Комедією». Творчі зусилля В. Смирницького, його ескізи, замальовки окремих фігур і багатофігурні композиції (вугілля, папір) спрямовані до ретельного й багатоаспектного вивчення центральних персонажів поеми. Такі численні транскрипції образу Харона, що видозмінюються від аркуша до аркуша. І ось уже з-під офіційно-церковного образу біса, з усіма бісівськими атрибутами у вигляді хвоста, рогів тощо проглядає людська сутність, якою наділений цей персонаж у Данте. Образ ускладнився, наближаючись до Дантової глибини.

Гіганти, гордії В. Смирницького масивні й матеріальні. Важкі й присадкуваті фігури грішників, титанів і бісів важкою масою сильних тіл заповнюють всю площину аркуша. Вони в страшній, нелюдській напрузі гіпертрофованих м'язів ніби прагнуть скинути гнітючу їхню вагу, відродитися до активної дії, думки, до цінностей людського духу. Робота В. Смирницького над «Комедією» показує можливості творчого розвитку лінії ремінісценцій у Дантеані 70-х рр. XX ст.

Інтерес до Данте в колах літераторів-перекладачів «Божественної комедії» в Україні виникає наприкінці XVIII століття. До XX століття українські митці не зважувалися наблизитися до монументальної

of the period were such that any creative initiative of Ukrainian intellectuals immediately came under the close scrutiny of the Ukrainian ideological machine, devoted to Moscow in a slavish way. However, ideas of national independence in Ukraine proved invincible, in spite of arrests, exile and the deaths of Ukrainian patriots in concentration camps. Paradoxical as this may seem from the distance of the 21st century, in the 1960s interest in Dante was closely intertwined with national-liberation ideas. Researchers and translators of Dante in Ukraine were mostly among those who experienced life in «Stalin's



Albert Guryev
Canto XII — «Centaurs» (Inferno)

Альберт Гур'єв
XII пісня — «Кентаври» (Пекло)

поеми. Життя художньої Дантеани в Україні почалося в 60—70-ті рр. XX століття.* Специфіка часу була така, що будь-яке творче починання українських інтелектуалів негайно попадало під прискіпливий контроль української ідеологічної машини, рабськи відданій Москві. Ідеї національної незалежності в Україні були невикорінні, всупереч арештам, засланню і загибелі в концентраційних таборах українських патріотів. Хоч як це парадоксально може бути сприйняте з дистанції XXI століття, але тоді, в 60-ті рр. XX століття, інтерес до Данте виявився тісно переплетеним з національно-визвольними ідеями шістдесятництва. Дослідниками й перекладачами Данте в Україні були переважно ті, хто пізнав життя «сталінських курортів». Молоді поети, яких М. Бажан запросив до співробітництва в «Комісії з вивчення Данте в Україні» як в авторській поезії, так і в перекладах, були також антагоністами радянщини.

В 1965 р. за редакцією інтелектуала унікальної ерудованості — Григорія Кочура була видана в перекладі українською мовою «Vita Nuova» Данте. Перекладачі видання М. Бажан (ініціатор видання), І. Драч (автор післямови), В. Житник, В. Коротич, Д. Павличко, А. Перепадя в умовах жахливої духовної несвободи тих літ продовжили культурну традицію, закладену Т. Шевченком, Л. Українкою, І. Франком. Автор післямови до видання «Vita Nuova» Іван Драч акцентував ідею Івана Франка, який писав про Данте: «консервативний і правовірний у своїх поглядах, усіма своїми силами він був революціонером і сівачем духовних революцій» [26, 123].

Художником видання став Григорій Гавриленко (1927—1984). Аналіз іконографії «Vita Nuova» перебуває за межами досліджуваної теми, однак значення названого видання концептуальне для розуміння як новаторських процесів, що відбувалися

** 60—70-ті рр. XX століття були часом інтенсивного розвитку дантології (літературознавство, філологія, художній переклад, історія), а також образотворчої Дантеани.*

В 1965 р. в Україні було здійснено перший переклад «Vita Nuova». Григорій Іванович Гавриленко, ілюструючи це видання, у загальній своїй концепції примикає до школи В. Фаворського, виходить з виявлення архаїчного стилю твору. Книга починається портретом Данте на обкладинці й ілюстрована шістьма сторінковими ілюстраціями. Композиції виконано тушшю, пером. Данте Аліг'єрі. Vita Nova. *— К.: Дніпро, 1965.*

Латиське видання «Vita Nuova», що вийшло в 1965 р. в оформленні художника Гунвальда Елерса, елегантне й бездоганне в поліграфічному відношенні, грішить стилізаторством і салонною красивістю. Данте Алигиери. Vita Nuova. *— Рига: Лиесма, 1965.*

Серед робіт 70-х років відзначимо також ілюстрації А. Гур'єва, М. Ігнатова, В. Кочкіна.

В оформленні Альберта Анатолійовича Гур'єва (1937 р.) в Алма-Аті було видане «Пекло» у перекладі казахською мовою (1971 р.). Ілюстрації Гур'єва носять декоративний, умовно-символічний характер. Своєрідний макет книги, де всі вісім ілюстрацій до поеми зібрані на вклейці-гармошці й приклеєні до блоку за титульною сторінкою. Ілюстрації видання, включаючи малюнок на суперобкладинці й фронтиспісі, підпорядковано єдиній композиційній схемі і вписано в коло, введене у Дантеану Сандро Боттічеллі.

У перекладі українською мовою поему видано (частинами) в 1968—1978 рр. з титульними заставками В. Руденка й Н. Григорової (перше видання).

Друге видання здійснене за підтримки Італійського інституту культури в Україні. Бібліотека італійської літератури. Данте Аліг'єрі. Божественна комедія / *Пер. з італ. і коментарі Є. А. Дроб'язка; Передмова Н. Ф. Баллоні; ілюстрації О. М. Петрової. — Харків: Фоліо, 2006.*

resorts». The young poets whom Mykola Bazhan invited to cooperate with «The Commission to Study Dante in Ukraine» were antagonists of Sovietism in both their own poetry and in their translations.

In 1965, Dante's *Vita Nuova* in Ukrainian translation was published, edited by a scholar of a unique level of erudition, Hryhory Kochur. The publication's translators, M. Bazhan (the publication's initiator), I. Drach (the afterword's author), V. Zhytnyk, V. Korotych, D. Pavlychko, A. Perepadya, despite the appalling conditions of spiritual repression of those years, continued the cultural tradition laid down by Ukrainian literary giants Taras Shevchenko, Lesya Ukrayinka, and Ivan Franko. In his afterword, Ivan Drach developed Ivan Franko's view of Dante: «conservative and orthodox in his views, he was a revolutionary and sower of spiritual revolutions of exceptional power» [26, 123].

Hryhory Havrylenko (1927—1984) became the edition's artist. The analysis of the iconography of *Vita Nuova* is beyond the limits of this research but this edition is central to an understanding of the innovatory processes that were taking place in Ukrainian art at the time, as well as, in essence, crucial for the Ukrainian tradition of illustrating Dante, regrettably, represented all too modestly against the background of the wider European tradition.

A naturalistic approach to illustration and a pedestrian every-day descriptive technique were widespread in Ukrainian graphics of the 1960s. The expressive decorativeness of the Lviv school was breaking through in easel art. Havrylenko chose a different path, thinking himself into the life and atmosphere of 13th century Florence, into its historical distance, into the special mood of the young Dante's world. Seeking to match the archaic style of *Vita Nuova*, the artist enthusiastically studied paintings by Giotto who was Dante's contemporary and friend, and in this way worked out the illustrations' stylistics. For the second time in Ukrainian art, after Mykhailo Boychuk's discoveries, after his «Byzantinism», the aesthetics of Duecento acquired the qualities of an avant-garde movement.

Archaically styled figures of Beatrice, her companions, and Dante are executed in the planeristic manner. They are turned frontally to the onlooker. The stylistic peculiarity lies in the white and tonal zones of the drawings, covered with light strokes of cross-hatching lines, and the main thing is the absence of any resemblance to life, of the illusion of reality in drawing from nature. Everything in Havrylenko's work affirmed the principle of illustration as an abstract artistic form. In the circumstances of 1960s socialist realism this really was a «plastics revolution» in art. In this, Havrylenko was close to Favorsky's philosophical and artistic system, and indeed he considered Favorsky his teacher.

Havrylenko's method broke loose from the pitiable rules of the demagogical Kyiv version of socialist realism. This cost him his job

тоді в мистецтві України, так, властиво, і для образу української Дантеани, представленої, на жаль, надто скромно на тлі європейської традиції.

В українській графіці 60-х років розхожою була натуралістична ілюстративність, побутова описовість. У станковому мистецтві до життя пробивався експресивний декоративізм львівської школи. Г. Гавриленко вибрав самостійний шлях, вживаючись в атмосферу Флоренції XIII століття, в її історичну далечінь, в ауру світу юного Данте. Відповідно до архаїчного стилю «Vita Nuova», захоплено вивчаючи живопис Джотто — сучасника й друга Данте, Гавриленко виробляє стилістику ілюстрації. Вдруге в українському мистецтві, після відкриттів М. Бойчука, його «візантинізму», естетика Дученто набула якості авангардизму.

Архаїзовані фігури Беатріче, її подруг і Данте виконані в площинній манері. Вони фронтально повернуті до глядача. Особливість стилістики в чергуванні білих і тональних зон малюнків, заштрихованих перехресними легкими лініями, а головне — свобода від подоби життя, від ілюзорності натурного малюнка. Усе стверджувало принцип ілюстрації як умовної художньої форми. В умовах соцреалізму 60-х рр. це воістину було «пластичною революцією». У ній Гавриленко примикав до філософсько-художньої системи В. Фаворського. Саме його він вважав своїм учителем.

Розрив методу Г. Гавриленка з убогими нормами демагогічного (київського варіанту) соцреалізму коштував йому втрати місця викладача в Художньому інституті, а в наступні роки — становища андеґраундного художника. Тільки авторитет і меценатство М. Бажана — друга й шанувальника інтелекту й таланту Г. Гавриленка, трохи пом'якшував атмосферу несумісності прогностично мислячого майстра графіки й реакційного офіціозу, що зламав тоді не одну долю [45, 47].

Наступний крок до діалогу з Данте судився мені — я виступила як український ілюстратор «Божественної комедії». Водночас розпочалося дослідження образотворчої Дантеани на історико-теоретичному рівні. У прогресивному журналі «Всесвіт» (головний редактор Д. Павличко) в 1972 р. була опублікована частина мого ілюстративного циклу. Реакція рецензента — і відповідно ідеологічного відділу ЦК КПУ була миттєвою: «Не дозволяти співробітничати з видавництвами й редакціями України». В той же період композиції, експоновані як обмінна виставка за програмою товариства «Італія — Україна», одержали винятково високу оцінку рецензента видання *Domenica del Corriere. Corriere della Sera*. Як пише професор Нікола Франко Баллоні, директор Італійського інституту культури в Україні: «В 1975 році роботи молодої української художниці Ольги Петрової, визнані справжнім проривом, потрапили на виставку, що відбувалася в рідному місті Данте — Флоренції. Про них з похвалою відгукнувся Папа Павло VI. Літографії Ольги Петрової придбала Бібліотека Британського музею в Лондоні...»* Професійну оцінку серії ілюстрацій також одержано

* *У 1993 році Бібліотекою Британського музею у Лондоні було придбано 11 композицій.*

as a lecturer at the Arts Institute, and later forced him into the position of an underground artist. Only the authority and charity of Mykola Bazhan, who was Havrylenko's friend and respected his intellect, softened somewhat the antagonism of reactionary officialdom—which had ruined numerous careers—toward a master of graphics whose ideas looked to the future [45, 47].

The next step towards dialogue with Dante by a Ukrainian illustrator of *The Divine Comedy*, was taken by Olga Petrova (born in 1942), who is also a scholar researching visual representations of Dante and author of this book. Just as in Havrylenko's case, her work brought down upon her ideological persecution and a ban on professional work in Ukraine. In 1972, in the progressive magazine, *Vsesvit*, where Dmytro Pavlychko was the editor-in-chief, part of Olga Petrova's cycle of illustrations was published. The reviewer's reaction and, correspondingly, that of the Ideology Department of the Communist Party of Ukraine Central Committee, was prompt: «she should not be allowed to co-operate with the publishing houses and editorial outlets of Ukraine». Meanwhile, compositions exhibited as part of an exchange exhibition of the «Italy-Ukraine» Society received an exceptionally high assessment from the reviewer of the publication, *Domenica del Corriere, Corriere della Sera*. As Professor Nicola Franco Balloni, director of the Italian Cultural Institute in Ukraine, writes: «In 1975, works by a young Ukrainian artist, Olga Petrova, recognised as a real breakthrough, appeared at an exhibition in Dante's native city, Florence. Pope Paul VI also praised her work. The British Museum Library in London bought lithographs by Olga Petrova...»* She also received a very positive professional assessment of her series of illustrations from Renato Guttuso, the author of a large cycle of lithographs illustrating *The Divine Comedy*. As for Ukraine, it was there that illustrations to Dante by Ms Petrova placed her in the artistic underground beside the worthiest intellectuals of the 1970s. The strict censorship of artistic life in Ukraine prevented this artist from exhibiting her works until 1989.**

What so shocked and angered Ukrainian ideologues of art in Petrova's Dante compositions? According to the analysis by Professor Herman Nedoshyvin, «It was, first of all, the author's conceptual approach, the combination of mimetic conviction in both portraying characters and scenes of horror of Dante's hell. The concreteness of realistic drawing was combined with an irrational, truly surrealist treatment of spaces. At that time, upholders of the priority of socialist realism viewed Surrealism almost as undermining Soviet power. The system's

* *Eleven compositions were bought in 1993 by the British Museum Library (London).*

** *We include the following works in the Ukrainian Danteana: sculpture—Mykhaylo Grytsyuk «Dante Alighieri» (bronze, 29x26x15, 1969. — 71. Lviv Museum of Ukrainian Art); painting—Viktor Ryzhykh «On the Ponte Vecchio Bridge. Giotto and Dante». c/o. 1980, 100x140; graphic art—Volodymyr Rozental «Dante Alighieri's Portrait». pap./xylography, 1971, 15x8; Vasyl Kasiyan «Young Dante»; Mykola Shamrylo «Dante in Laurel Wreath». pap./linocut, 1973, 14x10; Natalya Aleksenko—design for illustrating The Divine Comedy (cover, flyleaf, foretitle, title (3) and 9 illustrations, mixed technique, p., 1997, 30x40; Serhiy Lykov—easel graphics (100 pages), creative reflections on Cantos of* The Divine Comedy, *p., mixed technique, 1990.*

від Ренато Гуттузо — автора великого циклу літографій до «Божественної комедії». Що ж до України, то саме тут Дантеана визначила місце О. Петрової в художньому андеграунді з найдостойнішими інтелектуалами 70-х рр. XX ст. В умовах підцензурного художнього життя України О. Петрова була позбавлена змоги експонувати свої роботи до 1989 р.*

Що ж так шокувало й обурило українських ідеологів від мистецтва в моїх дантівських композиціях? Аналіз ілюстративного циклу наводжу за унікальним мистецтвознавчим аналізом професора Германа Нєдошивіна (з архіву О. Петрової)**. Мистецький критик зауважує: «Концептуальний хід автора — поєднання міметичної переконливості як у зображенні персонажів, так і сцен жахів Дантового пекла. Конкретність реалістичного малюнка поєднувалася з ірраціональним, воістину сюрреалістичним трактуванням просторів. А сюрреалізм поборниками «соцреалістичної цнотливості» у ті роки сприймався майже як підрив радянської влади. Догматизм системи, її інтелектуальна нікчемність вкотре входили в конфлікт з глибиною Данте, з нерегламентованістю, з фантазією генія.

О. Петрова, як уважний читач поеми, ішла від фантасмагорійності Дантових сюжетів. На думку художника (досліджуючи й дотримуючись тексту Данте), простори «Комедії» не ландшафтні. Доре допустив у цьому принципову помилку. Світи Данте не мають географії — вони ірраціональні, збагачені розумом сутності. Заслуга молодого українського ілюстратора полягала в граничному вживанні в інтонації Данте, в багатомірність змістів і настроїв поета, його текстів. О. Петрова звільняла ілюстрацію від кліше, століттями нагромаджених образотворчою Дантеаною. В цій думці Г. Нєдошивіна є перегук із О. Мандельштамом: «Слава Данте дотепер була найбільшою перешкодою до його пізнання й глибокого вивчення й ще надовго нею залишиться» [37, 16]. «Повною мірою це стосувалося просторових координат трьох кантик. Не пейзажем вони постали в літографіях О. Петрової— адже Пекло, Чистилище, так само, як і Рай, людина несе в собі. Ці світи — не дзеркало, не мімесіс, вони — «внутрішній ландшафт» особистості, її муки, радості, сумніви. У білизні фонів композицій втілилася зображуваність мислимого, а не видимого». «Наймогутніша конструкція інфернальних кіл... висить на дроті міського егоїзму. Неправильно мислити *inferno* як щось об'ємне, як певне з'єднання величезних цирків, пустель з палаючими пісками, смердючих боліт, Вавилонських столиць і до червоного розпечених мечетей.

** В українську Дантеану включаємо роботи: скульптура — Михайло Грицюк «Данте Аліг'єрі» (бронза, 29x26x15, 1969. — 71. Львівський музей українського мистецтва); живопис — Віктор Рижих «Джотто й Данте на мосту Понте Веккіо». х/м. 1980, 100x140; графіка — Володимир Розенталь «Портрет Данте Аліг'єрі». пап./ксилографія, 1971, 15x8; Василь Касіян «Молодий Данте». пап./дереворит, 60-ті рр. Микола Шамрило «Данте в лавровому вінку». пап./ліногравюра, 1973, 14x10; Наталя Олексенко — проект оформлення «Б. К.» (обкладинка, форзац, авантитул, титул (3 шт.) та 9 ілюстрацій, змішана техніка, 1997, 30x40; Сергій Ликов — станкова графіка (100 аркушів), творча рефлексія на пісні «Б. К.», змішана техніка, 1990.*

*** Нєдошивін Г. «Ольга Петрова — інтерпретатор „Божественної комедії" Данте» (з архіву О. Петрової).*

dogma, its intellectual nothingness, were again in conflict with Dante's depth, with his refusal to be confined by rules, with his imagination.

Petrova, as an attentive reader of the poem, proceeded from the phantasmagoria of Dante's narratives. In the artist's view (studying and adhering to Dante's text), the spaces of *The Comedy* are not landscapes. Doré made a conceptual mistake here. Dante's worlds have no geography; they are irrational, enriched with the power of their essence. The young Ukrainian illustrator's



Hryhory Havrylenko
«Dante's Image», dust cover

Григорій Гавриленко
«Образ Данте», суперобкладинка

Пекло нічого в собі не містить і не має об'єму, подібно тому, як усяка зараза лише поширюється, не будучи просторовою» [37, 47].

На мою думку, антиландшафтність Пекла переводила вектор виміру в площину морально-етичних проблем, якими сповнені терцини. Відповідно до публіцистичності Данте, з його пристрастю, коли він гнівно таврує пороки сучасників, образ середньовічного поета Бертрана де Борна я з'єднала з портретною характеристикою Івана Драча — поета й знавця Данте, людини, яка мала як чесноти, так і слабості Бертрана де Борна.

Побачив я й мов бачу дотепер,
Як стежку тіло безголове стеле
У стаді покалічених химер.
І голову несе воно, дебеле,
В простягнутій руці, немов ліхтар,
І стогне болісно вона: «Ой, леле!»
...То знай, що я Бертран де Борн, який
Призвів малого короля до лиха
(*Пекло*, п. XXVIII, 118—123, 133—135).

«Кримінально-переконливі Дантові терцини О. Петрова втілювала в адекватному образному ладу ілюстрації, — писав Г. Нєдошивін. Одна з таких композицій «Ліс самовбивць» до пісні Пекла «Насильники над собою і над своїм майном». Данте потрапляє в ліс, де караються самовбивці, він співчуває грішникам. Художники з XIV по XIX століття сумлінно зображували хащу лісу, гарпій на гілках, іншу малопривабливу нечисть, але тільки не ауру трагедійності й жаху, від якої холоне кров. Образ Данте з гілкою в руках навряд чи відповідав похмурій поетиці пісні.

Та суміш мови й темного ручаю
Ішла із гілки, я й її впустив,
Мов той, хто повен жаху та відчаю
(*Пекло*, п. XIII, 43—45) [16].

Що ж до творчого методу О. Петрової, то, вчитуючись у терцини, вона відшукує ключове слово. «Повен жаху та відчаю», — читаємо в Данте. Уважному «співрозмовникові» автор «Божественної комедії» підкаже правильний шлях.

Коли душа лиха й ведеться зле
Із тілом, кинувши його свавільно,
Мінос її у сьоме коло шле
(*Пекло*, п. XIII, 94—96) [16].

...

Як всі ми знайдем наші оболонки,
Але їх не надіне жоден з нас:
Чого зреклись — не вернемо в день оний.
Ми принесем їх в ліс, що листя стряс,
Щоб тіло висіло на шпичакові
Душі бридкої безконечний час
(*Пекло*, п. XIII, 103—108) [16].

Данте дає зрозуміти — йдеться про непрохідні зарості заблудлої душі самовбивця. Саме ця ідея підказала О. Петровій антиландшафтність композиції. «Ліс-пекло» висаджений і розвіяний усюди. Він нескінченний для повішеника. Так переконливо жорстко, з гіпертрофованою виразністю О. Петрова відтворила жах фатальної миті... у правому куті композиції, відповідно до системи середньовічної символіки, зображені гральні кості й карти, а біг гравців і марнотратців,

merit was in penetrating deeply into Dante's intonation, into the many dimensions of the contents and moods of the poet and his texts. Petrova freed the illustrations from the clichés amassed over centuries in representing Dante visually». «Dante's glory until now was the greatest obstacle to knowing him and studying him profoundly, and will remain so for a long time», Mandelshtam justly remarked [37, 16]. «This fully applies to spatial elements of the three Canticas. They did not appear as landscapes in Petrova's lithographs because a person carries Hell, Purgatory, as well as Paradise, within himself. These worlds are not a mirror, not a mimesis of the real world; they are «an inner landscape» of a personality, their torments, joys and doubts. The description of what is thought, not what is seen was embodied in the whiteness of compositions' backgrounds. «The most powerful construction of infernal circles ... hangs on the rope of urban egoism. It is not right to think of inferno as of something with volume, as a certain combination of colossal circuses, deserts with flaming sands, stinking swamps, Babylonian capitals and red-hot mosques. Hell does not contain anything and does not have any volume, similar to an infection which spreads without possessing a volume» [37, 47].

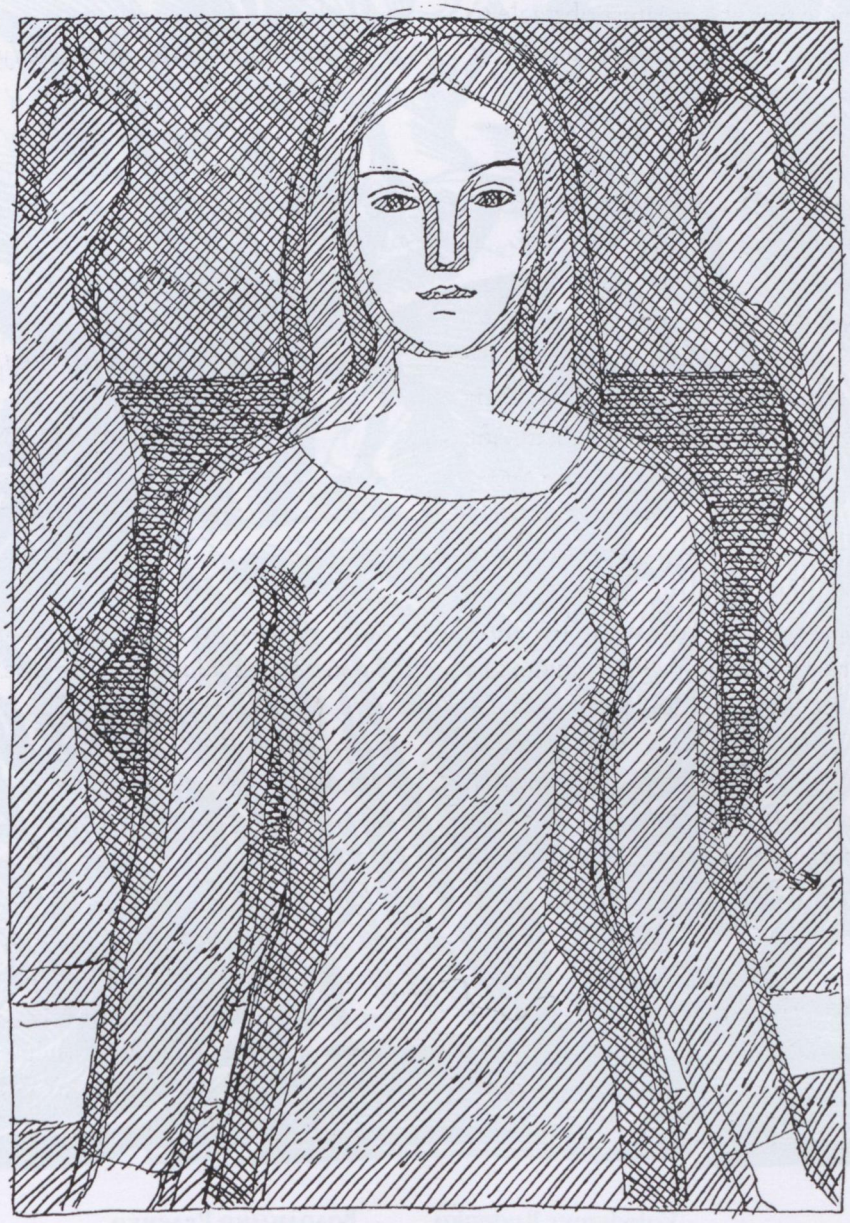
The absence of a landscape of Hell redirected the focus onto the moral and ethical problems that fill the poem's terzinas. Responding to Dante's message, to his passion, when he turns his fury on his contemporaries' vices, Petrova combined the image of the mediaeval poet, Bertran de Borne, with a characteristic image of the poet Ivan Drach, a connoisseur of Dante.

I surely saw, and it still seems I see,
a trunk without a head that walked just like
the others in this melancholy herd;
it carried by the hair its severed head,
which swayed within its hand just like a lantern;
and that head looked at us and said: «Ah me!»
... know that I am Bertrand de Borne, the one
who gave bad counsel to the fledgling king
(*Inferno*, C. XXVIII, 118—123, 133—135) [16].

Petrova conveyed Dante's devastatingly convincing terzinas by creating an appropriate image system for her illustrations. One of these compositions is «The Forest of Suicides», for the Canto from *Inferno*, «Violent against Themselves and their Possessions». Dante finds himself in the forest where suicides are punished. He sympathises with the sinners. Artists from the 14th to 19th centuries dutifully depicting the trees and thickets, harpies on branches and other unattractive creatures lack utterly the aura of tragedy and fail to chill the blood with terror. The image of Dante with a branch in his hand hardly corresponded to the grim poetry of the song.

поміщених на другому плані, також нескінченний, як і безглуздий. Ілюстрація «Ліс самовбивців» те саме, що нічні кошмари, маячня підсвідомості людини, обтяженої гріхами.

В ілюстрації до XVII пісні «Пекла» О. Петрова нафантазувала образ Геріона — крилатого чудовиська з обличчям мудрої Джоконди. Ця пісня вражає уяву не тільки художників, а й учених. Про Геріона,



Hryhory Havrylenko «Beatrice's Image»

Григорій Гавриленко «Образ Беатріче»



Volodymyr Rudenko
Canto XVI — «Third Terrace. The Wrathful»
(Purgatorio)

Володимир Руденко
Пісня XVI — «Третє коло. Гнівливі»
(Чистилище)

як про передчуття повітроплавання, писав О. Мандельштам: «Ще не винайдено літальну машину, ще не було Леонардових креслень, але вже вирішено проблему планеруючого спуску» [37, 25].

Караючи за гріхи, Данте не щадить і бездіяльних. У III пісні «Пекла», говорячи про душі тих, хто прожив, не сотворивши зла, але й не принісши світу добра, поет прирікає їх на біг по колу.

Ніхто за них не згадує в печалі,
І Ласка, й Суд їх зневажають так,
Що й ти не говори, поглянь — і далі!
(*Пекло*, п. III, 49—51) [16].

Попередники, як правило, зосереджувались на рядках:

Вони, з яких ніхто не жив живцем,
Тут прудко бігли, всі в укусах, голі,
Над ними ж — оси й гедзі тьмою тем
(*Пекло*, п. III, 64—66) [16].

Герман Нєдошивін зауважив: «У Дантеані Ольги Петрової заданий космічний рівень у розвитку душевних лінощів, обивательщини. Дія в композиції розвивається з центра — від колеса фортуни зовні. Яка сила-силенна душ несеться нескінченним потоком «кільцем Мебіуса» у пеклі власної бездуховності! У надії наблизити ілюстрацію до сили вірша, автор композиції наділяє сюжет масштабом Дантової думки.

Творець «Божественної комедії» як енциклопедії понять середньовіччя опинився перед дилемою: як, визначивши місце язичникам — античним мудрецям у пеклі, врятувати їх від пекельних мук? Данте в IV пісні поеми створює для шанованих персонажів Лімб — своєрідний оазис спокою й споглядальності в підступному світі пекла».

Йдучи за Данте, в ілюстрації «Лімб» я намагалася дотримуватися принципу антиландшафтності як вираження «духовного простору», або віртуального світу. Саме про це вірш Данте:

Ми не лишали прокладати в лісі,
Кажу, у лісі душ, стежки вузькі
(*Пекло*, п. IV, 65, 66) [16].

В ірреальний, лише осягнений розумом простір «Лімбу» я ввела образи Вергілія, Гомера, Овідія, Горація й Лукана. Їхні образи потрактовано як величні скам'янілості-монументи. Всі об'єми взаємопроникні в ідеальному світі думки. Їхню антиматеріальність в ілюстрації підкреслено тим, що блоки цоколів і статуї-колони-статуї ні на що не спираються. Вони ширяють у космосі Дантової уяви. Я тільки йшла за ним. В ілюстрацію введені способи-символи: амфора — знак античності й черепашка — метафора вічності й часу, шум якого чутний крізь віки.

Так я уздрів блискучу школу там
. . .
Усі тримались, як близькі мої,
І, розуміючи високу шану,
Я шостим став у велетнів сім'ї
(*Пекло*, п. IV, 94, 100—102) [16].

В ілюстрації до I пісні «Чистилища» з океану людських пристрастей підноситься до Раю гвинтоподібний пандус як символ звільнення й очищення й надії на порятунок у Божій милості. Тому в ілюстраціях «Чистилища» не залишилася без уваги

...so from that broken stump issued together
both words and blood; at which I let
the branch
fall, and I stood like one who is afraid
(*Inferno*, C. XIII, 43—45) [16].

As to Petrova's creative method, she reads deeply into the terzinas until she finds the key word. «Like one who is afraid», we read in Dante; the author of *The Divine Comedy* will prompt the right way to an attentive «interlocutor».

...When the savage spirit quits
the body from which it has torn itself,
then Minos sends it to the seventh maw
(*Inferno*, C. XIII, 94—96) [16].

. . .

Like other souls, we shall seek out the flesh
that we have left, but none of us shall
wear it;
it is not right for any man to have.
what he himself has cast aside. We'll drag
our bodies here; they'll hang in this sad
wood,
each on the stump of its vindictive shade
(*Inferno*, C. XIII, 103—108) [16].

Dante gives us to understand that he is speaking here about the impenetrable thicket of the lost soul of a suicide. It was this idea that prompted Petrova to avoid any realistic images of landscape in the composition. «The Forest-Hell» was planted and carried by wind everywhere. It is endless for those who hanged themselves. Petrova depicted the terror of the fatal moment in a convincingly strict way, with hypertrophied expressiveness... There are dice and cards in the composition's lower right hand corner, according to the mediaeval system of symbols, and the run of gamblers and squanderers on the second plane is as endless as it is meaningless. The «Forest of Suicides» illustration resembles nightmares, delusions of the subconscious mind of a person burdened with sins.

In her illustration to Canto XVII of *Inferno*, Petrova visualised the image of Geryon, a winged monster with the face of the wise Gioconda. This Canto strikes the imagination not only of artists but also of scientists. Mandelshtam wrote of Geryon as prefiguring flight: «The flying machine had not yet been invented, there were no designs by Leonardo, but the problem of gliding descent had already been solved» [37, 25].

When handing out punishment for sins, Dante does not spare the inactive. In Canto III of *Inferno*, he speaks of the souls of those who lived without doing evil but without bringing any good to the world. The poet dooms them to run in circles:

The world will let no fame of theirs
endure;
both justice and compassion must disdain
them;
let us not talk of them, but look and pass»
(*Inferno*, C. III, 49—51) [16].

Predecessors, as a rule, concentrated on the following lines:

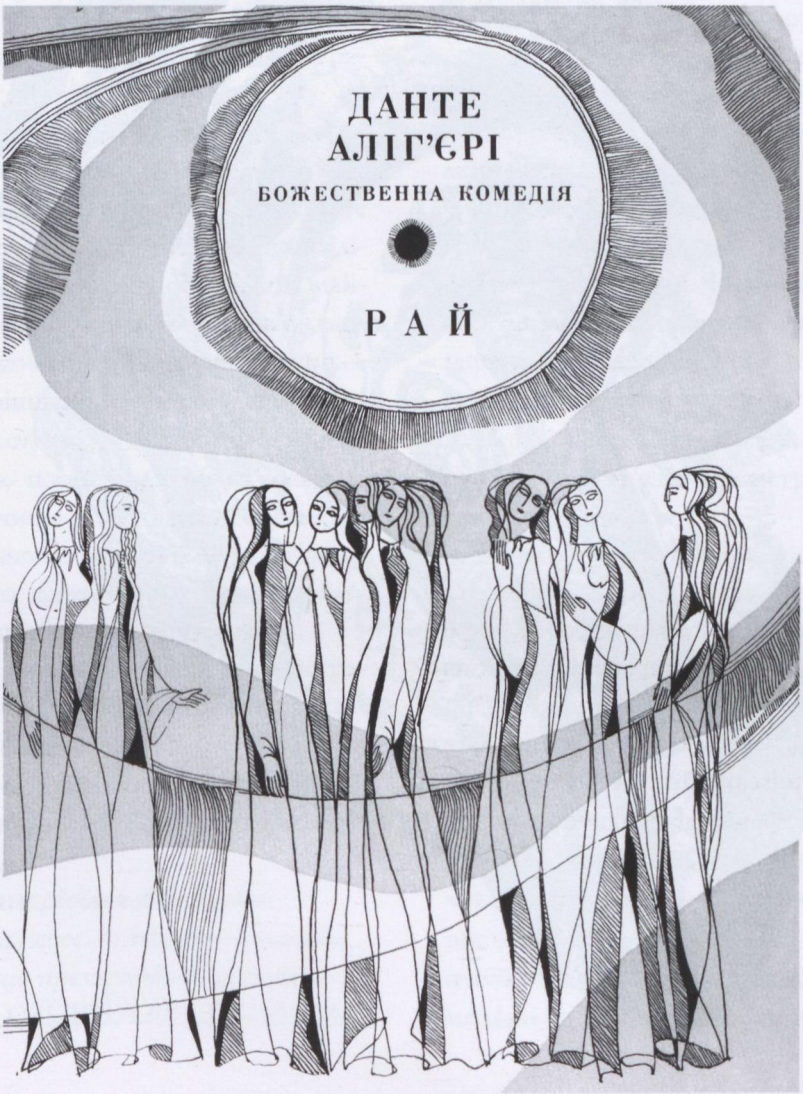
Those wretched ones, who never were alive;
went naked and were stung again, again
by horseflies and by wasps that circled
them
(*Inferno*, C. III, 64—66) [16].

тема духовного подвижництва у композиціях «Гордії» й «Сон Данте».

В IX пісні «Чистилища» Данте говорить:

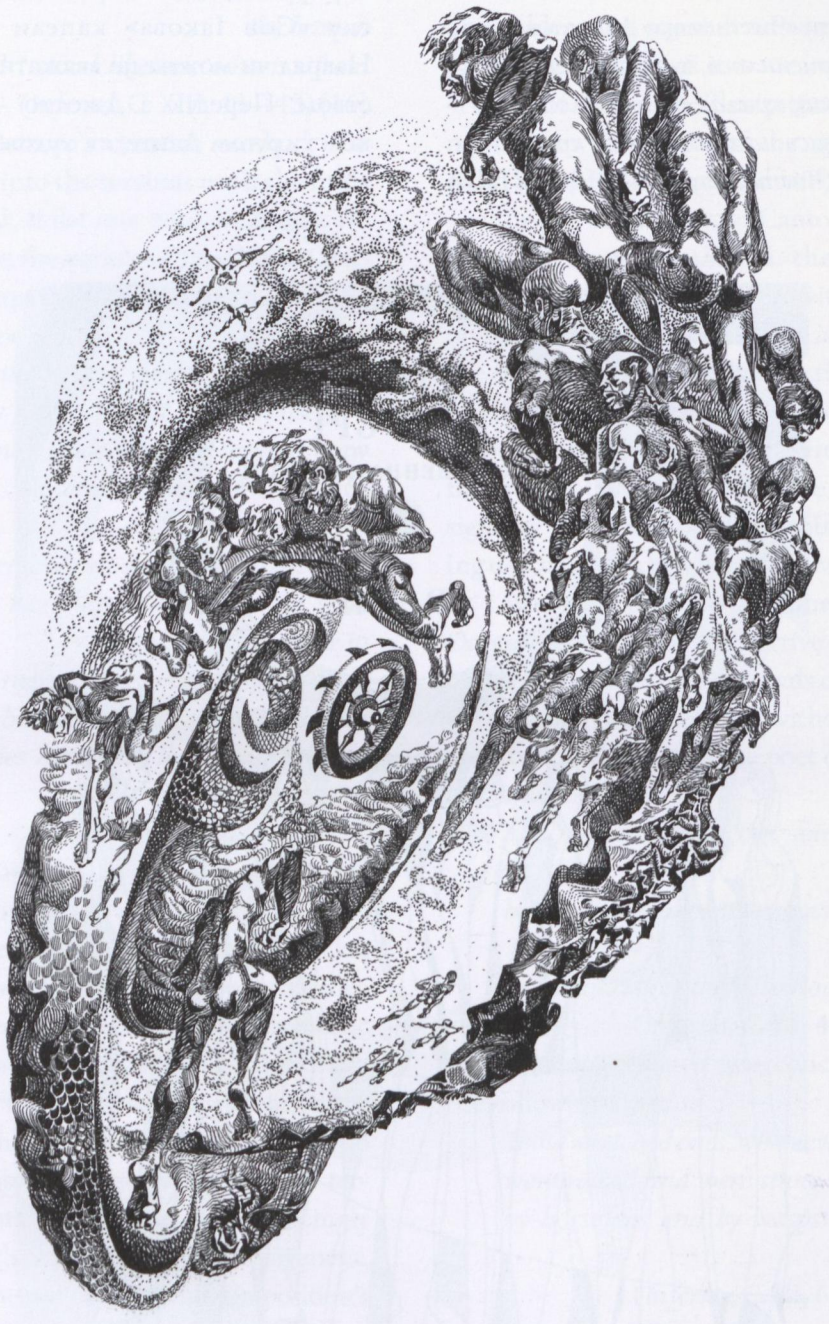
Мені приснилось, що орел ширяє
На дужих крилах в пір'ї золотім
І, цілячись на землю, небо крає
(*Чистилище*, п. IX, 19—22) [16].

У сцені «Сон Данте» використано як парафраз — один з образів Джотто — фреску «Сон Іакова» капели Скровеньї. Навряд чи можна це вважати стилізаторством. Перегук з Джотто — ровесником і другом Данте, як художній прийом



Natalya Hryhorova
Paradiso. Dust cover

Наталя Григорова
«Рай». Суперобкладинка



Olga Petrova
Canto III — «The Miserable» (Inferno)

Ольга Петрова
Пісня III — «Нікчемні» (Пекло)

сучасної ілюстрації, робить дистанцію між XIII—XX століттями майже відчутною на дотик.

В ілюстраціях «Раю» акцентовано дві теми: ренесансна потреба Данте перевіряти теологічні істини експериментом і його картина космосу. Перебуваючи в «Небі Місяця» і міркуючи про місячний рельєф, поет не задовольняється туманними поясненнями Беатріче. Його ёкспериментуванню із системою дзеркал присвячено ілюстрацію «Теорія місячних плям».

У композиції до X пісні «Раю» кожен художник, від мініатюристів до Сандро Боттічеллі й Сальвадора Далі, зображував Данте з Беатріче в оточенні ангелів. Я рішуче відійшла від цієї іконографічної традиції, майже шаблону. «Рай у композиції українського художника — строгий світ інтелекту, — писав Г. Нєдошивін, — вирослий як кристал з тригранних структур (Арістотелева ідеальна троїстість, поєднана з християнською символікою числа «3»), цей світ рухається в ритмі, заданому годинниковим механізмом. У раціо Данте знаходить рівновагу й чисту ренесансну гармонію.

Цикл О. Петрової завершує ілюстрація до XXII пісні «Раю», де Данте із захватом слухає Беатріче:

Ти озирнись на світ, що я до ніг
Тобі кладу, — який він неоглядний.
. . .
І поглядом своїм я повернувся
Крізь сім небес — і вгледів кулю цю
Такою, що презирливо всміхнувся
(*Рай*, п. XXII, 128, 129, 133—135) [16].

Данте міркує про планету Земля, про місце розташування інших планет, про їх зміщення, траєкторії, ритми обертання. У віршах цієї пісні звучить туга за рідною Флоренцією.

Ширяння Данте й Беатріче над світами якнайточніше передає ілюстрація О. Петрової. Тут же на повітряному змії — символічному знаку польоту, зображено лілію, що прикрашає герб Флоренції.

Один лише раз зображено ландшафт «Пекла» у композиції «Лихосхови», і тільки тому, що ніздрювате, шерехате сіре каміння, що в приморському селищі Новий Світ (Крим), де було розпочато роботу над ілюстраціями, підказало пластичний хід для задуманої серії. Петрова зобов'язана виробленням стилістики, графічною манерою. За Г. Нєдошивіним, принцип вживання в поетичну тканину літературного першоджерела, як засадничий у методі О. Петрової, зв'язує її ілюстрацію зі школою В. Фаворського.

Ідеї екзистенціалізму, що категорично заперечувався тоді в СРСР як частина свідомості буржуазного світу, визначили осьову лінію ілюстрацій О. Петрової. Недавня історія переконує — діалоги з Данте для митців з колишнього СРСР аж ніяк не були втечею від дійсності — скоріше, навпаки. Дантівська пристрасть, його громадянська безсторонність, моральна й поетична висота обпалює й починає формувати особистість кожного, хто не злякався зійтися у діалозі з його генієм. Контакт з Данте, занурення в «Комедію» і розчинення в понятійному

In Olga Petrova's illustrations, laziness of soul and its attendant attitude to life are treated as a problem on a cosmic scale. The composition's action evolves from the centre, from the wheel of fortune to the outside. What a mighty power of souls is flowing in an endless stream like «Moebius's ring» in the hell of their own lack of spirituality! Hoping to bring the illustration closer to the power of the poetry, the author of the composition conveys the breadth of Dante's thought in the scale of the elements of the illustration.

The creator of *The Divine Comedy*, this encyclopaedia of ideas of the Middle Ages, faced a dilemma: how to save the wise men of Antiquity who were pagans from hellish torment if they had been allotted places in Hell? In Canto IV of the poem, Dante creates Limbo for these respected characters, a kind of an oasis of quiet and observation in the devious world of Hell.

Following Dante, in her illustration «Limbo», Petrova seeks to express «spiritual space» or a virtual world, not a real landscape. Dante's verse is just about this:

we still continued onward through the wood —
the wood, I say, where many spirits thronged
(*Inferno*, C. IV, 65, 66) [16].

Petrova introduces images of Virgil, Homer, Ovid, Horace, and Lucan into the unreal space of «Limbo», comprehensible only in the mind. They are portrayed as tremendous petrified monuments. All spaces are mutually penetrable in the ideal world of thought. Their anti-material nature in the illustration is emphasised by blocks of steps and statues-columns-statues based on nothing. They soar in the cosmos of Dante's imagination and the artist simply follows it. As always with Petrova, she uses symbolic methods in the illustration: an amphora, as a sign of Antiquity, and a shell, a metaphor of eternity and time whose sound is heard over centuries.

And so I saw that splendid school assembled...
. . .
and even greater honour then was mine,
for they invited me to join their ranks —
I was the sixth among such intellects
(*Inferno*, C. IV, 94, 100—102) [16].

In the illustration to Canto I of *Purgatorio*, a spiral-like ramp rises from the ocean of human passion, as a symbol of liberation and purification and the hope for salvation through God's mercy. This is why in her illustrations to *Purgatorio* Petrova paid attention to the theme of spiritual commitment in such compositions as «The Proud» and «Dante's Dream».

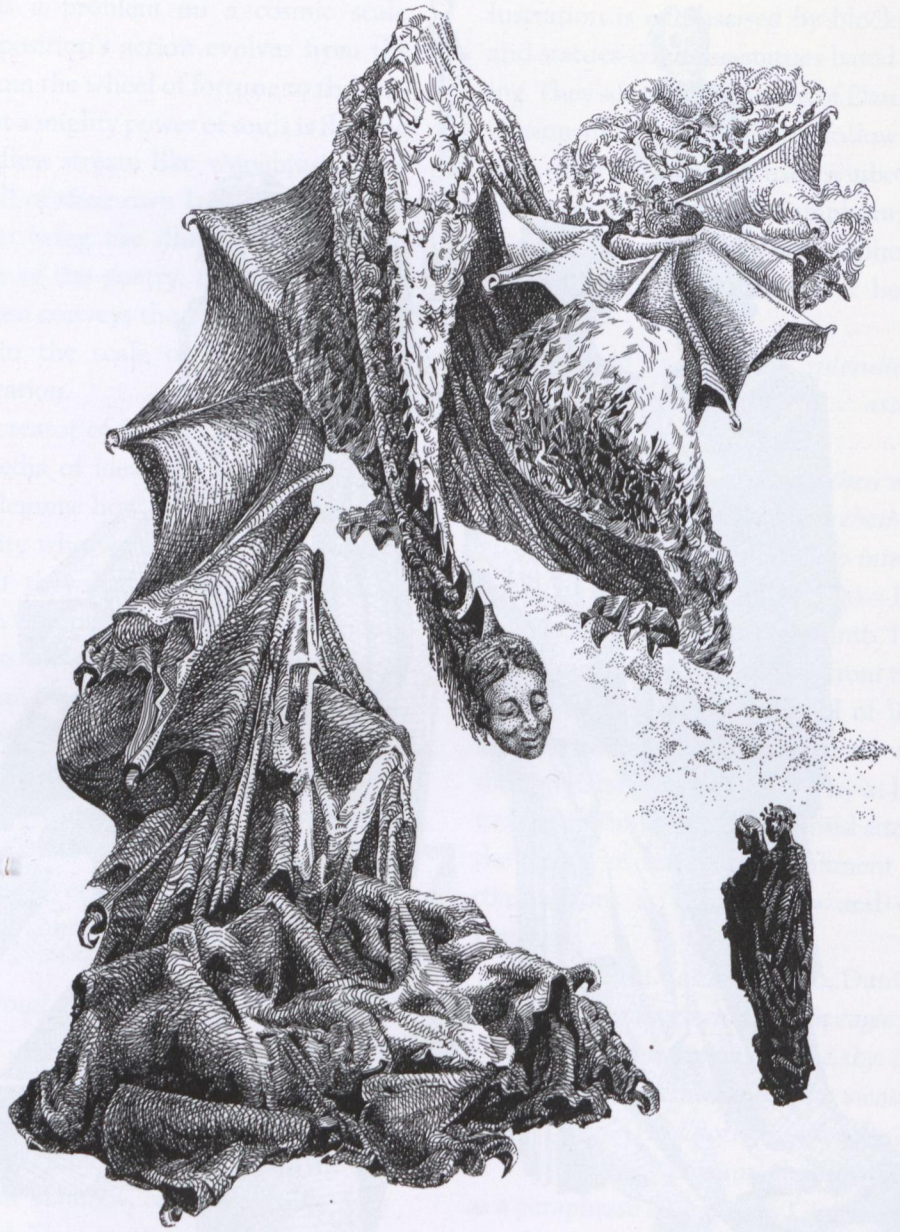
In Canto IX of *Purgatorio*, Dante says:
in dream I seemed to see an eagle poised,
with golden pinions, in the sky: its wings
were open; it was ready to swoop down
(*Purgatorio*, C. IX, 19—22) [16].

In «Dante's Dream», the illustrator uses as a paraphrase an image by Giotto, the fresco, «Joachim's Dream» from the Scrovegni Chapel. This could hardly be considered a stylisation



Olga Petrova
Canto IV — «Limbo» (Inferno)

Ольга Петрова
Пісня IV — «Лімб» (Пекло)



Olga Petrova
Canto XVII — «Geryon» (Inferno)

Ольга Петрова
Пісня XVII — «Геріон» (Пекло)

конгломераті поеми суворо питає з художника як з будь-якого «співрозмовника» флорентійця. Данте вчить не боятися випереджати свій час — квапити майбутнє. Часом для цього потрібна мужність. Данте випробовує особистість на моральну й інтелектуальну витривалість, на готовність виявитися неуспішним у соціумі. Інтелектуальний ландшафт особистості того вартий».

Дантеана, створена художниками в умовах твердої творчої регламентації в колишньому СРСР, робить очевидною тенденцію актуалізації тем і проблематики «Божественної комедії», як і формування нових філософських підходів до осмислення інтелектуальної спадщини авторами, які працюють у принципах «некласичної естетики». Діалог з Данте майстрів XX століття переконує в тому, що «зіткнення... двох культур... не може не викресати творчої іскри. Як видно з історії інтелектуального розвитку людства, такі іскри спалахували там, де розривалися звичні зв'язки» [11, 30]. Це особливо справедливо, коли йдеться про автора «Божественної комедії» як про особистість, яка витримала напругу зламів, катастроф середньовіччя так само, як і злигодні першопрохідника — творця парадигми Нового часу. Його досвід був необхідний прогресивним силам у бунті проти агонізуючої радянської ідеології, зокрема й художньої.

XX СТОЛІТТЯ. ДАНТЕ В МИСТЕЦТВІ ВІЛЬНОГО СВІТУ

У 1921 р. у зв'язку з 600-літнім ювілеєм великого флорентійця «Кабінет гравюри Берлінського державного художнього музею» відкрив експозицію образотворчої Дантеани XV—XIX століть. Центральним експонатом у ряду унікальних творів був список «Божественної комедії» з ілюстраціями Сандро Боттічеллі. Манускрипт був замовлений художникові меценатом — Лоренцо ді П'єр Франческо де Медічі.*

Саме ця експозиція відродила ім'я Сандро Боттічеллі після чотирьохсотрічного забуття. Відомо, що після спалення художником безлічі полотен під впливом проповідей Савонароли й після смерті мецената Лоренцо ді П'єр Франческо де Медічі, образи Боттічеллі вкрила глибока тінь.

На врочистому вернісажі професор Оскар Фішель зробив огляд п'ятсотлітньої Дантеани. Поряд з очевидними достоїнствами багатовікової художньої традиції доповідач не проминув критично оцінити ілюстративні цикли Флаксмана, Фюсслі, Коха. При цьому було звернуто особливу увагу на проникливий ліризм та естетизм художників «Братства прерафаелітів», на їхню культуру вчування в поетичний лад «Vita Nuova». Що ж стосується іконографії «Божественної комедії», то тільки «Страшний суд» Мікеланджело за силою й переконливістю рішення, за ступенем проникнення в драму людства О. Фішель

** Список «Божественної комедії», що належав Лоренцо ді П'єр Франческо де Медічі, перейшов у власність бібліотеки Ватикану. Пізніше подарований королеві Христині Шведській під час її перебування в Римі. Після смерті королеви манускрипт став власністю колекції сім'ї Гамільтон. Звідти раритет було продано до Німеччини.*

effort. Resonance with Giotto, Dante's coeval and friend, as an artistic method of contemporary illustration, makes the distance between the 13th and 20th centuries almost palpable.

In the illustrations to *Paradiso*, two themes are emphasised: Dante's Renaissance need to test theological postulates with experiments and his picture of the cosmos, whereas in «The Sphere of the Moon» and thinking about the lunar terrain, the poet is not satisfied with Beatrice's vague explanations. Petrova dedicated her illustration «The Theory of Moon Spots» to Dante's experiments with the system of mirrors.

In compositions to illustrate Canto X of *Paradiso*, every artist from the miniaturists to Sandro Botticelli and Salvador Dalí portrayed Dante with Beatrice surrounded by angels. Olga Petrova parted decisively from this iconographic tradition, which has almost become the template. In the Ukrainian artist's composition the Paradise is a strictly intellectual world. Grown as a crystal from three-faceted structures (Aristotle's ideal threesome, combined with the Christian symbolism of the number three), this world is moving according to the rhythm set by a clock mechanism. In ratio, Dante finds balance and pure Renaissance harmony.

The illustration to Canto XXII of *Paradiso*, where Dante listens to Beatrice in fascination, completes Petrova's cycle:

... see
what I have set beneath your feet already:
much of the world is there...
. . .
My eyes returned through all the seven spheres
and saw that globe in such a way that I smiled at its scrawny image...

(*Paradiso*, C. XXII, 127—129, 133—135) [16].

Dante thinks about planet Earth, about the locations of other planets, about their movements, trajectories, rhythms of rotation. His regret for his native Florence resounds in this Canto.

Petrova's illustration conveys the soaring of Dante and Beatrice above the worlds in the most precise way. Here, on the kite, a symbol of flight, there is a lily—which adorns Florence's coat of arms.

Just once Petrova depicts the landscape of *Inferno*, in the composition, «Malebolge», and that because the porous, rough stones in the seaside settlement of Novy Svet (Crimea), where the work on these illustrations began, inspired the artist to take the plastic route for the series. Petrova is indebted to these stones for developing the style of her graphic art. The principle of immersing herself in the poetic fibre of the literary source, as the fundamental principle of Petrova's method, links her illustrations to Favorsky's school.

Existentialist ideas, at that time categorically rejected in the USSR as part of «bourgeois» philosophy, made up the axis of Petrova's illustrations. Recent history shows convincingly that conducting a dialogue with Dante for an artist of the former USSR was in no way an attempt to escape from reality, rather the opposite. Dante's passion, his civic

вважав адекватним генієві Данте. Мікеланджело був сприйнятий як «двійник Данте».*

Цією виставкою, по суті, підбивалися підсумки багатовіковій дантівській образотворчій традиції в Європі. Дантеана увійшла в XX століття, коли художня практика, так само, як філософська думка Європи, тільки-но оговтавшись від Першої імперіалістичної війни, шукала нових точок для стабілізації свідомості. Поряд з існуючим художнім і філософським традиціоналізмом, на початку минулого століття інтенсивно розвивалися як нові моделі філософського мислення — парадигма «некласичної естетики», так і авангардні напрями в мистецтві. Тому питання про місце дантівської образотворчої традиції в ситуації, коли заперечувалося саме поняття традиції, не буде пустопорожнім.

Усвідомлюючи опосередкований вплив філософської думки на художню свідомість, відзначимо, що вироблення нових моделей у мистецтві найчастіше випереджало науку на рівні здогадів, передчуттів, прогнозів... Тексти Данте тому підтвердження, як і творчість Боттічеллі, Мікеланджело, Блейка, Делакруа. Прогностичність мистецтва, особливо яскрава у творчості романтиків, збіглася за часом з «відкриттям» філософії життя данським мислителем Сереном К'єркегором, який повстав проти класичного ідеалізму Гегеля. Подолання раціоналізму як картезіанського типу мислення (дітища Декарта), формування основ «некласичної естетики» у працях А. Шопенгауера, Ф. Ніцше,



Olga Petrova
Canto XXVIII — «Bertran de Born» (Inferno)

Ольга Петрова
Пісня XXVIII — «Бертран де Борн» (Пекло)

* *Оскар Фішель вказав на ряд нових видань «Божественної комедії», що вийшли в Німеччині, а також на австрійське видання з кольоровими фотогравюрами за оригіналами художника Франца Байроса (60 ілюстрацій).* Божественная комедия. — *Вена, Almalthea — Velgrad, 1921.*

Див.: Шик Максимилиан. Выставка Данте в Берлине. Рецензия // *Альманах «Среди коллекционеров». — Москва, 1921. — № 8—9. — С. 63—65.*

impartiality, moral and poetic stature burn into the personalities of everyone who is not afraid to enter into dialogue with a poet of such genius. Contact with Dante, immersion in *The Comedy* and dissolution of the self in the complex of ideas underpinning the poem makes serious demands on an artist, as on any «interlocutor» of the Florentine. Dante teaches us not to be afraid of being ahead of one's time, of hastening to the future. Sometimes, it takes courage to do this. Dante tests a personality for moral and intellectual endurance, for readiness to be unsuccessful in society, but the price is worth paying.

Works created by artists living under tight regulation and censorship in the former USSR reveal the relevance of themes and problems of *The Divine Comedy*, as well as showing how new philosophic approaches to exploring the intellectual heritage were being made by authors working along the principles of «non-classical aesthetics». The dialogue of 20th century artists with Dante is clear evidence that «the collision... of two cultures... cannot but ignite a creative spark. As the history of mankind's intellectual development shows, such sparks flared where customary cultural links broke down» [11, 30]. This is especially true when we speak of the author of *The Divine Comedy*, who had experienced the catastrophes of the Middle Ages, but endures similar misfortunes as a pioneer, a creator even of a new way of looking at the world. His experience was necessary for dissident forces in their revolt against the destructive effects of Soviet ideology, including artistic ideology.

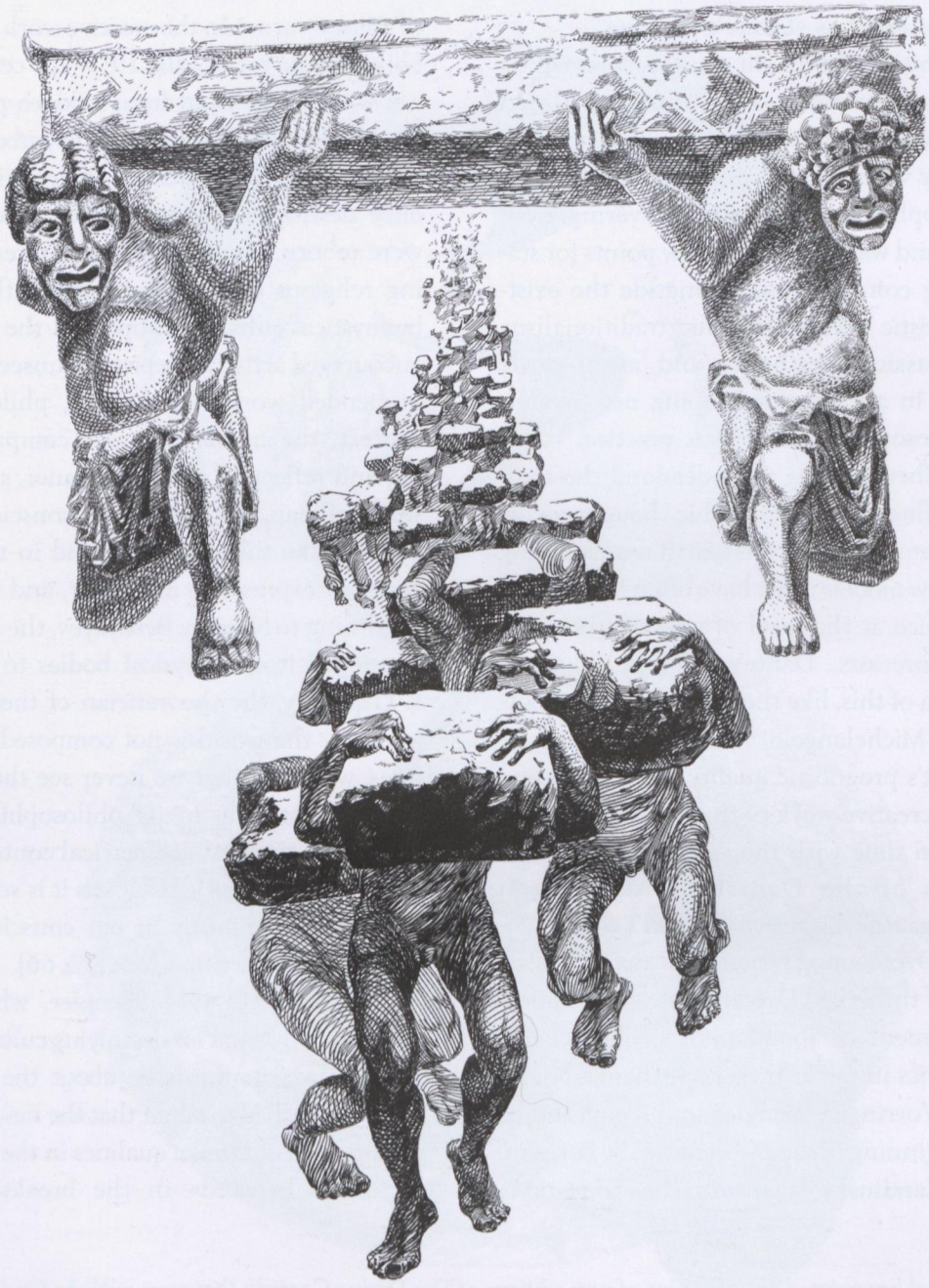
DIVINA COMMEDIA IN THE ART OF THE FREE WORLD

In 1921, in connection with the 600th anniversary of Dante, The Engravings Room of the Berlin State Art Museum put on an exhibition of visual representation of Dante from the 15th to 19th centuries. The central exhibit among innumerable unique works was a copy of *The Divine Comedy* illustrated by Sandro Botticelli. A benefactor, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, commissioned the manuscript from the artist.*

This exhibition resurrected Sandro Botticelli's name after 400 years of oblivion. It is known that after the artist burnt an unknown number of canvases under the influence of Savonarola's sermons and his benefactor, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, died, a deep shadow came over Botticelli's images.

At the official opening, Professor Oscar Fischel reviewed the 500-year-long tradition of illustrating Dante. Along with the evident advantages of an artistic tradition of many centuries, the speaker did not miss an opportunity to give a critical assessment of illustrative cycles by Flaxman, Fuseli, and Koch. Special attention was paid to the permeating lyricism and aesthetics of artists of the Pre-Raphaelites' Brotherhood, to their culture of listening to the poetic structure of *Vita Nuova*. As for the iconography of *The Divine Comedy*, Professor Fischel considered that only Michelangelo's «The Last Judgement» was adequate to Dante's genius in its power and its resolution of the artistic problems

* *The copy of* The Divine Comedy *that belonged to Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici became the property of the Vatican Library. Later, it was presented to Queen Christina of Sweden when she visited Rome. After the Queen's death, the manuscript became the property of the Hamilton family collection. From there, the rarity was sold to Germany.*



Olga Petrova
Canto X — «The Proud» (Purgatorio)

Ольга Петрова
Пісня X — «Пихаті» (Чистилище)

of its subject, and in the degree of its insight into the drama of humanity. Michelangelo was perceived as «Dante's double».*

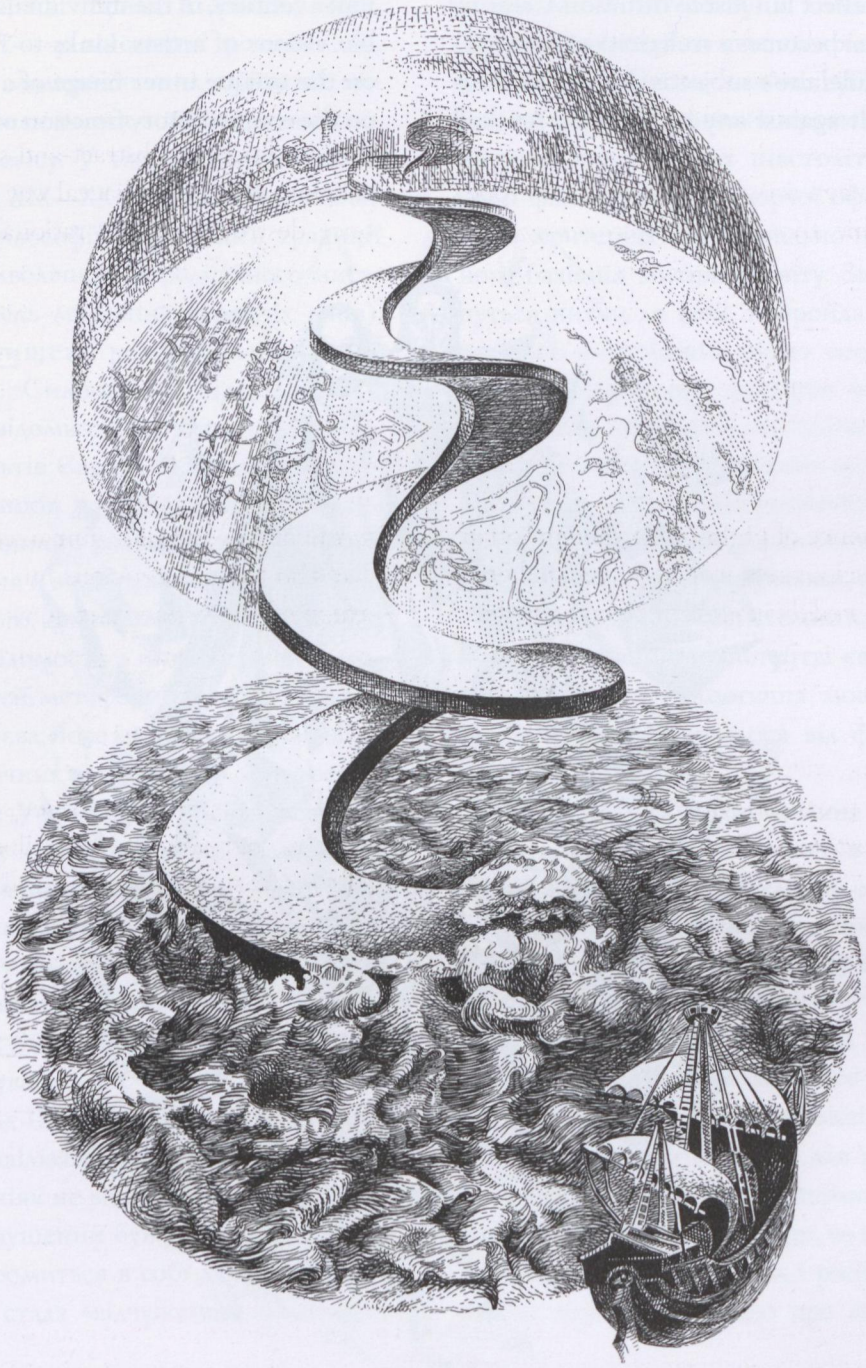
This exhibition, in essence, summed up the many-centuries-old Dantean tradition in Europe. Dante's works inspired the 20th century when artistic practice, like Europe's philosophic thought, was recovering from WWI and was looking for new points for stabilising consciousness. Alongside the existing artistic and philosophic traditionalism, non-classical aesthetics and avant-garde trends in art were developing new models in philosophical and artistic practice.

When seeking to understand the indirect influence of philosophic thought on artistic consciousness, it is worth remembering that new models in art have often been ahead of science at the level of guesses, premonitions, forecasts... Dante's texts are a demonstration of this, like the creative work of Botticelli, Michelangelo, Blake, and Delacroix. The art's prognostic quality, especially clear in the creative work of the Romantics, coincided in time with the discovery by artistic circles of the Danish thinker Søren Kierkegaard who rejected Hegel's classic idealism. Overcoming rationalism as a Cartesian type of thinking (Descartes' spawn), the establishment of foundations of non-classic aesthetics in works by Schopenhauer, Nietzsche, Worringer, Spengler, and Freud, and, at the beginning of the 20th century, by Bergson, Jung, Kandinsky, taken with the innovations in the art of Romanticism, and later in modernist art trends, sounded the death-knoll of mimesis in art. In the creative work of Symbolists at the turn of the 19th—20th centuries, not without an input from modern philosophy, traditions of abstract-and-symbolic and religious art (the mediaeval way of thinking), once destroyed by the rational Classicism, were reborn. This use of symbols, resurrecting religious consciousness and influenced by mystical cults of Europe and the Orient, encouraged artists to depict the unseen, comprehended world. In a wider, philosophic context, the main issue was comprehending and reflecting in art the inner, spiritual world of man, not just human consciousness but also the subconscious mind in the language of expression, metaphor, and symbol. According to Nikolay Berdyayev, the new art developed from «physical bodies to ether». P. Uspensky, the theoretician of theosophy, wrote: «... the world is not composed of surfaces, we know that we never see the world as it is, not only in its philosophical but also in the simplest geometrical content. We know that [the world] is not as it is seen, and we correct constantly in our consciousness what we pay attention to...» [52, 66].

In 1918, Oswald Spengler, who condemned civilisation for destroying culture, and was far from enthusiastic about the artistic avant-garde, had to admit that the new people are ashamed of human qualities in them. They became «alienated» in the breakthrough

* *Oscar Fischel has pointed out a number of new editions of* The Divine Comedy *that were published in Germany, as well as an Austrian edition with colour photo engravings after the originals of Franz Bayros (60 illustrations):* The Divine Comedy, *Vienna, Almalthea—Velgrad, 1921.*

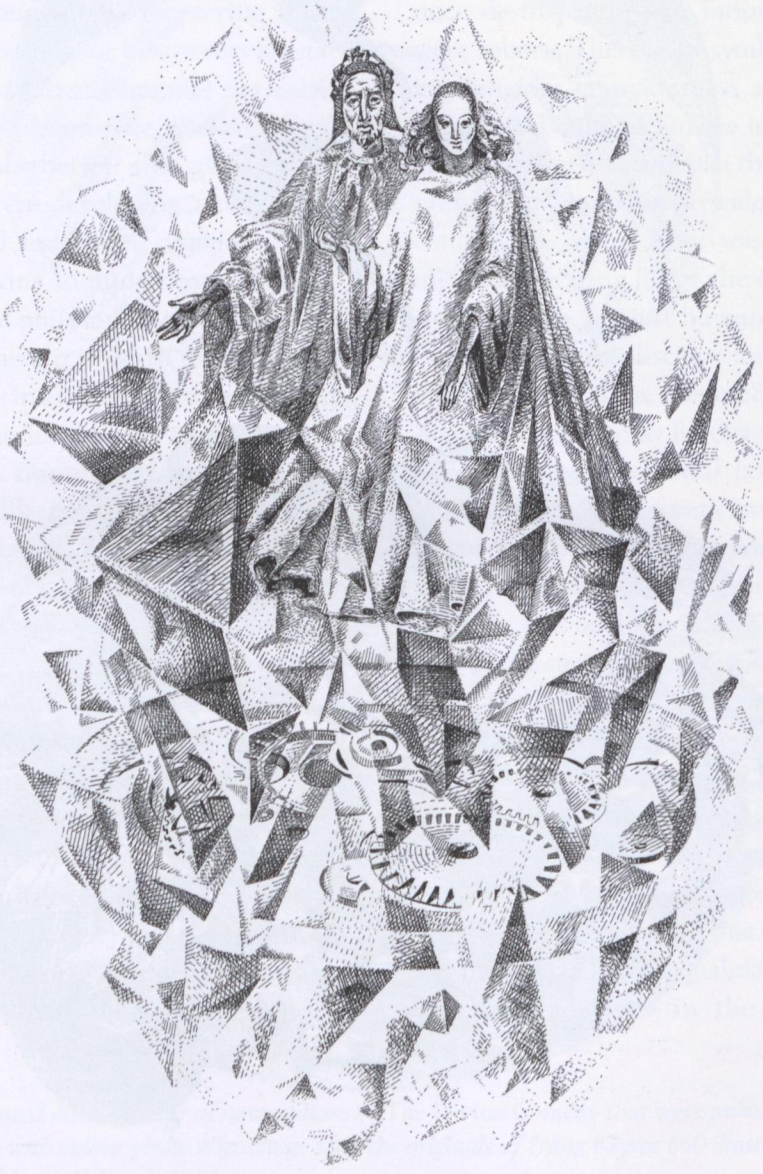
See: Шик, Максимилиан. Выставка Данте в Берлине. Рецензия // *Альманах «Среди коллекционеров». — Москва, 1921. — № 8—9. — pp. 63—65.*



Olga Petrova
Canto I — «The Mount Purgatory» (Purgatorio)

Ольга Петрова
Пісня I — «Гора Чистилища» (Чистилище)

to superhuman, to what is not subordinated to the intellect but just to intuition. Creative intuitivism becomes a «religion» of sorts [61]. Thus, Baudelaire's subjectivism, the Romantics' revolt against any set of rules, reached its philosophic and creative peak form in half a century, in the individual and inimitable visions of artists. Links to Freud's ideas on the unique inner image of a personality, on the compensatory function of fantasy and



Olga Petrova
Canto X — «The Sphere of the Sun» (Paradiso)

Ольга Петрова
Пісня X — «Сонцеве небо» (Рай)

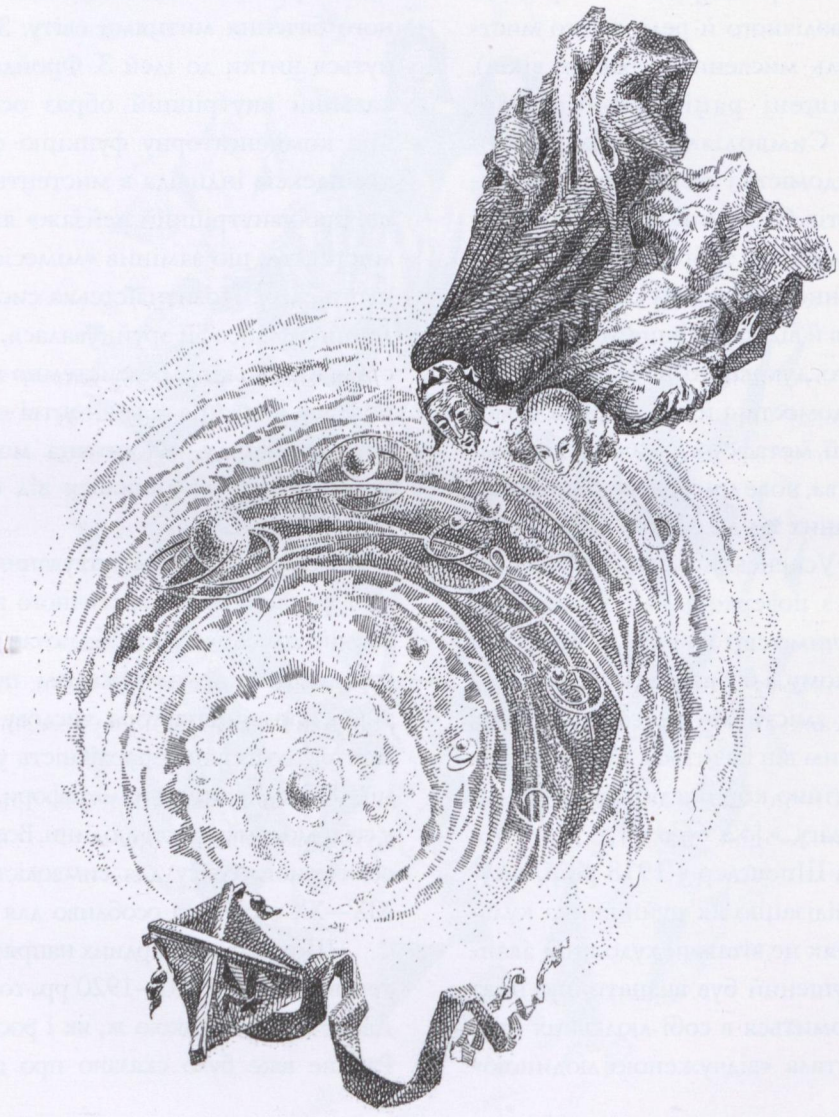
В. Воррінгера, О. Шпенглера, З. Фройда, А. Бергсона, К.-Г. Юнга, В. Кандінського, як раніше — у мистецтві романтизму, а далі — у модерністських художніх напрямах корелювалося з відходом від мистецтва мімесісу. У творчості символістів порубіжжя XIX—XX століть не без впливу модерної філософії відродилися традиції умовно-символічного й релігійного мистецтва (модель мислення середніх віків), колись знищені раціональним класицизмом. Символізм, відроджуючи релігійну свідомість і звертаючись до містичних культів Європи й Сходу, орієнтував художників на зображення невидимого, збагненного розумом світу. Йшлося про пізнання й відображення мистецтвом внутрішнього, духовного світу людини, не тільки її свідомості, а й підсвідомості мовою експресії, метафори, символу. На думку М. Бердяєва, нове мистецтво розвивалося від «фізичних тіл до ефіру». А теоретик теософії П. Успенський писав: «...світ не складається з поверхонь, ми знаємо, що ніколи не бачимо світ як він є — не тільки у філософському, а й у найпростішому геометричному змісті. Ми знаємо, що [світ] не такий, яким він бачиться, і в нашій свідомості постійно коригуємо те, на що ми звертаємо увагу...» [52, 66].

Освальд Шпенглер у 1918 році, засуджуючи цивілізацію як руйнівника культури й аж ніяк не вітаючи художній авангардизм, змушений був визнати, що нова людина соромиться в собі людських якостей. Вона стала «відчуженою людиною» у прориві до надлюдського, до того, що підвладне не інтелекту, а лише інтуїції. Творчий інтуїтивізм стає своєрідною «релігією» [61]. Таким чином, суб'єктивізм Бодлера, бунт романтиків проти будь-якої нормативності через півстоліття досяг своєї філософської й творчої оформленості в критеріях індивідуально-неповторного бачення митцями світу. Звідси тягнуться нитки до ідей З. Фройда про унікальний внутрішній образ особистості, про компенсаторну функцію фантазії й комплексів індивіда в мистецтві, а головне, про «внутрішній пейзаж» як предмет мистецтва, що замінив «мімесіс» зовнішнього світу. Позитивістська система мислення у філософії зруйнувалася, філософія стала настільки ж безсистемно хаотизованою, як ситуація в мистецтві європейського авангарду. «Поетична мова — ось те єдине, що залишилося від філософії» [29, 280].

Авторське філософствування так само, як і увага до шарів містичного в «Божественній комедії» Данте, включає очевидний середньовічний універсалізм поеми: містичні прозріння автора, числову символіку Данте, теологічну ієрархічність у композиції «Комедії», натяки, метафори, укорінені у свідомості віруючої людини. Все це набуло величезного сенсу для символістів рубежу XIX—XX століть, а особливо для католиків.

Що ж до авангардних напрямків у мистецтві Європи 1910—1920 рр., то неувага до Данте тут була такою ж, як і російська [22]. Раніше вже було сказано про агресивний

of an individual's complexes in art, and, what is most important, on «the inner landscape» as a subject of art that replaced «mimesis» of the outer world. The positivist system of thinking in philosophy was compromised; philosophy became as non-systematically chaotic as the situation in the art of the European avant-garde. «Poetic language is the sole thing that remained of philosophy» [29, 280].



Olga Petrova
Canto XII — «Dante's Cosmogony» (Paradiso)

Ольга Петрова
Пісня XII — «Космогонія Данте» (Рай)

нігілізм футуристів, особливо італійських. Втім уже в 30-ті рр. XX століття експресіонізм і сюрреалізм, як виразники екзистенції, трагізму особистості, відчують гостру духовну потребу в діалогах з Данте.

В умовах розвитку персоналістського типу філософствування, зокрема й у мистецтві, західноєвропейська Дантеана XX століття очевидно й переконливо демонструє суб'єктивістський метод читання художником «Божественної комедії» як форму дуже особистісного, зацікавленого діалогу з Данте. Ця тенденція яскраво виявилася в ілюстративних циклах польського художника Стефана Мрожевського, який звернувся до Данте в 1938 році, коли хода фашизму в Європі була невідворотною*. Суспільний шок посилився до максимуму. Фашизм загрожував знищенням або наверненням у рабство народів Європи, що вже давно жили за правилами демократії. Такий шок, така тотальна трагедія не могла не вплинути на всю сферу культури, зокрема й на свідомість художників. Вдивляючись в екзистенцію життя, художники шукають підмоги в Данте, так само як очікують її від церкви й віри. Відчуття «затягнутості в катастрофу» (вислів К. Ясперса) — домінуюча нота в ілюстративних серіях польських художників, у словака Вінцента Гложника, іспанця Сальвадора Далі, італійця Ренато Гуттузо. У надії вирішити проблеми власного буття вони приходять до Данте, як до останньої своєї пристані, читають його як Біблію, як зібрання істин, причому, на відміну від радянських ілюстраторів, акцентують у поемі символічні й релігійні її аспекти. Так, в ілюстраціях С. Мрожевського, Ф. Старовейського, К. Карра, Ф. Клерічі, С. Далі посилене відчуття релігійності Данте й пригашені ренесансний оптимізм і монументальність твору. Для католика теологічний погляд на світ органічно сполучається з буттям XX століття. Не менш яскравою виявилася друга тенденція — соціально-політична актуалізація тем і сюжетів «Божественної комедії», що особливо очевидно в циклі ілюстрацій Ренато Гуттузо.

Польський ілюстратор Стефан Мрожевський (1894—1975) був одним з перших, хто почав європейську Дантеану XX століття. В 1938 році С. Мрожевський виїхав до Італії, де почав працювати над циклом ілюстрацій до поеми. У Національному музеї у Варшаві зберігається частина гравюр на дереві, створених у період 1938—1944 років. Але повний цикл, що складається зі 100 гравюр (48x35 см), було закінчено тільки до 1969 року. У зв'язку з тим, що після війни С. Мрожевський не жив у Польщі, ім'я його до 60-х років виявилося забутим. Однак його пластичний коментар демонструє високий клас майстерності в польській графіці і є цінним досягненням Дантеани XX століття.

Релігійно-поетичне прочитання поеми є основою концепції С. Мрожевського. Мова його гравюр, виконаних великим штрихом по чорному тлу, якнайбільше

* *Попередником Стефана Мрожевського в польській графіці вважаємо Артура Гроттгера (1837—1867). Опираючись на тематику дантівського «Пекла», він створив концепцію — мандри художника земним пеклом у циклі «Війна». Ми бачимо, як ремінісценції на теми поеми набували в графіці польського художника гостросоціального забарвлення, а тенденція суб'єктивної трансформації змісту виступала у виразній формі.*

Dante's philosophising, like his inclusion of layers of the mystical in *The Divine Comedy*, the evident mediaeval universalism of the poem, the mystical foresight of the author, his numerical symbolism, his awareness of theological hierarchy in the composition of *The Comedy*, his hints and metaphors, rooted in his consciousness as a believer: all this acquired meaning for Symbolists at the turn of the 19th—20th centuries, and especially for Roman Catholics.

As for the avant-garde schools in European art of 1910s—1920s, they ignored Dante like their Russian counterparts [22]. The aggressive nihilism of the Futurists, especially Italian, has already been mentioned. However, by the 1930s, with the birth of Expressionism and Surrealism, as expressions of the existential, the tragedy of a personality, an acute need for dialogues with Dante can be felt.

With philosophy taking on an ever more individualistic character, and art following suit, the Western European artistic treatments of Dante of the 20th century clearly and convincingly demonstrate this subjectivist method of reading *The Divine Comedy* as a form of a highly personalised, involved dialogue with Dante. This tendency was clearly manifested in the cycles of illustrations by a Polish artist, Stefan Mrożewski, who took up Dante in 1938, when the march of fascism in Europe was inescapable.* Fascism threatened to destroy or enslave Europe's peoples that for long aspired to live according to rules of democracy. Such a stunning blow, such total tragedy could not but influence the entire sphere of culture, including artists. Looking attentively into the existential nature of life, artists turned to Dante for help, as others did to the Church and faith. The sense of being «thrown into catastrophe» (K. Jaspers' expression) was a dominant note in various illustrative series by Polish artists, and in cycles by a Slovak, Vincent Hložník, a Spaniard, Salvador Dalí, and an Italian, Renato Guttuso. Hoping to solve their own life problems they came to Dante as their last haven, they read him like the Bible, as a collection of truths. At the same time, unlike Soviet illustrators, they emphasise the symbolic and religious aspects of the poem. Thus, in illustrations by Mrożewski, Franciszek Starowieyski, Carlo Carrà, Fabrizio Clerici, and Dalí, the sense of Dante's religiousness is reinforced, while the Renaissance optimism and monumentalism of the poem are dimmed. For a Catholic, the theological view of the world combines organically with life in the 20th century. No less clearly, another trend manifested itself, the social and political actualisation of themes and storylines of *The Divine Comedy*. This is especially evident in Renato Guttuso's cycle of illustrations.

The Polish illustrator, Stefan Mrożewski (1894—1975), was among the first to tackle the Dantean theme of the 20th century in Europe. In 1938, Mrożewski went to Italy where he began work on his cycle of illustrations to the poem. A part of his engravings on wood, created in 1938—1944, is in the National

* *We consider Artur Grottger (1837—1867) Stefan Mrożewski's predecessor in Polish graphics. Leaning upon the themes of Dante's* Inferno, *he created the concept of an artist's journey through hell on earth, in the series, «War». We see how reminiscences of the poem's themes acquired an acutely social colouring in the Polish artist's graphics, and the tendency towards subjective transformation of the content can be clearly seen.*

підпорядкована ідейному задуму поеми. Чорне тло в циклі «Пекло» достатнє білим елементам композиції, але відступає на другий план в аркушах «Раю». Ілюстрації до «Пекла» й «Чистилища» побудовано на сюжетному переказі поеми, що сьогодні сприймається як архаїчний підхід до тексту. Але в міру роботи над серією художник звільняється від «випробування сюжетністю» і в ілюстрації до XXIV пісні «Пекла» ми бачимо, як збагатилася графіка С. Мрожевського, як одухотворилася форма гравюри. Тут художник користується прийомом ірраціоналізації простору, що надає гравюрі масштабності, адекватної тексту пісень.

Воістину віртуозом виступає С. Мрожевський, звертаючись до тем «Чистилища» й «Раю». Відчувається, що світ релігійної символіки й духовності — рідний для художника католицької віри. Йому він віддає пристрасність і ліризм своєї душі, всю майстерність свого мистецтва. Гравюри «Чистилища» й «Раю», населені ангелами й праведниками, пронизані світлом. Тут різець майстра творить чудеса, і сфери Дантового «Раю» потопають у сяйві ангельських крил,



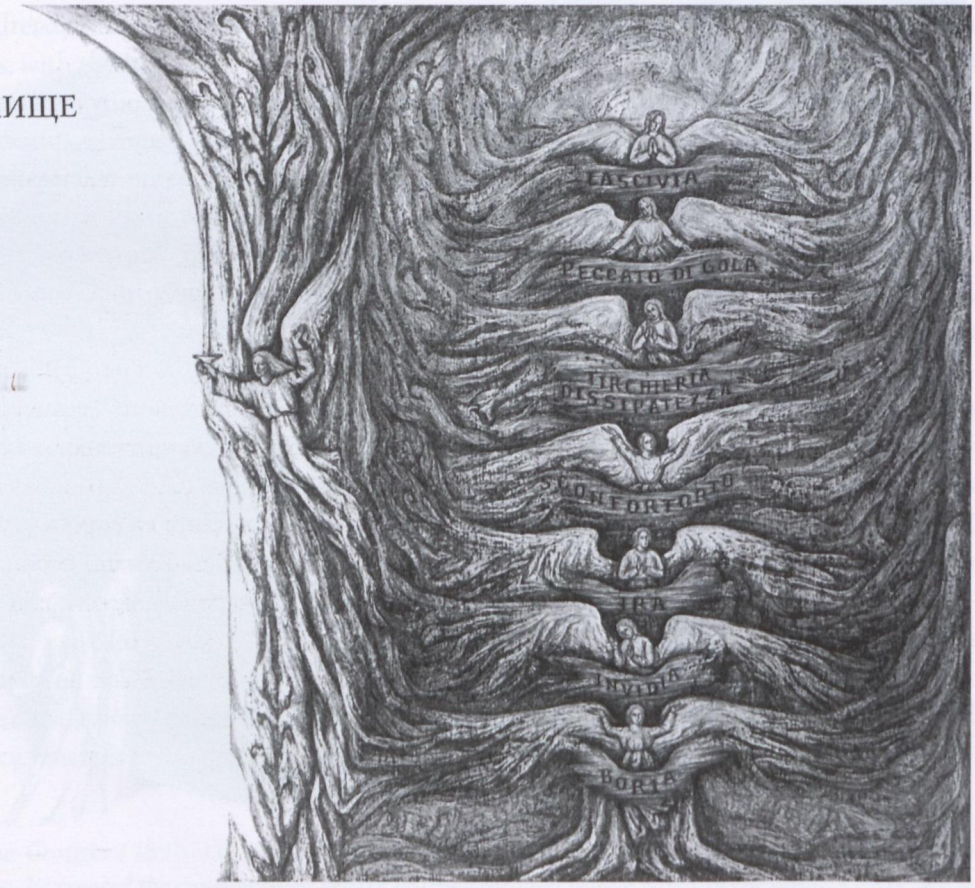
Natalya Oleksenko
Canto 1 — «The Entrance to Inferno» (Inferno)

Наталя Олексенко
Пісня I — «Вхожденння до Пекла» (Пекло)

Museum in Warsaw. However, the full cycle, composed of 100 engravings (48x35 cm), was completed only in 1969. Because after the war Mrożewski did not live in Poland, his name was forgotten until the 1960s. However, his commentary in plastic form demonstrates a high degree of skill and is a valuable achievement of the 20th century.

Mrożewski's reading of the poem is based on his religious and poetic understanding of the poem. The language of the engravings, executed in big strokes on a black background, is fully subordinated to the idea of the poem. The black background in the cycle *Inferno* is sufficient for the white elements of the composition but recedes to the second plane in the pages of *Paradiso*. The illustrations to *Inferno* and *Purgatorio* are based on the retelling of the narrative, which today is perceived as an archaic approach to the text. However, as the artist works on the series, he frees himself from «the test by storyline», and we see, in the illustration to Canto XXIV of *Inferno*, how Mrożewski's graphic art developed and flowered, how the form of engraving became enriched spiritually. In this illustration, the artist treats

ЧИСТИЛИЩЕ



Natalya Oleksenko
«Purgatorio». Frontispiece

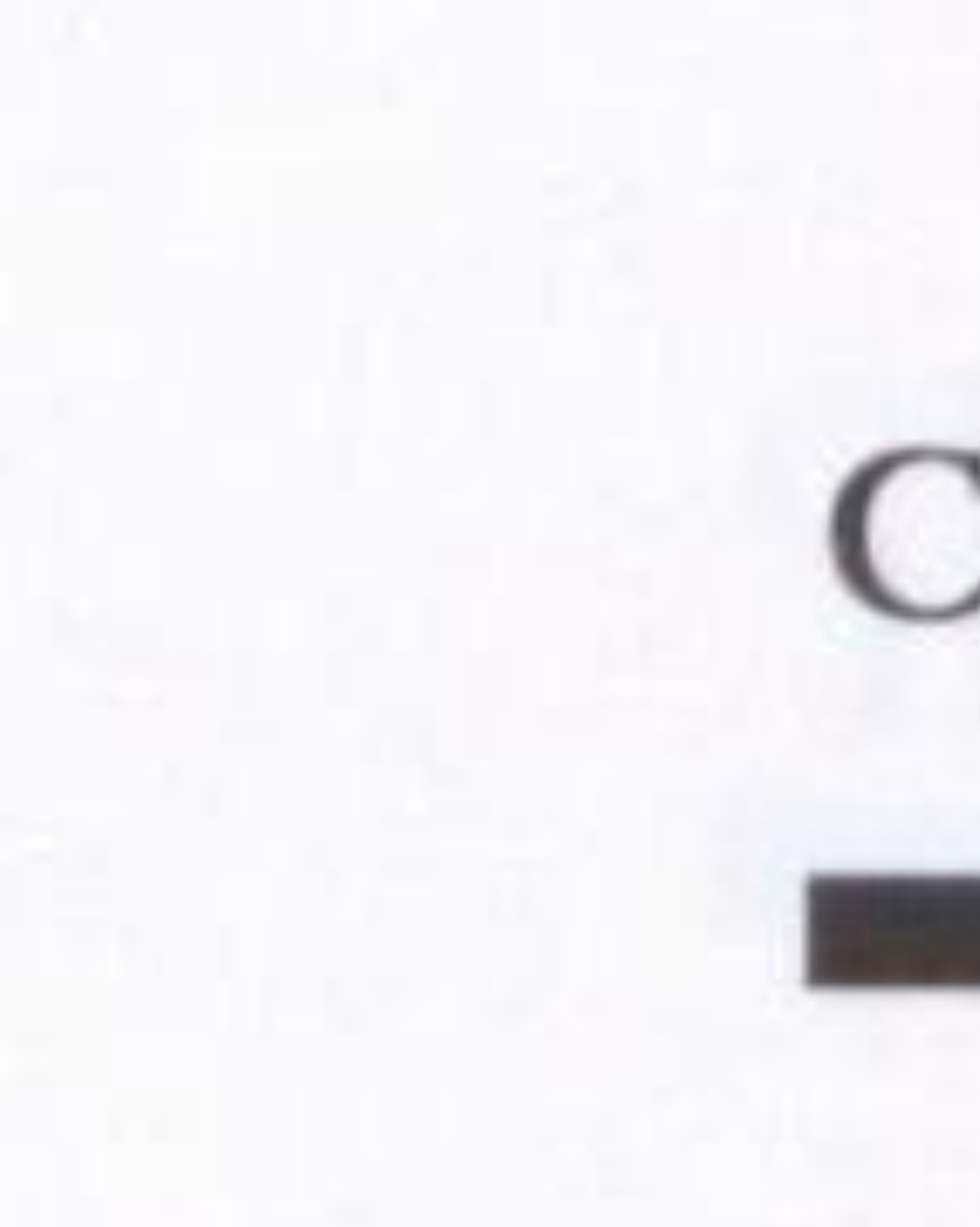
Наталя Олексенко
«Чистилище». Фронтиспіс

у розмивах контурів, які поступово тануть. Розумієш, що «Рай» був усвідомлений як ілюзія, що займає реальне буття, як обітована земля для віруючого. Здається, що, створюючи гравюри, Мрожевський, подібно до середньовічних майстрів, приносив своє мистецтво в дарунок ідеї, яку сповідав.

Трактування «Раю» самобутнє й глибоке, воно пластично доповнює бачення Данте, якого художник прочитав як католицького поета, таким, яким його шанує Ватикан. Дуже важко, працюючи над темою «Раю», піти від пластичного бачення Боттічеллі, однак Мрожевський, сприйнявши «Рай» особисто й лірично, щасливо уникнув запозичення. Графічним шедевром можна вважати ілюстрації до III пісні «Раю», в якій ангели, всі виткані зі світлових потоків, несуть «небо Місяця». Гравюра, краї якої поступово розчиняються в білизні тла, включає це тло в межі зображення, розширює світ раю за межі обрисів і форм малюнка, за межі аркуша паперу, приєднує його до світла дня.

Пластична символіка Мрожевського вступає в складний зв'язок із символікою поеми. Він ніби спирається на метод Данте, кожен образ якого має чотири змісти. Гравюри Мрожевського — результат довірчої бесіди з поетом, коли думка художника, неухильно відкриваючи нові аспекти якого-небудь образу поеми, повертається знову й знову до вихідних положень, щоб перевірити й утвердитися в них. Думка ілюстратора, просуваючись від тези — думки Данте — до антитези (власного переосмислення положень поеми), робить шлях по спіралі й завершується синтезом — висновком-гравюрою. Внаслідок цього ілюстрації Мрожевського наділені підвищеною інформативністю, що для глядача сповнена відтінків естетичного переживання.

У післявоєнні десятиліття, після недавнього визволення народів від страшного фашистського гніту, в атмосфері шоку від пережитого, а ще більше від втрат на фронтах, у газових камерах й у концентраційних таборах, інтелектуали Європи усвідомили реалізм і жахливу очевидність передчуттів Мартіна Гайдеггера, цього «онтологічного нігіліста». Його ідея трагічної екзистенції людини як «працюючого звіра», людини, яка упустила шанс свободи, розуміння життя лише як очікування смерті в повоєнній Європі минулого далеко не відстороненими філософськими концепціями. Ця філософія виросла зі стресів і напруги громадського життя, жахлива очевидність вплинула на всю сферу мистецтва: на італійський неореалізм, на європейську літературу, на формування пост-модерністського мислення з розірваною свідомістю, цитатністю і синкопізмом. У цій же атмосфері відроджується діалог художників з Данте як спроба інтелектуальної й соціальної стабілізації особистості й усієї культури європейських країн. Наприкінці 50-х — на початку 60-х років образотворча Дантеана поповнилася значними ілюстративними серіями, зусиллями польських, італійських, чехословацьких, іспанських, угорських видавців.



В атмосфері поствоєнної екзистенції, а також під тиском сов'єтизації країни як протест можна зрозуміти цикл ілюстрацій словацького художника Вінцента Гложника (1919—1997). З лінограв'юрами майстра в 1964 році в Братиславі була видана перша частина поеми — «Пекло». Вилучення з «Божественної комедії» однієї лише її трагічної кантики було сповнено глибокого змісту. «Пекло» Данте асоціювалося з пеклом несвободи 60-х років. Чехословаччина жила під п'ятою радянського «братерства». Мрія народу про повну незалежність в 1968 році обернулася вторгненням у країну радянських танків і розстрілами мирних громадян на вулицях Праги. Уже в 1964 році атмосфера протистояння демократичних сил Чехословаччини диктатурі СРСР була очевидною.

Пластична форма насичених, чорно-білих гравюр В. Гложника апелює до стилістичних прийомів експресіонізму як авангардного напрямку, що найбільш адекватно передав атмосферу післявоєнної Східної Європи. Експресіонізм, філософські джерела якого беруть початок від концепції «світу й особистості, що страждає» Шопенгауера, Достоєвського, К'єркегора, в умовах 40—50-х рр. у Європі став особливо актуальним. Образ людини, яка у духовних конвульсіях відбиває розломи, трагізм і деформації соціуму, збігалися з матрицею страждальців Дантового «Пекла». В ірраціоналізмі просторових трактувань, у деформаціях фізичних тіл — основному пластичному прийомі експресіонізму, близькість до криміналістичних сюжетів поеми виявилася разючою. Інтуїтивний суб'єктивізм — родова риса експресіоністів, відкривав шлях до вільних трансформацій літературного першоджерела.



Vincent Hložník
Canto XIII — «The Violent Against Themselves» (Inferno)

Вінцент Гложник
Пісня XIII — «Насильники над собою» (Пекло)

Mrożewski's plastic symbolism enters into a complex relation with the poem's symbolism. It is as if he is leaning upon Dante's method, where every image has four elements. Mrożewski's engravings are a result of a trusting conversation with the poet, when the artist's thoughts, while discovering new aspects of an image from the poem, return repeatedly to Dante's original ideas to renew them and absorb them. Mrożewski's thought process moves from Dante's idea to a rethinking of the poem in a sort of spiral and ends up with his synthesis, the resulting engraving. Because of this, Mrożewski's illustrations are imbued with many layers of meaning, full of shades of aesthetic experience.



Vincent Hložník
Canto XVII — «Geryon»
(Inferno)

Вінцент Гложник
Пісня XVII — «Геріон»
(Пекло)

During the first post-war decades, still in shock after the horrors of the losses on the battle fronts, in gas chambers and concentration camps, European intellectuals appreciated the terrible evidence for the truth of Martin Heidegger's premonitions, of the philosophy of this «ontological nihilist». His idea that man leads a tragic existence as a «working animal», with no hope of freedom, his understanding of life as only waiting for death as hardly have abstract philosophical concepts in post-war Europe. This philosophy grew out of the stresses and strains of real life and this terrible reality influenced the entire sphere of art: Italian neo-Realism, European literature, the formation of post-modernist thinking with its broken consciousness, cultural references and syncopism. In this atmosphere, the dialogue of artists with Dante rekindles, in an attempt to re-establish the intellectual and social bases for individuals and the European culture as a whole. In the late 1950s-early 1960s the efforts of Polish, Italian, Czechoslovak, Spanish, Hungarian publishers produced a wealth of illustrated editions of Dante.

Гра з природною формою здатна виразити те, чому немає зорового еквівалента: атмосферу муки, пекла душі й тіла. Немає верху, немає низу в композиціях В. Гложника. Все падає, обертається, руйнується — світ зрушив з місця, розщепився. Свідомість втратила точку відліку. Людині немає на що більше спертися. Надії немає. Є одне лише божевілля нестримного руху мас. Цією похмурою симфонією диригують монстри. Немилосердно ранять око чорно-білі, контрастні плями гравюр.

У світі, створеному художником, жодна форма нестійка. Здається, що тіло зараз на очах розірветься, переллється в іншу фігуру, видозміниться, так і не набувши визначеності. Людський рот, що кричить. Цей образ повторюється багато разів, стає символом, знаком циклу. Волає і звивається світ у гравюрах В. Гложника, світ людей — у них не біль і навіть не страх в очах, а майже згода прийняти цю муку. Такими бувають очі в істоти, що до кінця, до останньої клітини мозку усвідомила свою приреченість.

У серії немає знаків актуалізації Данте, однак, цілком очевидно, психологічну модель світу Вінцент Гложник почерпнув у реальному житті його країни й часу. Якраз події 60-х років дали художникові право саме так зобразити «Пекло». Страшний світ, створений В. Гложником. Тільки Данте закляк посеред цих мук з очима, сповненими безсилля й співчуття.

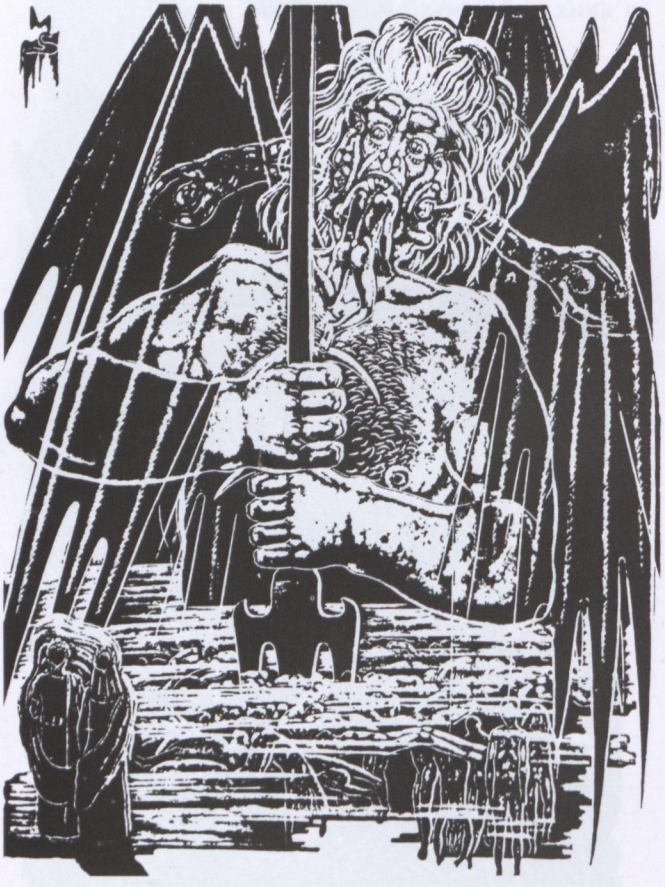
Оцінюючи помітний внесок словацького майстра в європейську Дантеану, відзначимо його культуру ілюстратора. В. Гложник зумів з'єднати сюжет «Пекла» з досягненнями нової формальної мови. У XX столітті кожен ілюстратор Данте пропонує свій індивідуальний підхід: тут і декоративні композиції на теми «Раю» Дж. Северіні (1883—1966), який на матеріалі Данте вирішував свої творчі завдання (Данте — лише привід); і композиції Дж. Де Кіріко (1888—1978) з «маньєризуючими» формами; і роботи італійського живописця Ф. Клерічі (1913—1993); ілюстрації К. Карра (1881—1966) до «Чистилища», в яких він переконливо втілив світосяйну



Stefan Mrożewski
Canto X — «Farinata degli Uberti» (Inferno)

Стефан Мрожевський
Пісня X — «Фаріната дельї Убертї» (Пекло)

Given the atmosphere of post-war Slovakia and the oppressive process of Sovietisation, the cycle of illustrations by the Slovak artist, Vincent Hložník (1919—1997), can be understood as a protest. In 1964, the poem's first part, *Inferno*, was published in Bratislava with his linocuts. The selection from *The Divine Comedy* of just one tragic Cantica was full of profound meaning. Dante's *Inferno* was associated with the hell of non-freedom of the 1960s. Czechoslovakia lived under the jackboot of Soviet «brotherhood». In 1968, the people's dream of complete independence led to the invasion of the country by Soviet tanks and the shooting of peaceful citizens in the streets of Prague. As early as in 1964, Czechoslovakia's democratic forces were clearly opposed to Soviet dictatorship.



Stefan Mrożewski
Canto XXIV — «Lucifer»
(Inferno)

Стефан Мрожевський
Пісня XXIV — «Люцифер»
(Пекло)

The plastic form of saturated, black-and-white engravings by Hložník recalls the stylistic methods of Expressionism as the avant-garde trend most adequately conveying the atmosphere of post-war Eastern Europe. Expressionism, whose philosophic sources lie in «the world and suffering individual» of Schopenhauer, Dostoevsky, Kierkegaard, became especially relevant in Europe in the 1940s and 1950s. The image of a person who reflects the fractures, tragedies and deformities of society in their spiritual contortions, corresponded to the gallery of sufferers from Dante's *Inferno*. In the irrationalism of Hložníks treatment of space and in his distortion of physical bodies, the main plastic method of Expressionism, his closeness to the poem's criminalistic storylines was striking. Intuitive subjectivism, a generic feature of the Expressionists, opened the way to his free transformation of the literary source.

The play with the natural form can express what has nò visual equivalent: the atmosphere of torment, the hell of soul and body. There is no up or down in Hložník's compositions. Everything is falling, rotating, collapsing; the world has left its place and split. Consciousness has lost its tie to reality. A person no longer has anything to lean upon.



Stefan Mrożewski
Canto XXII — «The Sixth Terrace» (Purgatorio)

Стефан Мрожевський
Пісня XXII — «Шосте коло» (Чистилище)

There is no hope. There is only the insanity of the unstoppable movement of massed forms. Monsters are conducting this grim symphony. The black and white, painfully stark contrasting stains of the engravings leap from the page.



Vincent Hložník
Canto XXI — «The Grafters» (Inferno)

Вінцент Гложник
Пісня XXI — «Хабарники» (Пекло)

No form is stable in the world created by the artist. It seems the body will explode before your eyes, pour into another figure, and transform itself without acquiring a definite shape. A wailing human mouth: this image repeats itself many times and becomes a symbol, the cycle's emblem. The world in Hložník's engravings is crying and twisting, it is the world of people who do not have the pain, not even fear in their eyes but almost the acceptance of this torment. Such are the eyes of a creature that has understood fully its fate.

Vincent Hložník does not use contemporary detail in his series. However, it is clear that he took the psychological model of the world from the real life of his country. The events of the 1960s entitled the artist to portray *Inferno* in this way. The world created by Hložník is frightening. Amid this torment only Dante is a fellow human being with eyes full of impotence and sympathy.

When assessing the significance of Hložník's contribution to the European tradition of illustrating Dante his skill as an illustrator stands out. Hložník managed to combine the narrative of *Inferno* with the creation of a new formal language in illustration. In the 20th century, every illustrator of Dante offers their individual approach: there are G. Severini's (1883—1966) decorative compositions to the themes of *Paradiso*. He was solving his own creative tasks on Dante's material (Dante is just a pretext). There are compositions by G. De Chirico (1888—1978) with «mannerising» forms;

атмосферу другої кантики; і, нарешті, роботи американців Р. Раушенберга (1925) та Л. Баскіна (1922). Останній побачив у «Комедії» лише монструозне начало, а Данте зобразив якимсь «Неолюцифером». Такого потворного, відразливого й антигуманістичного образу поета не знала Дантеана.

Відкритість модернізму до новизни дала змогу художникам вільного світу по-новому прочитати філософські, релігійні, екзистенціальні шари «Божественної комедії». У середині XX століття вони знайшли життєвість і дивовижну актуальність.

У 1965 році в Польщі Державний видавничий інститут (PIW) здійснив видання повного тексту «Божественної комедії», до ілюстрування якого було запрошено 34 графіки, кожний з яких мав представити по дві ілюстрації до певних пісень. Із цього матеріалу згодом було обрано по одній роботі кожного художника, що й склало художнє оформлення книги.

Задум організаторів був демократичним і полягав у тому, щоб настільки важливе видання з'єднати із загальним внеском польських художників у цю подію культурного життя нації. Видання містило в собі суму тенденцій і підходів модерного польського мистецтва до Данте.

Результати видання, на жаль, виявилися неспівмірними з масштабом події, і склад ілюстрацій справляє враження деякої хаотичності. На стратегію видавничого задуму, імовірно, вплинули принципи постмодернізму, який щойно прийшов з Америки, з його еклектизмом, клаптевою фрагментованістю образу, з поетикою гри й іронії. Ці прийоми не занадто переконливо кореспондувалися з «Божественною комедією», з її органічною цілісністю.



Vincent Hložník
Canto XXIII — «The Hypocrites» (Inferno)

Вінцент Гложник
Пісня XXIII — «Лицеміри» (Пекло)

works by an Italian painter F. Clerici (1913—1993); illustrations by C. Carrà (1881—1966) to *Purgatorio* in which he convincingly conveyed the luminescent atmosphere of the second Cantica; and, finally, works by Americans, R. Rauschenberg (1925) and L. Baskin. The latter saw in *The Comedy* only the monstrous and portrayed Dante as some kind of «Neo-Lucifer». In the entire tradition of illustrating Dante there has never been such an ugly, disgusting and anti-humanistic image of the poet.



Vincent Hložník
Canto XXX — «The Falsifiers» (Inferno)

Вінцент Гложник
Пісня XXX — «Фальшівники» (Пекло)

Modernism's openness towards the new allowed artists of the free world to read in a new way the philosophical, religious and existentialist layers of *The Divine Comedy*. In the middle of the 20th century, they found their link to life and amazing relevance.

In 1965 in Poland, the State Publishing Institute (PIW) published the full text of *The Divine Comedy*. Thirty-four graphic artists were invited to illustrate the edition, and every artist had to present two illustrations to certain Cantos. Out of this material, later, one work by each artist was selected and this made the artistic design of the book.

The organisers' idea was democratic and was aimed at combining an important edition with the joint contribution of Polish artists to this major event in the nation's cultural life. The edition contained the full range of trends and approaches of modern Polish art to Dante.

The publication's results, regrettably, did not live up to the scale of the event, and the composition of the illustrations is somewhat chaotic. The strategy of the publishers could have been influenced by the principles of post-Modernism that had just arrived from America, with its eclectics, stitched fragmentation of images, with its poetics of play and irony. These artistic methods did not fit

Творчі удачі окремих майстрів, таких, як Т. Кулісевич (1899—1988), Ф. Старовейський (1930), Д. Мруз (1917—1993) і С. Вуйтович (1920—1991), не рятує ілюстративну частину видання від відчуття невідповідності образотворчого трактування стилю твору. Очевидно, помилка була закладена в самому задумі, що обумовив розрив «Комедії» на розрізнені частини, з метою ілюстрування цих «витягів» графіками, чиї художні нахили й світоглядні уявлення часто були чужі проблематиці «Божественної комедії».



Tadeusz Kulisiewicz «Dante»

Тадеуш Кулісевич «Данте»

convincingly with *The Divine Comedy*, with its organic integrity. The successful treatment of some artists, like T. Kulisiewicz (1899—1988), F. Starowieyski (1930), D. Mróz (1917—1993), and S. Wojtowicz (1920—1991) cannot save the illustrative part of the publication from the inadequacy of the treatment of the poem's style. The error might have been in the very concept that meant tearing *The Comedy* apart into separate



Franciszek Starowieyski
Canto XII — «Descent to the Sixth Terrace»
(Purgatorio)

Франтішек Старовейський
Пісня XII — «Сходження в шосте коло»
(Чистилище)

Основним творчим ходом, який використовували майже всі ілюстратори цього видання, став прийом віддаленого асоціативного відгуку на літературний матеріал. Художники видання використали прийом вільних асоціативних алюзій. Очевидно, що художнє мислення неможливе без асоціативного. Асоціації ж по-новому представляють структурний зв'язок звичних уявлень, а потім і понять, образів, народжують своєрідні аналогії й сприяють виникненню метафоричних зворотів. Однак ілюстратори видання 1965 року часом занадто вільно поводяться з літературним матеріалом. Чи відповідає емоційному стану XIV пісня «Пекла», у якій йдеться про зухвалого героя Капанея, про пекельні ріки, ілюстрація Габріеля Реховича, де в естетизованих плямах, розпливчастих, розмитих горизонтальних лініях акварелі можна вбачати якийсь ідилічний пейзаж? Чи багато можуть сказати навіть дуже уважному читачеві білі значки, конячки, силуети хмарочосів і фігурки людей на ілюстрації Станіслава Жепи (1906—1993) до XXV пісні «Пекла»? Чи передає що-небудь овал, перетнутий у кількох напрямках рваними лініями? А саме так виглядає ілюстрація художника Є. Панека (1918—2001) до XVIII пісні «Пекла»?

Не зв'язане загальною конструкцією видання «Божественної комедії» 1965 року представляє картину можливостей польської графіки, що оперує великим арсеналом образотворчих засобів і калейдоскопом художніх індивідуальностей. Стає очевидним, що задум організаторів видання полягав у тому, щоб у звертанні до «Божественної комедії» ряду майстрів показати різноманіття методів і форм модерної польської ілюстрації.

Ближче інших до духу похмурих пісень «Пекла» підійшли графіки, які першу картину асоціювали зі світом гітлеризму, — Єжи Скаржинський (1924—2004) і Даніель Мруз. Експресивний Д. Мруз, ілюструючи XXX пісню «Пекла», підтримує поширену в Дантеані XX століття тенденцію



Janusz Stanny
Canto VI — «The Third Circle» (Inferno)

Януш Станний
Пісня VI — «Коло третє» (Пекло)

pieces, with the aim of illustrating these «extracts» by different graphic artists whose artistic inclinations and ideas were alien to the issues of *The Divine Comedy*.

The main creative method that almost all the illustrators of this edition used was the method of a remote associative response to the literary material. It is evident that artistic thinking is impossible without associative thinking. Associations provide the structural connection with customary notions in a new way, and then these notions, images give birth to certain analogies and help metaphors emerge. However, the illustrators of the 1965 edition were sometimes too free with the literary material. Does the illustration by Gabriel Rechowicz, where you can see an idyllic landscape in aesthetised spots, dissolving into the blurred horizontal lines of watercolours, correspond to the emotional state of Canto XIV of *Inferno*, which tells of a bold hero, Capaneus, and of hellish rivers? Can the white symbols, little horses, silhouettes of skyscrapers and small figures of people in the illustration of Stanislaw Rzepa (1906—1993) to Canto XXV of *Inferno* tell much even to a very attentive reader? Does an oval, crossed in several directions with broken lines, convey anything at all? However, this is how the illustration by Jezzy Panek (1918—2001) to Canto XVIII of *Inferno* looks.



Maria Hiszpańska-Neumann
Canto XV — «The Sphere of Mars» (Paradise)

Марія Хішпанська-Нейман
Пісня XV — «Марсове небо» (Рай)

The 1965 edition of *The Divine Comedy* is not held together by a common structure and gives a sense of the huge potential of Polish graphic art with its huge arsenal of styles and methods and a kaleidoscope of creative individuals. It is evident that the goal of the edition's organisers was to show the variety of methods and forms of modern Polish illustration when addressing *The Divine Comedy*.

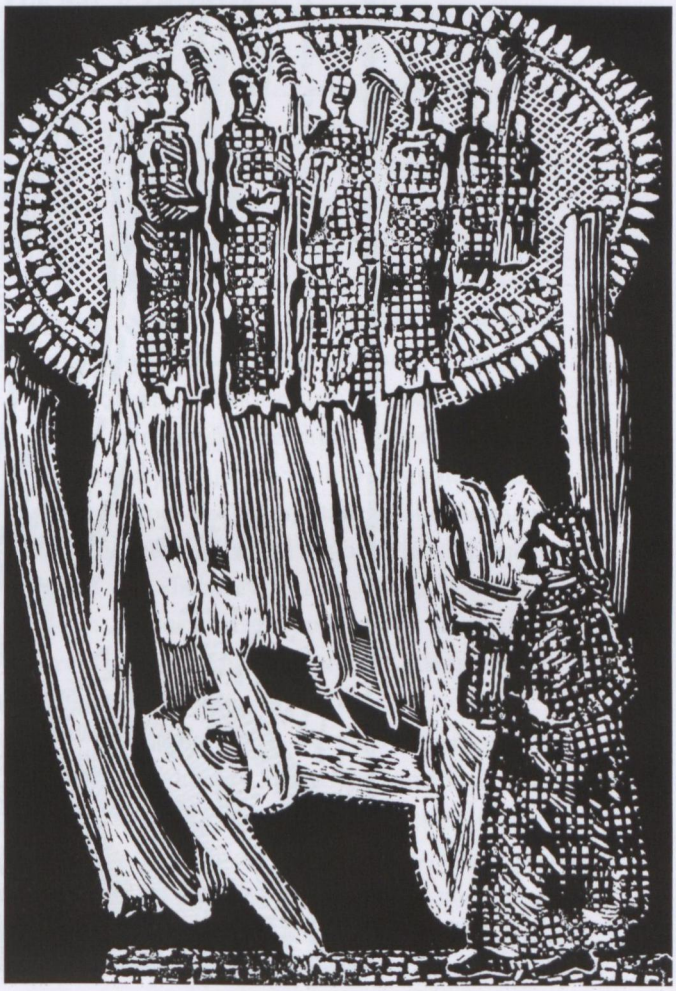
Graphic artists who associated the first picture with the world of Hitlerism, Jerzy Skarżyński (1924—2004) and Daniel Mróz, came closer than any other to the spirit of the grim Cantos of *Inferno*. The expressive Mróz, who illustrated Canto XXX of *Inferno*, is an exponent

соціально-політичної актуалізації літературного матеріалу. Данте йому дає привід показати одвічність варварства.

Люцифер Д. Мруза — людиноподібна істота, увінчана нацистською емблемою влади. Крижане озеро Коцит в ілюстрації – безбережна долина. На ній монотонними рядами розмістилися концентраційні табори — місце мук і страждань тисяч і тисяч нещасних. Табір оперезаний неприступними скелями, а землю топче ідол фашизму. Такий ландшафт Дантового «Пекла» й прообраз Європи періоду Другої світової війни. Громадянськість ілюстрації не дає забути недавнього минулого, жертв фашизму. Правомірне й таке прочитання Данте? Не тільки правомірне, а й було закономірним у XX столітті, якому судилося наяву пережити жахіття фашистського пекла, не менш витонченого й жахливого, ніж пекло провидця XIV століття.

Для багатьох ілюстраторів зміст «Комедії» перестав бути первісним (Я. Станний, Ю. Червінський та ін.). Імпульс, одержаний від думки Данте, трансформувався, спогад про текст вивітрився, і композиція автора постала у вигляді «чистої форми» того чи іншого графічного способу оформлення. Композиції художиків Ж. Панека, С. Жепи, З. Гепперта й ряду інших настільки віддалені від духовної повноти першоджерела, що руйнують навіть опосередкований зв'язок з поемою. По суті, художники створюють ситуацію у вільних цитатах і перестановках, в імпульсах, отриманих від тексту.

В 1958 році до постмодерністської гри, спровокованої читанням «Божественної комедії», вдався класик Роберт Раушенберг. Він створив мікс, що складається з мальовничих полотен у поєднанні з фото й об'єктами-колажами. «Пекло» за Раушенбергом асоціювалося з машинною цивілізацією Америки. «Анатомія душі» сучасної людини — частина циклу — виявилася найближчою до матеріалу Данте.



Marian Malina
Canto XVII — «Misfortunes of Banishment» (Paradise)

Маріан Маліна
Пісня XVII — «Злигодні вигнання» (Рай)

of the use of contemporary social and political elements to illustrate literary material, a widespread practice in the 20th century. For him, Dante provides a pretext to show the continuing barbarism of the age.

Mróz's Lucifer is a human-like creature crowned with a Nazi emblem of power. The ice lake Cocytus in the illustration is a boundless valley. Concentration camps are located on it in monotonous rows, places



Stanislaw Wójtowicz
Canto II — «Ascent to the First Sphere of the Moon» (Paradiso)

Станіслав Вуйтович
Пісня XVII — «Сходження в четверте коло» (Рай)

В Італії в 1969 році в римській галереї «Габбіано» широкій публіці було представлено ілюстрації до «Божественної комедії», створені Ренато Гуттузо (1912—1987). Серія композицій до трьох частин поеми містила понад сто чорно-білих і кольорових літографій. Усього по темі «Божественної комедії» художник зробив 1000 малюнків і композицій.

Оглядаючись на шлях, пророблений Дантеаною у віках: від Ренесансу до XX століття, у звертанні італійських художників до тем Данте неважко відчути втрату масштабу художнього явища. Після цілого ряду наївно-сюжетних композицій, створених у XVI столітті Ф. Сукарро, ніщо яскраве італійську Дантеану не поповнило. Сюжетно-оповідальне, сентиментальне вирішення дантівських тем Франческо Скарамуцца (1803—1886), експлуатація ним стилістики «Прерафаелітів» посилювала враження неспроможності опанувати Дантів текст. Можна припустити, що внесок ренесансних попередників у Дантеану, передусім — Мікеланджело, сковував волю тих, кого переймала зухвалість як ілюстратора Данте. «Божественна комедія», як вершина можливостей людського генія, вабила, випробовувала талант багатьох, та найчастіше залишалася неприступною.

Як уже відзначалося, рух італійського футуризму початку XX століття не сприяв увазі до дантівської традиції, як і до всього традиційного. Втім уже в 1921 році художники групи «Новеченто» звернулися до власної історії, чим стимулювали розвиток «неокласики» як особливого напряму модернізму. Ущербність програми «Новеченто» полягала в деклараціях елітарної винятковості, в апеляції до древнього Риму як до прабатька. Ренато Гуттузо — художник з вираженим відчуттям сучасності, належав до іншого, демократичного крила «неокласицизму». Він, як і його колеги — організатори групи «Корренте» (1938—1939) — відроджували в мистецтві традиції в дусі Дантового «вольгаре». Діючою особою в роботах, створених Р. Гуттузо, завжди залишався народ Італії, причому народ, який піднявся на боротьбу проти фашизму, народ, який бунтує, працює, гине за ідеї демократії. Р. Гуттузо прийняв ідеологію італійського комунізму й до кінця своїх днів вважав за необхідне боронити свою громадянську позицію. Саме на цьому ґрунті було створено образотворчий коментар до літературного шедевра XIV століття. Ілюстрації в техніці кольорової літографії виконав зрілий майстер, який вважав, що «сучасний живописець — насамперед людина, озброєна пензлем, а потім уже майстер пензля» [65, 7]. Ілюстрації до «Божественної комедії» художника напоєні пристрасністю активного ставлення й зацікавленістю долею сучасного світу.

Що таке для Р. Гуттузо небайдужість до світу, в якому він живе і який співвідносить з бурхливим громадським життям Флоренції епохи Данте — часів розбою, політичних чвар і таємних змов, коли в крові й у хистких союзах народжувалися

of torment and suffering for thousands upon thousands of unfortunates. Unscalable cliffs surround the camp, and the idol of fascism is tramping through the land. Such is the landscape of Dante's *Inferno* and the image of Europe of the time of WWII. The civic spirit of the illustration does not allow us to forget the recent past, the victims of fascism. Is such a reading of Dante also fair? It is not only fair but also logical in the 20th century that lived through the nightmares of the fascist hell, no less elaborate and horrible than the inferno of the seer of the 14th century.

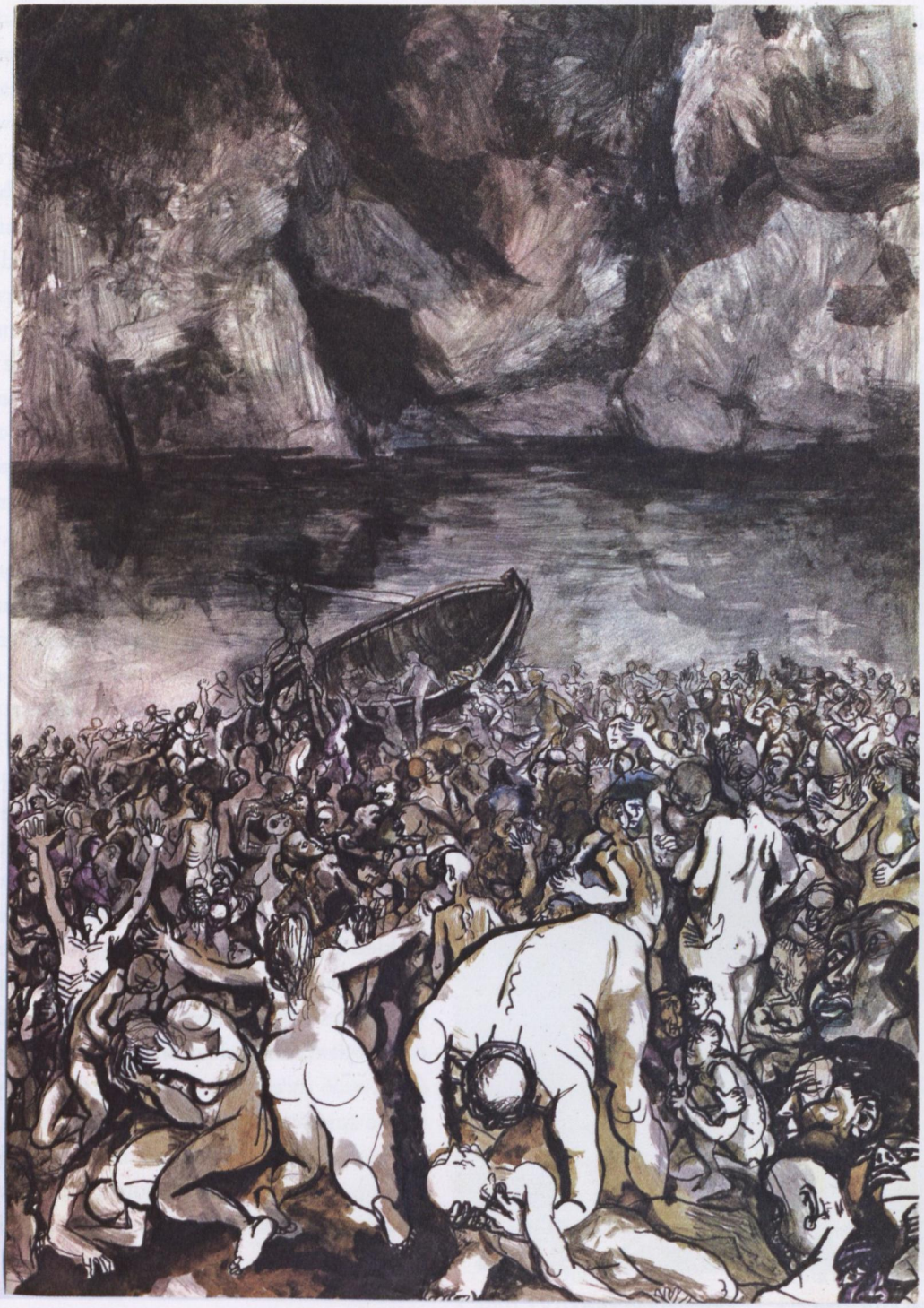
For many illustrators, the content of *The Comedy* ceased to be the main driver of their work (J. Stanny (1930), J. Czerwiński et al.). The impetus received from Dante's thought was transformed, the memory of the text faded, and authors' compositions emerged as «pure forms» of this or that kind of graphic design. Compositions by artists J. Panek, S. Rzepa, Z. Heppert and some others are so removed from the spiritual richness of the original that they destroy even indirect links to the poem. In essence, the artists create their images by using free quotations and transposing places, based on impulses received from the text.

In 1958, the post-modernist game, provoked by reading *The Divine Comedy*, was undertaken by the classic, Robert Rauschenberg. He created a mix composed of picturesque canvases combined with photos and collages. Inferno, according to Rauschenberg, was associated with America's machine civilization. «The anatomy of the soul» of a contemporary person, part of his cycle, turned out to be the closest to Dante's material.

In Italy, in 1969, in the Gabbiano art gallery in Rome, illustrations to *The Divine Comedy* created by Renato Guttuso (1912—1987) were presented to the public. The series of compositions illustrating the poem's three parts consisted of over a hundred black-and-white and colour lithographs. In all, the artist created 1000 drawings and compositions to accompany *The Divine Comedy*.

Reviewing the way illustrating Dante has developed over the centuries, from the Renaissance to the 20th century, we see the loss of a sense of the scale of this artistic phenomenon. After a number of naively narrative compositions, created by F. Zuccari in the 16th century, nothing edifying had been added to the Italian Dantean tradition. The straight-forwardly-narrative, sentimental vision of Dante created by Francesco Scaramuzza (1803—1886), and his exploitation of the stylistics of the Pre-Raphaelites reinforced this impression. We may presume from this that the contribution of predecessors, Michelangelo in the first instance, overwhelmed those who dared to attempt a new illustration of Dante. *The Divine Comedy*, a mark of such genius, tempted many people, it tested their talents, and most often remained beyond their reach.

As has already been noted, the Italian Futurist movement of the early 20th century rejected everything traditional and was therefore deeply unsympathetic to the Dantean



Renato Guttuso
Canto III — «Acheron» (Inferno)

Ренато Гуттузо
Пісня III — «Ахерон» (Пекло)

tradition. However, by 1921, artists of the Novecento group were paying attention to their own history thus stimulating the development of «neo-Classicism» as a special branch of Modernism. The weakness of the Novecento programme lay in its declarations of elitist exclusiveness, and regarding Ancient Rome as their precursor. Renato Guttuso, an artist with a clearly defined sense of the contemporary, belonged to another, democratic wing of «neo-Classicism». Like his colleagues, organisers of the Corrente group (1938—39), he was working to resurrect traditional artistic methods in the spirit of Dante's «volgare». In Guttuso's works, the character was always Italy's people, the people who rebel, toil and die for the ideas of democracy. Guttuso himself accepted the ideology of Italian communism and thought it necessary to defend his civic stand until the end of his life. This was the basis on which he created his commentary in illustrations to Dante's masterpiece. He was already a mature artist creating his series of colour lithographs. Guttuso thought that «a modern painter is first of all a person armed with a brush, and only then this person becomes a master of the brush» [65, 7]. The artist's illustrations to *The Divine Comedy* are saturated with his passionate involvement and interest in the fortunes of the modern world.



Renato Guttuso
Canto XII — «Minotaur»
(Inferno)

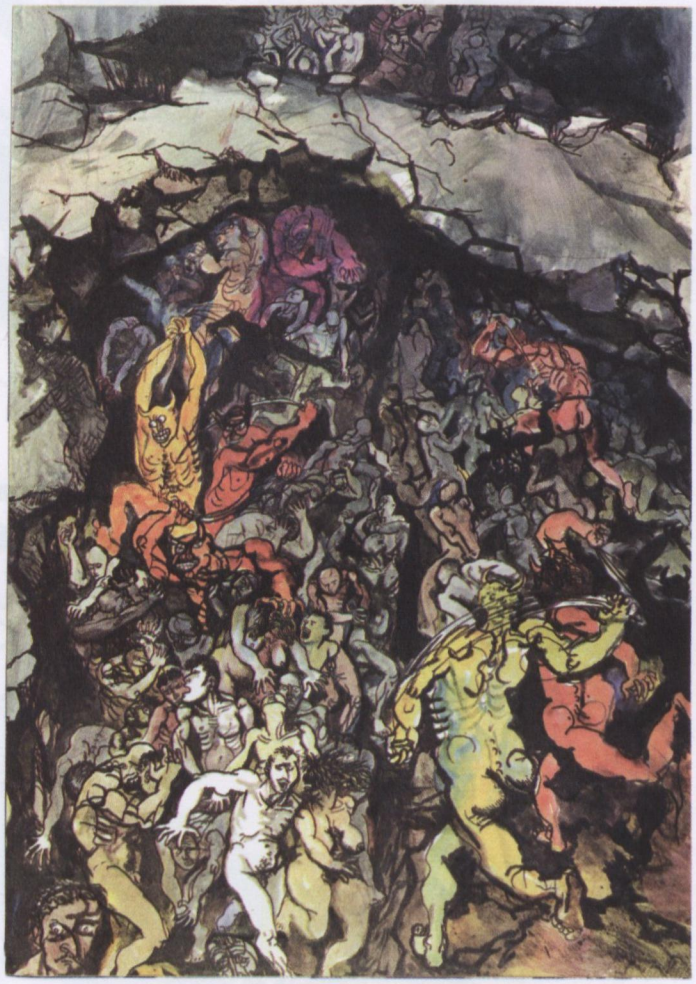
Ренато Гуттузо
Пісня XII — «Мінотавр»
(Пекло)

What, for Guttuso, does concern for the world mean, when he relates it to the stormy daily life of Florence of Dante's era, a time of violence, political strife and secret plots, when principles of European democracy were being born in blood and weak alliances? Guttuso would probably not have tackled Dante at all if the pressure of events, with which the poem's terzinas inflate like veins, had not rhymed with the Italy of his day, with themes of forced emigration, banditry, vice in everyday life and the struggle of the spirit to reach the utopias of paradise. Guttuso had always lived in the thick of everyday life and felt acutely the resemblance between Dante's contemporaries and

принципи європейської демократії? Р. Гуттузо, імовірно, і не брався б за Данте, якби напруга подій, якими, як вени, набрякають терцини поеми, не римувалося б із життям Італії, з темами вимушеної еміграції, бандитизму, пороків у побуті й духовних проривах до утопій раю. Р. Гуттузо завжди жив у гущавині народного побуту й гостро відчував спорідненість Дантових сучасників з італійцями XX сторіччя. Саме це дає зрозуміти обумовленість експресивної мови в літографіях Р. Гуттузо. «У Данте філософія й поезія завжди на ходу, завжди на ногах. Навіть зупинка — різновид нагромадженого руху... Стопа віршів — вдих і видих — крок. Крок — схильний до висновку, який пильнує, силогізує» [37, 10]. Рука Р. Гуттузо завжди була в дорозі, в пориві. Вона відповідала штрихом, розчерком пензля або олівця віршу, інтонації Данте. Літографії — суть кардіограма серця Р. Гуттузо й водночас ритм поетичного дихання Данте.

Серія літографій лише опосередковано пов'язана з сюжетом. Це завжди темпераментний італійський діалог художника з великим флорентійцем. Р. Гуттузо не зауважує манірної середньовічної повчальності й цифрової символіки. Він свавільно відкидає містичну премудрість на шляху до емоційності Данте. Його пристрасть і співчуття для Р. Гуттузо — все. Живі асоціації з реальним життям вриваються в структуру сюжетного розвитку серії, і художник, довіряючи їм, набирає для ілюстрації той або інший епізод поеми. Майстер вільно поводиться з текстом твору, акцентує окремі сюжети. Він не претендує на те, щоб виразити весь космос поеми, передати в ілюстраціях шлях людини від великого падіння до великого злету, — все це дозволяє зв'язати роботу Гуттузо з традицією реміснісценції на теми «Божественної комедії».

Гуттузо прочитав Данте по-своєму, причому сміливо й оригінально. Художник



Renato Guttuso
Canto XVIII — «The Panderers and Seducers» (Inferno)

Ренато Гуттузо
Пісня XVIII — «Звідники та спокусники» (Пекло)



Renato Guttuso
Canto VIII— «Death! Death!» (Paradiso)

Ренато Гуттузо
Пісня VIII — «Бий їх, бий!» (Рай)

сприйняв образотворчо ті вірші, які вразили його своїм набатним звучанням або дозволили відчути сміливі паралелі з життям його Італії. Окремі пісні Гуттузо відтворює як притчі, які він перечитує по-новому, наділяючи актуальним змістом. Так рельєфно й переконливо втілюється в життя тенденція «зацікавленого прочитання» Данте. Художній волюнтаризм Р. Гуттузо з академічної точки зору на ілюстрацію й специфіку її завдань допускає багато, навіть занадто багато «вільностей». Але саме ці «вільності» втілюють гуманістичні принципи художника, який створює мистецтво гострої драматичної напруги. Вони дають змогу Р. Гуттузо виявити в поемі позаісторичні категорії й за допомогою образотворчої гіперболи перекинути місток у сучасний світ. «Вільності» суб'єктивного сприйняття суттєво вирізняють риси й специфіку графічного коментаря італійського художника. «Створюючи ілюстрації, — підкреслив Гуттузо, — я намагався знайти в Данте все те, що в людському серці не змінюється ніколи, показати не тільки середньовічний світ, а саме ті незмінні почуття, які однаково характерні й для людей чотирнадцятого століття, і для людини двотисячного року... усе, що я роблю... перейнято політикою. Я хочу бути гармонійною людиною, і приналежність до партії дає мені можливість бути нею» [65]. У цих словах художника закладено його «макропідхід» до Данте, до соціальних і моральних категорій поеми, а також до реального життя XX століття.

Малюнки в серії Р. Гуттузо розподілені далеко не рівномірно: «Пеклу» присвячено більше композицій, «Чистилище» й «Рай» включають значно менше літографій. Переваги першої кантики для ілюстратора в тому, що її матеріал відповідає його творчій фантазії й дає можливість показати сучасну драму людства. Художник настільки актуалізує події поеми, що в ілюстрації до XXXIV пісні «Пекла» ми бачимо на голові Люцифера нацистський шолом, а в кривавій річці Флегетона (пісня XII), де караються тирани й убивці, — перелякане лице Муссоліні й сіре обличчя Сталіна. «Неокласицизм» Гуттузо в тому й виражався, що Данте для нього був поетом сьогоднішнього дня. Гуттузо максимально наблизив до сучасності типи, вдачі й одяг людей. За допомогою паралелей і художньої гіперболізації він показав соціальні й моральні стосунки в довоєнній і післявоєнній Італії. Тому так безнадійно сумні емігранти, які залишають рідні береги — так у серії Гуттузо відбилися вірші до VIII пісні «Чистилища»:

Була година, що наводить тугу
На моряків, м'якшить-бо серце їм
За вигуком «бувай!» смутному другу
(*Чистилище*, п. VIII, 1—3) [16].

Круті стежки пекла в малюнках художника нагадують про важкі земні шляхи людини.

У передмові до альбому літографій мистецтвознавець Чезаре Гарболі писав: «Найбільше вражає в цих ілюстраціях їх вербальне походження. Керуючись художнім інстинктом, Гуттузо більше

Italians of the 20th century. This helps to explain the expressive language of Guttuso's lithographs. «Dante's philosophy and poetry never stand still and are always on the move. Even a stop is a kind of accumulated movement... A stanza of verses, inhaling and exhaling, is a step. A step leading towards a conclusion, a step that watches and draws syllogisms» [37, 10]. Guttuso's hand was always at work, it was driven. It responded to Dante's verse and intonation with a stroke, with a touch of the brush or the pencil. The lithographs are the cardiogram of Guttuso's heart and, at the same time, the rhythm of Dante's poetic breath.



Giorgio De Chirico
Canto I — «Three Beasts»
(Inferno)

Джорджо де Кіріко
Пісня I — «Три звіра»
(Пекло)

The series of lithographs is only indirectly linked to the plot of *The Divine Comedy*. This is a fiery Italian dialogue with the great Florentine. Guttuso does not notice Dante's mannered mediaeval edification and numerical symbolism. He rejects his mystical wisdom while seeking out his emotionality. Dante's passion and compassion are everything for Guttuso. Associations with contemporary life crash through the structure of the narrative line of the series and the artist who trusts intuition chooses this or that episode of the poem for illustration. Guttuso makes free with the text of the poem, emphasising only isolated incidents. He does not claim to be representing the entire cosmos of the poem, conveying through illustrations the path of life from a great fall to an ascent to the heavens. In view of this Guttuso's work can be classified with the tradition of illustrating by allusion, to themes of *The Divine Comedy*.

Guttuso read Dante in his own way, at once brave and original. The artist took those verses that impressed him with the alarm they sounded or the bold parallels they suggested with the life of his Italy. Guttuso presents some cantos as parables that he reads anew, suggesting a topical content to them. In this way, the method of «reading with a purpose» is being implemented visibly and

уваги приділяє малюнку, організації й руху мовлення Данте, ніж сюжетам поеми» [65]. Часто Гуттузо закарбовує миттєву реакцію. Образ, що виник під впливом одного лише слова. Так народилася ілюстрація «Мінос».

Й страхітного Міноса вчув я гук;
Який при вході судить справедливо,
Хвостом указуючи розмір мук.
Їй місце визначає в царстві зла,
Хвоста скрутивши стількома витками,
В котре по черзі коло засила
(*Пекло*, п. V. 4—6 10—12) [16].

Secondo ch'avvinghia — цей вислів спонукав художника створити вдалий образ рогатого чудовиська з хвостом, що, мов гад, в'ється навколо тіла.

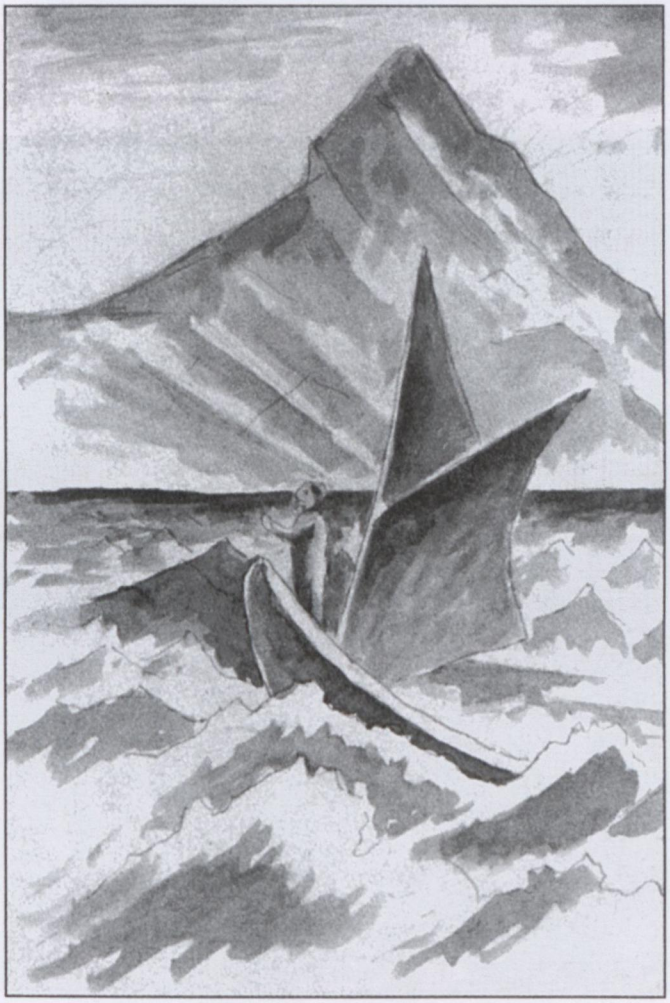
Або 65-й рядок з XVIII пісні «Пекла», де є слово *scuriado* — покарання батогом («батоження» у дослівному перекладі):

І чорт його тут батогом огрів
(*Пекло*, п. XVIII, 65) [16].

Звучання дієслова підказує організацію композиції, якій домінує круговий ритм батога.

Гуттузо біля Данте не старанний учень; для нього поема є повною недомовок, які дають змогу художникові виявити всю силу фантазії і специфічний характер свого таланту. Всі пороки людини, всі верстви суспільства: від люмпен-пролетаря, волоцюги й повії до грошових ділків і фашистських вождів — усі знайшли собі місце в ілюстраціях до «Пекла» Ренато Гуттузо. Разом з тим дивуєшся, скільки м'якого й смутного ліризму вкладає художник в образ Беатріче, Лючії. Але це окремі сюїти «Раю». Загалом ілюстрації «Раю» млявіші, тому що образу ідеального й гармонійного світу не було в бунтівній душі Р. Гуттузо.

Гуттузо, прагнучи підсилити вплив зорового образу, дуже широко, як, зрештою, майже всі ілюстратори Данте в XX столітті, користується методом експресивної



Carlo Carrà
Canto XXVI — «Ulysses»
(Inferno)

Карло Карра
Пісня XXVI — «Улісс»
(Пекло)

convincingly. Guttuso's artistic voluntarism allows for many, even too many «liberties» when looked at from the academic point of view of illustration and its tasks. However, these «liberties» exemplify the artist's humanistic principles, and this creates an art of a sharp dramatic tension. They allow Guttuso to detect extra-historic categories in the poem and throw a bridge to the modern world with the help of his artistic hyperbole. The «liberties» of subjective perception essentially distinguish the specific features of Guttuso's graphic commentary. Guttuso emphasised: «When creating these illustrations, I tried to find in Dante everything that is unchanging in the human heart, to show not only the mediaeval world but in particular those unchangeable feelings that are equally characteristic of people of the 14th century and of the year 2000... everything that I do is permeated with politics. I want to be a harmonious person, and belonging to the party provides me with an opportunity to be this person» [65]. These words demonstrate his approach to Dante, and to the social and moral categories of the poem, as well as to the 20th century.



Giuseppe Mazzullo
Canto XXXI — «Cocytus»
(Inferno)

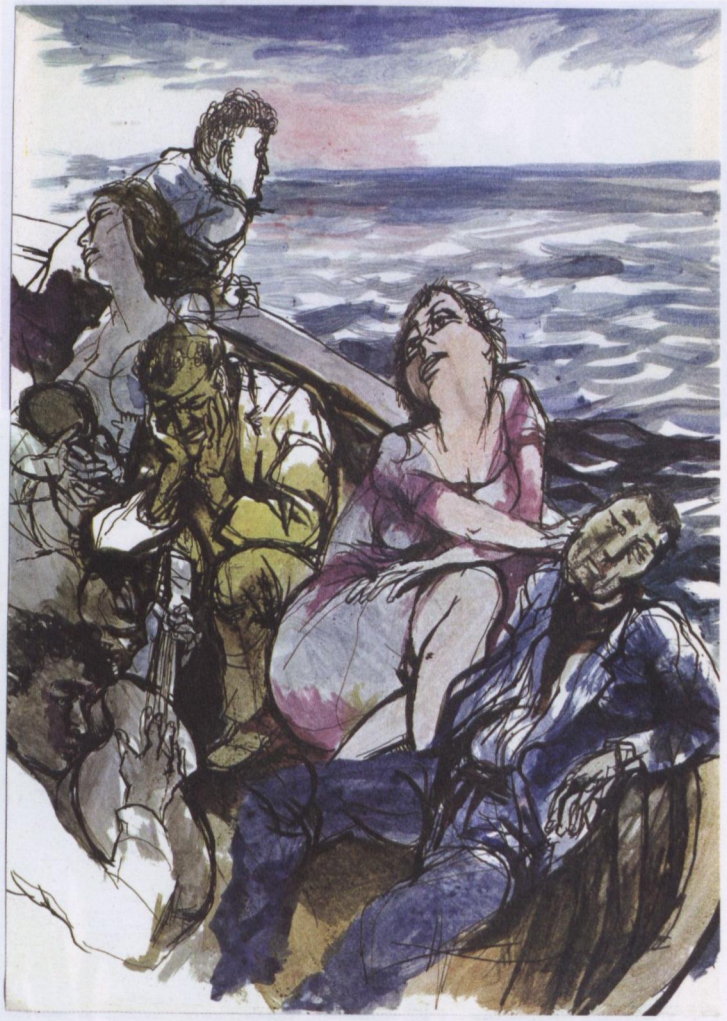
Джузеппе Мадзулло
Пісня XXXI — «Коціт»
(Пекло)

In Guttuso's series, the drawings are distributed in a far from even way. More compositions are devoted to *Inferno*, while *Purgatorio* and *Paradiso* have many fewer. For an illustrator, the first Cantica's advantages lie in the parallel between its material and his creative imagination, allowing him to show the contemporary drama of humanity. Guttuso makes the poem's events so topical for his time that in the illustration to Canto XXXIV of *Inferno* we see a Nazi helmet on Lucifer's head, and Mussolini's terrified face and Stalin's grey one floating in the blood-filled river of Flegeton (Canto XII) where tyrants and murderers are being punished. Guttuso's «neo-Classicism» found expression in his recognition of Dante's relevance for the present day. Guttuso made his illustrations as up to date as he could, using the types, characters and clothes of people.

деформації. Так форсовано звучання моральних і соціальних аналогій, на основі яких він будує свій варіант «Божественної комедії». Художник часто поєднує різномасштабні фігури. Форма його малюнка — начерк, який дозволяє створювати низки образів, що напливають, потік подій, розгорнутих у часі. Виправдано аналогії з прийомами італійського кінематографа тих років, з монтажним контрапунктом. У своїй демократичній, програмно гуманістичній спрямованості Дантеана Р. Гуттузо контрастувала з великим циклом ілюстрацій до поеми, створених великим сюрреалістом Сальвадором Далі. Що ж до інших інтерпретаторів Дантових сюжетів в італійській ілюстрації XX ст. Джорджо де Кіріко (1888—1978), Орфео Тамбурі (1910—1949), Фабріціо Клерічі (1913—1993), Карло Карра (1881—1996), Тоно Дзанканаро (1906—1985) та ще багатьох, то майже всі тяжіли до стилістики експресіонізму, до прийому гострої деформації та розкутого малюнка.

Сто аркушів ілюстрацій виконав Сальвадор Далі (1904—1989) в період між 1950 і 1960-ми роками. Видані в Італії, а потім і у Франції, вони супроводжували текст Данте, а також були запропоновані у формі альбомів, перемежовуючись з ексцентричними фотографіями з приватного життя художника.

Точка зору С. Далі, що проступає в серії ілюстрацій, базується на релігійній доктрині містичного одкровення, яке дано людині осягти на рівні екстатичного, підсвідомого акту злиття з Первосутностями. Ця традиція католицьких мислителів була органічною для світосприймання С. Далі — сина Іспанії. Про наріжні постулати його творчості, у яких принциповими були установки на духовний, релігійний екстаз й одкровення підсвідомості, на спонтанність естетичних реакцій, на комплекс



Renato Guttuso
Canto VIII — «Now Is the Hour that Wakens Fond Desire» (Purgatorio)

Ренато Гуттузо
Пісня VIII — «Була година, що наводить тугу» (Чистилище)

With the help of parallels and artistic hyperbole, he showed social and moral relations in pre-war and post-war Italy. This is why the emigrants leaving their native shores so hopelessly sad in Guttuso's series reflecting the verses in Canto VIII of *Purgatorio*:

It was the hour that turns seafarers' longings
Homeward—the hour that makes their hearts grow tender
Upon the day they bid sweet friends farewell

(*Purgatorio*, C. VIII, 1—3) [16].

In the artist's drawings, the steep paths of Hell remind us of the difficult earthly ways of man.

In his foreword to Guttuso's album of lithographs, the art critic Cesare Garboli wrote: «The verbal origin of these illustrations strikes you most. Led by artistic instinct, Guttuso pays more attention to the structure, organisation and movement of Dante's speech than to the poem's storyline» [65]. Guttuso often captures a momentary reaction in an image inspired by the word alone. The illustration «Minos» was born in this way.

There dreadful Minos stands, gnashing his teeth:

examining the sins of those who enter,
he judges and assigns as his tail twines.
. . . . . .
and he, the connoisseur of sin, can tell
the depth of Hell appropriate to it;
as many times as Minos wraps his tail,
around himself, that marks the sinner's level

(*Inferno*, C. V, 4—6, 10—12) [16].



Carlo Levi
Canto XIII — «The Envious persons» (Purgatorio)

Карло Леві
Пісня XIII — «Заздрісні» (Чистилище)

витиснутих у мистецтво травм, отриманих у житті. Про інтерес Далі до відкриттів З. Фройда написані томи. Метр сюрреалізму, який тримався парадоксального алогічного стилю життя, із властивим йому нарцисизмом та індивідуалізмом — родовою рисою модерніста, протягом довгого життя навіював XX століттю свою параною і геніальність. На відміну від багатьох колег по художньому бунту, які заперечували спадщину, Сальвадор Далі був освіченим, начитаним. Не тільки художня, а й літературна спадщина С. Далі (есе, статті, сценарії, монографії) величезна. Він суворо судив новаторів XX століття, які зневажали великих ренесансних майстрів або метрів бароко й радив їм «далі перебувати в блаженному ідіотизмі», але разом з тим у створеному ним «параноїко-критичному» методі творчості він прагнув стерти межі між розумом і творчим безумством. «Єдина різниця між мною і божевільним полягає в тому, що я — не божевільний». Цей відомий афоризм С. Далі занурює в «нову свідомість» екстравагантного метра й дає зрозуміти, що з «середньовічним Данте» С. Далі розминутися не міг. Він прочитав поему й виконав ілюстрації в принципах «параноїдального реалізму». Італійський дантолог Ф. Бьондолілло, представник спіритуалістично-морального напрямку в католицизмі другої половини XX століття наполягав на винятково містичному характері поеми. Він писав: «Поема, створена духом поета, що твердо усвідомлює свою віру в Бога, який з метою попередити людей про швидку появу Священної Римської Імперії й Справедливості обрав його — поета, щоб він повідав нове слово» [27, 117]. З XVI століття в католицькому світі «Комедію» почали розглядати як містичне видиво. У цій концепції схована однобічність, не менш небезпечна, ніж твердження винятковості ренесансності поеми.

Середньовічна містика була однією з форм протесту проти авторитаризму релігії епохи феодалізму. Логіка її розвитку



Carlo Levi **Карло Леві**
Canto I (Purgatorio) Пісня I (Чистилище)

Secondo ch'avvinghia—this expression prompted the artist to create an apt image of a horned monster with a tail that runs around the body as a snake.

Or line 65 from Canto XVIII of *Inferno* that contains the word *scuriado*—punishment with a whip («whipping» when translated literally):

... a demon cudgelled him
with his horsewhip...

(*Inferno*, C. XVIII, 64, 65) [16].



Giuseppe Migneco
Canto XI — «Roman Courtiers» (Purgatorio)

Джузеппе Міньєко
Пісня XI — «Римські вельможі» (Чистилище)

The verb's sound prompts the composition's organisation where the circular rhythm of the whip dominates.

Guttuso is not a diligent pupil. For him, the poem is full of untold truths that let the artist display the full power of his own fantasy and the specific character of his talent. All human vices, all strata of population, from lumpen-proletarian, vagabond and prostitute to money dealers and fascist leaders—everybody found their place in Renato Guttuso's illustrations to *Inferno*. At the same time, you are surprised at how much gentle and poignant lyricism the artist puts into his images of Beatrice and Lucia. These, however, are individual compositions of *Paradiso*. Generally speaking, the illustrations to *Paradiso* are incomprehensible because Guttuso had no vision of an ideal and harmonious world in his rebellious soul.

Guttuso wanted to reinforce the power of the visual image, and used the method of expressive distortion very widely, as, in the final count, have almost all illustrators of Dante in the 20th century. In this way, he reinforces the moral and social analogies on which he constructs his vision of *The Divine Comedy*. The artist often combines figures drawn to different scales. Each drawing is a study in creating a series of images that flow towards you, the flow of events unfolded in time. Analogies with the methods of Italian cinematography of those years, with the cinematic counter-point are quite justified. In its democratic, humanistically programmed purpose, Renato Guttuso's

полягає в тому, що, беручи початок у релігії, використовуючи її елементи, вона приходила до протесту проти її ортодоксальної форми. Це соціальний аспект містики, й Данте його дотримувався. З точки ж зору теорії пізнання, поняття «містика» включає в себе віру в можливість безпосереднього спілкування людини з «непізнаваними» надприродними силами. Містика XX століття, на основі якої С. Далі будує свій світогляд, відмовляється від спроб зрозуміти й пояснити непізнане. Апологети модерної містики бажають бачити в ще не пізнаному таємниче й надприродне, що не підвладне пізнанню взагалі, вони свідомо відсторонюються від наукового пояснення явищ. Данте ж, як очевидно в «Божественній комедії», увесь час прагнув до ясного й виразного знання, його інтерес до пізнання безмежний. Крім емпіричної допитливості Данте, Сальвадор Далі ігнорує його важливі морально-етичні концепції: гуманізм, громадянську пристрасть, пошук майбутнього — ті кардинальні мотиви «Комедії», які у мінливому світі людства від XVI до XX століття гарантували поемі безсмертя.

Цикл ілюстрацій С. Далі створено за принципом гостро суб'єктивної переробки літературного першоджерела. Перестановка акцентів, нехтування гуманістичними прошарками поеми коріняться в особистій філософії С. Далі, в його творчому кредо. Композиції метра союрреалізму можна зрозуміти як психоделічний потік візій, галюцинацій. У них створено нову ауру, інший варіант «Комедії». Тому зовсім безглуздо в дантівських темах, аранжованих С. Далі, намагатися відшукати провідницькі ренесансні ідеї або антропоцентризм Данте. Завдяки контакту з Данте як «уявним співрозмовником» відбулися діалоги Мікеланджело, Пікова, Гуттузо та багатьох інших. Що ж до «негативної антропології» С. Далі, то вона занурює глядача в герметичний суб'єктивізм, навіть коли сюрреаліст працює з матеріалом Данте.



Umberto Romano
Canto XXVIII — «Beatrice»
(Paradiso)

Умберто Романо
Пісня XXVIII — «Беатріче»
(Рай)

Dante series was in stark contrast to a large cycle of illustrations to the poem created by the great Surrealist Salvador Dalí (1904—1989) ten years earlier.

Salvador Dalí created one hundred sheets of illustrations between 1950 and 1960s. Published in Italy and then in France, they accompanied Dante's text and were also offered as albums, alongside eccentric photos from the artist's private life.

Dalí's point of view, which emerges in the series of illustrations, is based on the religious doctrine of mystical revelation that a person may be given at the level of ecstatic, subconscious act of uniting with the Firstessences. This tradition of Catholic thinkers was organic for Dalí's philosophy, as a son of Spain. Many volumes have been written about the cornerstones of his creative work, chief of which were spiritual, religious ecstasy and revelations of the subconscious; spontaneity of aesthetic reactions; a set of traumas, received in life and pushed into his art; Dalí's interest to Freud's discoveries. The maître of Surrealism, who followed a paradoxical illogical way of life with narcissism and individualism as principal characteristics hypnotised the 20th century with his paranoia and genius over his long life. Unlike many fellow artists in artistic



Umberto Romano
Canto XXIX — «Incoronate with Verdant Leaf» (Purgatorio)

Умберто Романо
Пісня XXIX — «Їх чола прикрашалися вінками» (Чистилище)

Середньовічна модель мандрівки Пеклом через Чистилище в Рай збережена в ілюстративному циклі, де образ Данте архаїзований і жорстко прив'язаний до виміру, з якого флорентієць так відчайдушно прямував до майбутнього. У Далі Данте відведено роль статиста, пасивного споглядальника. Містично-непізнаваний Данте сюрреаліста ідеально вписувався в модель ірраціональної творчості.

Довіра до абсурдистського, підсвідомого в Далі була абсолютною. Це маестро підтверджував постійно й оформив як маніфест у «Завоюванні ірраціонального» (1935 р.). У цьому була вірність фройдизму, чиїм адептом і популяризатором Далі залишався упродовж усього творчого життя. В «Новій психології» З. Фройд, аналізуючи підсвідомість, доводив, що творчі можливості людини розвиваються за законами, які не мають нічого спільного с мораллю, свідомістю або з «вічними цінностями». Літературний матеріал Дантового «Пекла», у контексті сказаного, був зрозумілий і проілюстрований С. Далі також не без впливу твору З. Фройда «Ерос і Танатос» — філософського міфу про людство, позбавлене мажорних перспектив. Психіка людини витлумачена як арена битви двох сил, у яких сила знищення (і самознищення) превалює. Підсумки «психологічного апокаліпсису» Фройда Сальвадор Далі сприймав як Євангеліє.

Концепція єдності сну, марення, мистецтва, помножена на Гайдеггерову «затягнутість у катастрофу» була інтелектуально-почуттєвим фундаментом С. Далі, на якому було засновано його коментар до Дантового «Пекла». Ілюстратор свідомо загострює та гіпертрофує найпохмуріші теми й образи поеми. Композиції першої кантики, що травмують психіку глядача, постають потворними картинками фрагментів людського тіла, відтятих ніг, голів, сплющених і розпластаних на ідеально білій поверхні безоких з вищиреними зубами черепів.



George Grosz
Canto XIII — «The Forest of the Suicides» (Inferno)

Георг Грос
Пісня XIII — «Ліс самогубців» (Пекло)

revolt, who rejected heritage, Salvador Dalí was an educated, well-read person. Not only the artistic but also literary heritage of Dalí (essays, articles, scripts, monographs) is huge. He judged severely the innovators of the 20th century who despised the great Renaissance masters or the giants of Baroque and advised them «to continue to be in blessed idiotism», but at the same time, in the «paranoid-critical» creative method that he devised he strived at erasing the borders between reason and creative madness. «The only difference between me and a mad person is that I am not mad». This well-known aphorism by Dalí takes one into his extravagant «new consciousness» and allows us to realise that Dalí could not ignore «mediaeval Dante». He read the poem and created illustrations according to the principles of «paranoid realism». An Italian Dantologist, F. Biondolillo, a representative of the spiritualist- moralistic trend in Catholicism of the second half of the 20th century, insisted on the exclusively mystical character of the poem. He wrote: «The poem, created by the spirit of the poet who is firmly aware of his belief in God, who, with the aim of warning the people of the imminent arrival of the Holy Roman Empire and Justice, chose him, the poet, so that he could say something new» [27, 117]. From the 16th century, in the Catholic world they started to regard *The Comedy* as a poem of mystical foresight. This concept hides a one-sidedness that is no less dangerous than statements about the exclusively Renaissance character of the poem.

Mediaeval mysticism can be seen as a form of protest against the authoritarian religion of the day. The logic of its development is that originating in religion, using religious elements, it came to protest against religion's orthodox form. This is the social aspect of mysticism, and Dante was a follower. The notion of «mysticism» includes the idea that direct communication with «unfathomable» supernatural forces is possible. The 20th century mysticism based on which Dalí builds



George Grosz
Canto X — «The Sixth Circle» (Inferno)

Георг Грош
Пісня X — «Коло шосте» (Пекло)

Білизна фонів підкреслює кожну страхітливу деталь цієї «криміналістичної» графіки С. Далі. Ефемерно-наркотична субстанція холодного, безпричинного жаху, недосказаність марення вповзає в підсвідомість глядача. Установка Далі в ілюстраціях до «Пекла» на *anxietas (лякливість)* — нервозний дискомфорт реципієнта очевидний і гранично суггестивний.

В ілюстраціях до першої частини поеми теми мучеництва в пеклі супроводжує посмішка песиміста, переконаного в споконвічній гріховності людського роду. Данте в XIII пісні «Пекла», як і в багатьох інших, співчуває душам:

Тоді простяг я перед себе руки,
І відломилась гілочка якась, —
Кущ заволав: « Чом завдаєш ти муки? »
(Пекло, п. XIII, 31—33) [16].



Salvador Dalí
Canto XIII — «The Forest of the Suicides» (Inferno)

Сальвадор Далі
Пісня XIII — «Ліс самогубців» (Пекло)

his philosophy, rejects attempts to understand and explain the unfathomable. Apologists of modern mysticism want to see in as yet unfathomed phenomenon the mysterious and the supernatural, which cannot be fathomed at all; they consciously move away from scientific explanations of such phenomena. As is evident in *The Divine Comedy*, Dante always sought clear and lucid knowledge; his interest in learning is boundless. In addition to Dante's empiric inquisitiveness, Salvador Dalí ignores important moral and ethical concepts of his humanism, civic passion, quest for the future, those cardinal motives of *The Comedy* that guaranteed the poem's immortality in the ever-changing world from the 16th century until the 20th century.



Salvador Dalí
Canto XIX — «The Simoniacs» (Inferno)

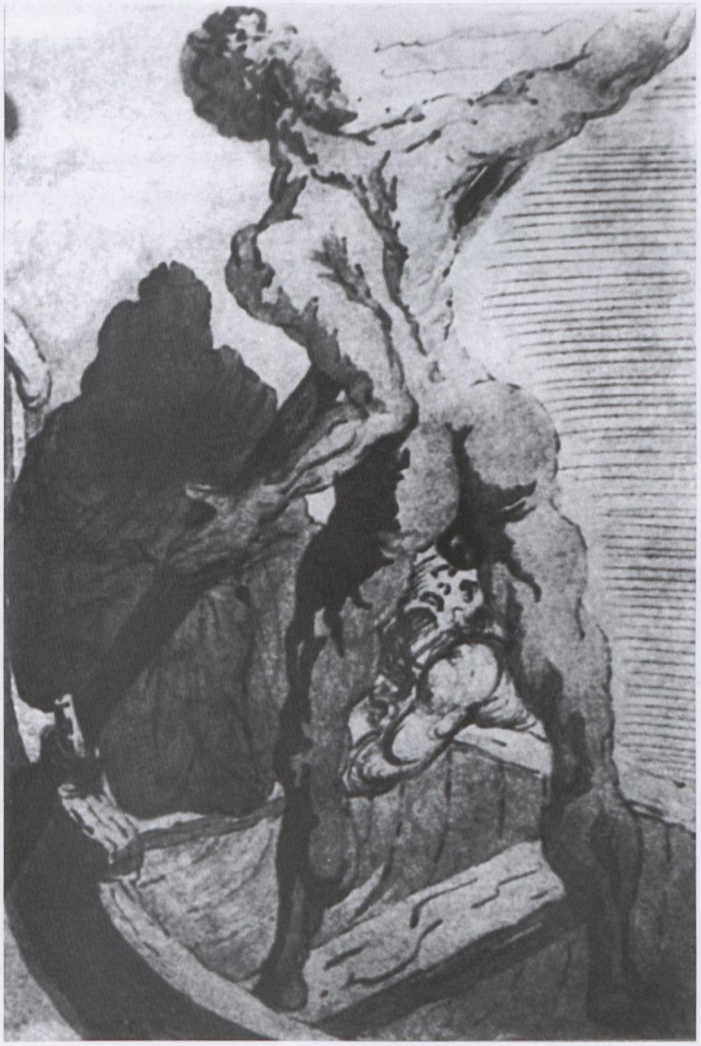
Сальвадор Далі
Пісня XIX — «Святокупці» (Пекло)

* * *

Та суміш мови й темного ручаю,
Ішла із гілки, я й її впустив,
Мов той, хто повен жаху та відчаю
(*Пекло*, п. XIII, 43—45) [16].

Далі Вергілій говорить пораненому дереву, що якби поет знав про тяжку долю душ у цьому колі, він би не доторкнувся до гілок і не заподіяв би їм болю.

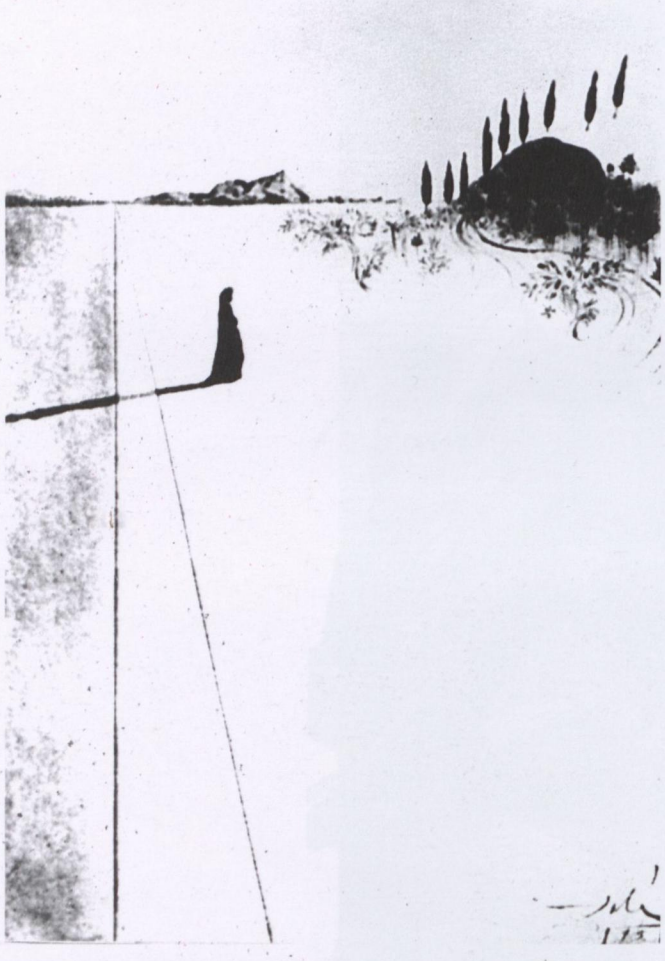
У Сальвадора Далі цю тему вирішено у формах садистичної гри фрагментованими деталями тіла. Руки, що ростуть з гілок, самі себе катують, впиваючись у стовбур дерева величезним ножем. На гілці поміщено дві ампутовані ноги, а на закривавлений зріз покладено губку (очевидно, подібну до тієї губки з оцтом, якою змочували губи Христа, обтяжуючи його муки на Голгофі).



Salvador Dalí
Canto III — «Charon» (Inferno)

Сальвадор Далі
Пісня III — «Харон» (Пекло)

Dalí's cycle of illustrations was created according to the principle of a sharply subjective reworking of the literary source. Changing accents, ignoring the poem's humanistic layers are rooted in S. Dalí's personal philosophy, in his creative credo. Compositions by the maître of Surrealism can be understood as a psychedelic flow of visions, of hallucinations. A new aura, a different version of *The Comedy* are created in them. This is why it is pointless to try to find, in Dalí's account of Dante, visionary Renaissance ideas or Dante's anthropocentrism. The dialogues of Michelangelo, Pikov, Guttuso and many others grew out of their contact with Dante as an «imaginary interlocutor». As for Dalí's «negative anthropology», it submerges a viewer in hermetic subjectivism even when he works with Dante's material. The mediaeval model of a journey through Hell via Purgatory and Paradise is preserved in the cycle of illustrations where the image of Dante is made archaic and strictly confined into the dimension from which he so bravely moved to the future. Dalí gives the role of an extra, a passive observer to Dante. The mystically unfathomable Dante created by the Surrealist fitted ideally into the model of irrational creativity.



Salvador Dalí
Canto I— «And of That Second Kingdom Will I Sing» (Purgatorio)

Сальвадор Далі
Пісня I — «Співатиму про друге царство я...» (Чистилище)

Dalí had an absolute trust in the absurd, the subconscious. The maestro asserted this regularly and put his ideas into shape in *Conquering the Irrational* (1935). In this, Dalí showed his loyalty to Freudianism, and was its adept and populariser for the whole of his life. In *The New Psychology,* Freud analysed the subconscious and proved that people's creative potential develops according to laws that have nothing in common with morality, consciousness or «eternal values». The literary material of Dante's *Inferno,* in the context of what has been said, was understood and illustrated by Dalí in the light of his reading of Freud's *Eros and Thanatos,* a philosophical myth about humanity deprived of major hope in the future. A person's

Тут є спекулятивне жонглювання деталями, аналогіями, туманними напівнатяками, але ніщо в композиції не говорить про Дантове співчуття цим мукам. Така форма «актуалізації» Далі. Ілюстратор байдужий до емоційного й морального змісту кантики. Герметичність творчої мови ілюстратора заснована на натуралізмі деталей, автор прагне вразити психіку глядача. Прийом деформації в поєднанні з натуралістичною обробкою деформованого предмета в композиції підсилює вплив на підсвідомість глядача, сприяє абсолютизації творчої моделі світу С. Далі.

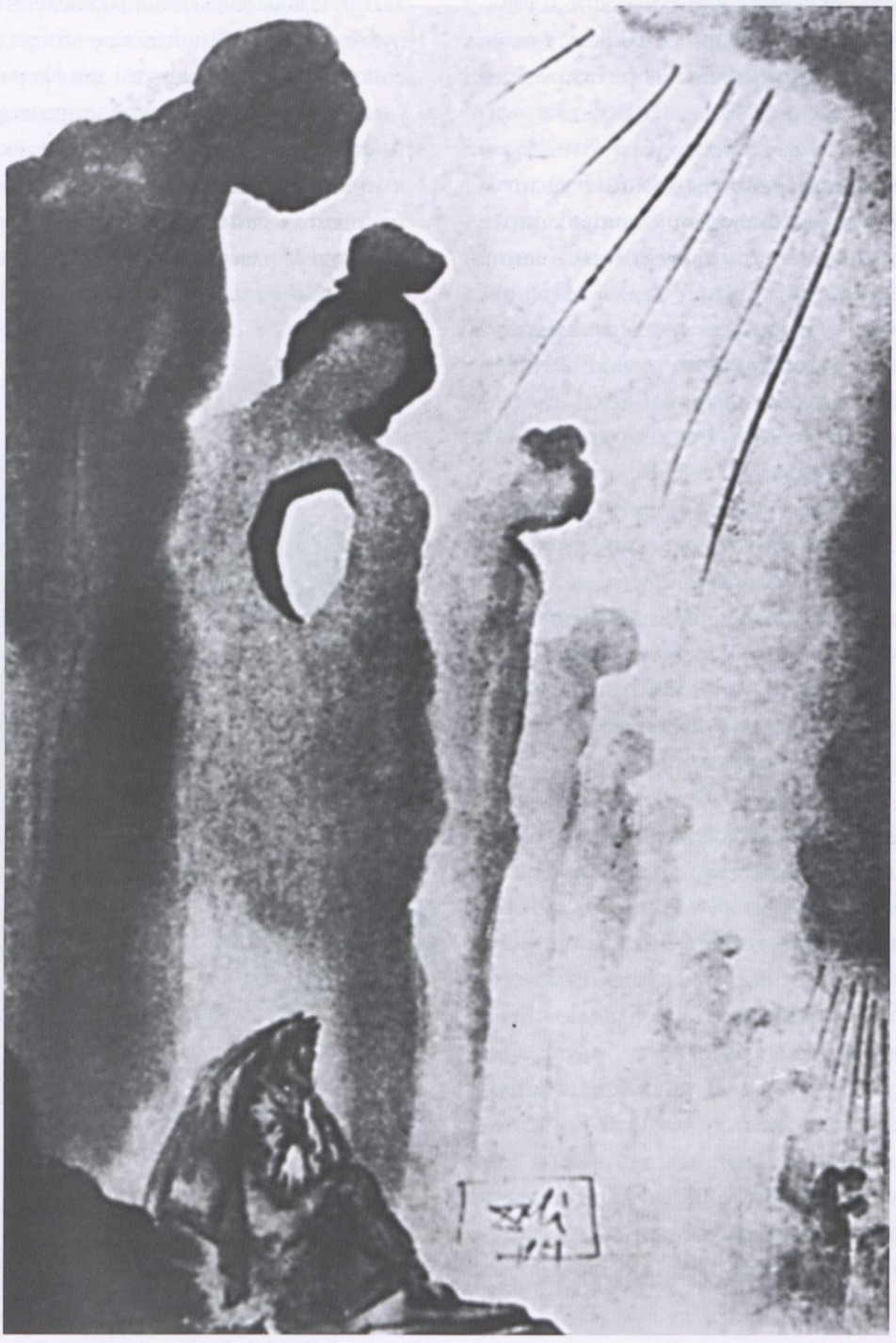
За межами уваги сюрреаліста залишився складний світ людських пристрастей поета, соціальний ґрунт, на якому зміцнів геній, історична основа поеми й образ Флоренції, гносеологія Данте. У цьому С. Далі протилежний експресивному, співчутливому й демократичному Ренато Гуттузо і навіть польським сюрреалістам.

Але яким же несподівано милосердним і екстатичним стає католик Далі в ілюстраціях до «Раю». Тут немає ненависного людства з його гріхами й пристрастями, тут у промінні божественної милості душа егоцентрика Далі просвітлюється. В ілюстраціях «Чистилища» й «Раю» чільною є тема трансцендентної причетності Данте до Бога. У другій і третій кантиках навіть міняється пластична мова художника. Зникають застрашливі елементи, які панували в першій і почасти в другій кантиках, тут відкривається амбівалентність геніального художника, його глибока релігійність. Правда, автор не відмовив собі в задоволенні, ілюструючи I пісню «Чистилища», зобразити ангела, що розподіляє душі по сферах, у вигляді крилатого монстра, з розверзнутих порожнин тіла якого висунуті «класичні шухлядки» С. Далі. Але в наступній ілюстрації, ніби заперечуючи самого себе, він створює світ, де панує врочистість, властива другій кантиці. Цією ілюстрацією С. Далі



Salvador Dalí
Canto XXXII — «The Treacherous» (Inferno)

Сальвадор Далі
Пісня XXXII — «Зрадники» (Пекло)



Salvador Dalí
Canto XIII — «The Second Terrace» (Purgatorio)

Сальвадор Далі
Пісня XIII — «Друге коло» (Чистилище)

проводить різку грань між світом приреченості людей і очищених сфер, де починається шлях до Бога. Ілюстрація бездоганна у своєму лаконізмі й композиційній знайденості. У безмежному просторі загублена фігура поета. Він самотній у великому світі «Чистилища». Тонко, вишуканими художніми засобами проводить художник тему трагічної самотності людини. В «Чистилищі» змінилися пластика й настрій Далі, але не його песимістичні переконання.

Говорячи про формальні прийоми, можна відзначити, що С. Далі, можливо, краще, ніж будь-хто з ілюстраторів Данте так переконливо й такими простими засобами передав ірраціональні дантівські простори. Про ці простори можна говорити як про безумовну цінність і внесок у графічну Дантеану. Тема плинного, мінливого часу, ретельно розроблена Далі, тут також знайшла своє місце.

В ілюстраціях «Чистилища» й «Раю» прочитується ще одна важлива властивість мистецтва С. Далі. Якщо майже кожна з композицій «Пекла» була адекватна тільки самій собі, виражала приватне положення поеми й суб'єктивістську точку зору художника, то багато ілюстрацій «Чистилища» й «Раю» мають розширене значення, багатоплановість свого змісту, дають привід для поглиблених асоціацій. Акварелі С. Далі до «Раю» воістину віртуозні. Мерехтять і переливаються найтоншими відтінками геометричні фігури — так в ілюстраціях зображено хоровод мудреців і батьків церкви («Рай», пісня XI й XII).

Данте в невимовному захваті схиляється на груди ангелові. Синій плащ поета вишуканим арабеском вписується в червоні контури небожителя. Піднесені в мольбі руки, ангели, що ширяють і розчиняються в просторі акварелі, ритми вбрання групи «святих жон» — все створює ауру блаженства. У пластиці їхніх фігур ми впізнаємо хоровод трьох граній з «Весни» Сандро Боттічеллі. Це ласкавий, очищений С. Далі. Найвищої стадії релігійного пієтету художник досягає в ілюстрації до XIV пісні «Раю»:

Мій розум перед пам'яттю зламався,
Бо хрест ясний виблискував Христом,
І з ним ніхто б красою не зрівнявся
(*Рай*, п. XIV, 103—105) [16].

У правому куті аркуша розташовані фігури Данте й Беатріче. Вона зображена уклінною. Обличчя поета і його коханої звернені вгору. У мовчанні, вражені дивом, яке їм відкрилося, споглядають вони ширяючу у світлових потоках фігуру Христа, розп'ятого на світловій хвилі, випромінюваної ним самим.

Слід сказати, що в ілюстраціях до третьої кантики художник більше, ніж у двох попередніх частинах свого циклу, наближається до Данте. В «Раю» С. Далі також, як в Данте, багато світла, піднесеної й урочистої схвильованості. Розмиви й мазки пензля створюють світосяйну, променисту й вібруючу матерію. С. Далі, читаючи «Рай», не хотів зауважувати, з якою зухвалістю Данте поводиться з біблійним переказом. Художник, наділивши Данте благочестивою благопристойністю,

psychology is interpreted as an arena where two forces battle and where the force of destruction (and self-destruction) prevails. Salvador Dalí accepted the results of Freud's «psychological Apocalypse» as Gospel truth.

The concept of the unity of sleep, delirium and art, multiplied by Heidegger's «abandonment in catastrophe», was both the intellectual and sensual basis of Dalí's thinking, on which his commentary to Dante's *Inferno* was based. The illustrator deliberately sharpens and exaggerates the poem's darkest themes and images. The compositions of the first Cantica, which traumatise viewers' psychology, emerge as monstrous pictures of fragments of human bodies, severed feet, heads, flattened and laid out on the perfectly white surface of eyeless skulls with naked teeth. The whiteness of backgrounds emphasises every scary detail of this «criminalistic» graphic. An ephemerally narcotic sensation of cold, unreasoning terror, the untold nature of delirium, crawls into viewers' subconscious. Dalí's brief in his illustrations to *Inferno* for *anxietas* — the nervous discomfort of the recipient is evident and suggestive to the utmost degree.

In the illustrations to the first part of the poem, themes of torment in hell are accompanied by the smile of a pessimist convinced of the eternal wickedness of humanity. In Canto XIII of *Inferno*, as in many others, Dante sympathises with the soul in torment.

Later, Virgil tells the wounded tree that if he had known of the dreadful fate of souls in this circle, he would not have touched the branches and caused them pain.

Salvador Dalí resolves this theme in forms of sadistic play with fragmented body parts. The hands that grow out of the branches torture themselves, cutting the tree's bulk with a huge knife. Two amputated feet are on a branch, and a sponge is placed on the bloodied cut (maybe similar to the sponge with vinegar that Christ's lips were wetted with to make his torment on Golgotha harder). There is a speculative juggling with details, analogies, foggy half-hints but nothing in the composition tells us about Dante's sympathy for this torment. Such is the form of Dalí's «actualisation». Dalí is indifferent towards the emotional and moral content of the Cantica. The artist's creative language is hermetic based on the naturalism of the detail, and through it he wants to strike a psychological blow. The use of distortion combined with the naturalistic reworking of the distorted subject in the composition reinforces the influence on the subconscious of the viewer and helps make Dalí's creative model of the world absolute.

The complex world of the poet's human passions, the social ground which nurtured Dante's genius, the historical basis of the poem and the image of Florence, Dante's gnoseology, are beyond the scope of Dalí's attention. In this, Dalí is the opposite of the expressive, sympathetic and democratic Renato Guttuso and even the Polish Surrealists.

However, in his illustrations to *Paradiso*, Dalí the Catholic becomes unexpectedly



Salvador Dalí
Canto II — «Newly Arrived Souls» (Purgatorio)

Сальвадор Далі
Пісня II — «Новоприбулі душі» (Чистилище)

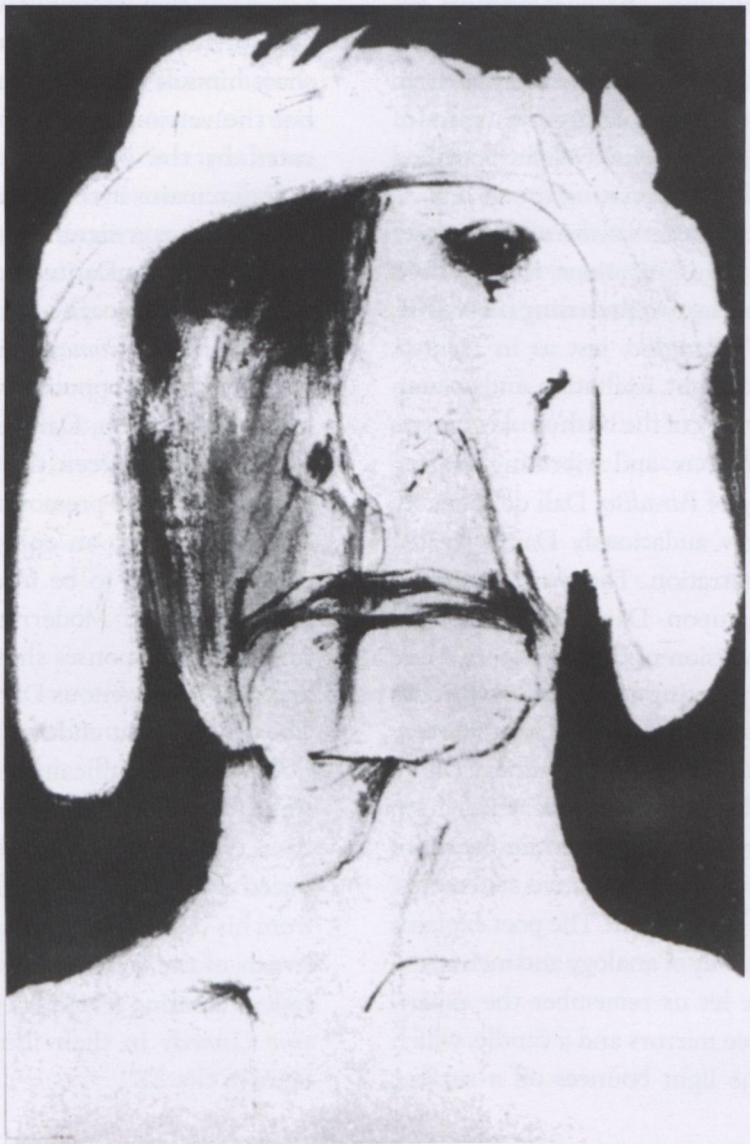
merciful and ecstatic. There is no hated humanity with its sins and passions; there the soul of the egocentric Dalí becomes bright with the light of divine mercy. In the illustrations to *Purgatorio* and *Paradiso*, the theme of Dante's transcendental relationship with God is the main theme. Even the artist's plastic language changes in the second and third Canticas. Terrifying elements that dominated the first and, partially, second Cantica, disappear. The ambivalence of the artist of genius opens up here, as well as his profound religiousness. True, the author could not resist the pleasure, when illustrating Canto I of *Purgatorio*, of portraying the angel who distributes souls to their different spheres as a winged monster from whose open body cavities Dalí's «classical boxes» protrude. However, in the next illustration, as if rejecting himself, he creates a world ruled by the solemnity characteristic of the second Cantica. With this illustration, Dalí draws a sharp line between the world of the damned and spheres of the purified, where the road to God starts. The illustration is irreproachable in its laconism and compositional originality. The figure of the poet is lost in boundless space. He is alone in the great world of *Purgatorio*. Delicately, with refined artistic methods, the artist illustrates the theme of the tragic loneliness of an individual. Dalí's plastic language and mood changed in *Purgatorio* but not his pessimistic convictions.

Speaking of formal methods, we may note that Dalí, perhaps better than any illustrator of Dante, depicted Dante's irrational spaces so convincingly and with such simple methods. These spaces can be said to represent an absolute value and a major contribution to the graphic Danteana. The theme of flowing, changing time, thoroughly developed by Dalí, also found its place here.

Another important quality of Dalí's art is seen in illustrations to *Purgatorio* and *Paradiso*. While almost any of the compositions of *Inferno* was limited in scope to itself, expressing a private clause of the poem and the artist's subjectivist viewpoint, many illustrations to *Purgatorio* and *Paradiso* have a much wider significance, and work on several planes of meaning, providing grounds for richer associations. Dalí's watercolours to *Paradiso* are truly virtuoso. Geometrical figures flicker and reflect with the most delicate shades—this is how the round dance of the sages and fathers of the church is depicted in the illustrations (*Paradiso*, Cantos XI and XII).

Dante leans against an angel's chest in inexpressible awe. The poet's blue cloak fits into the red contour of the heavenly dweller as an exquisite arabesque. Hands raised in prayer, angels who soar and dissolve in the space of the watercolour, the rhythms of the attire of a group of «saintly wives»: everything creates an aura of bliss. In the plastic treatment of the figures, we recognise the round dance of the three Graces from Sandro Botticelli's «Spring». This is a merciful, purified Dalí. The artist reaches the highest stage of religious piety in his illustration to Canto XIV of *Paradiso*:

сприйняв «Рай» як варіант священної історії. Далі знову коригує того, хто сліпо не сприймає ті істини, які відкриваються йому в кожній новій сфері. Данте вимагає роз'яснень у Беатріче, в Іоанна Богослова, іноді не задовольняється їхніми авторитетними заявами, що саме по собі вже є зухвалістю. Поет пояснює явища шляхом аналогії, розумового висновку, — згадаймо епізод зі свічкою й трьома дзеркалами, де доводиться, що зворотний шлях світла має своїм джерелом переломлення



Leonard Baskin «Dante»

Леонард Баскін «Данте»

And here my memory defeats my wit:
Christ's flaming from that cross was such that I
Can find no fit similitude for it
(*Paradiso*, C. XIV, 103—105) [16].

In the right-hand corner of the page are located the figures of Dante and Beatrice. She is portrayed bowing. The poet and his beloved turn their faces upwards. Silent, awed by the miracle that had been revealed to them, they are contemplating the figure of Christ soaring in the flow of light, crucified on a beam of light emanating from Him.

It should be said that the artist is closer to Dante in his illustrations to the third Cantica than in the two preceding parts of his cycle. In Dalí's *Paradiso*, just as in Dante's, there is a lot of light, exaltation and solemn dread. The burning of the bush strokes creates a lucent, luminous and vibrating matter. In this reading of *Paradiso*, Dalí deliberately overlooked how audaciously Dante treated the Biblical narration. The artist bestowed pious decency upon Dante and perceived *Paradiso* as a version of the holy story. Here Dalí is again correcting every reader who does not see the truths that open to him in every new sphere as Dalí himself does. Dante demands explanations from Beatrice, from John the Evangelist, and sometimes he is not satisfied with their authoritative statements, which in itself is impudent. The poet explains phenomena by way of analogy and mental experimentation: let us remember the experiment with three mirrors and a candle, which proves that the light bounces off a surface, breaking its path. All elements of scientific experiment are evident in Dante's approach to the narration. Dalí is not at all interested in this fundamental peculiarity of *Paradiso*. He illustrates one, utterly holy, shining side of the poem's third part, its «myth of paradise».

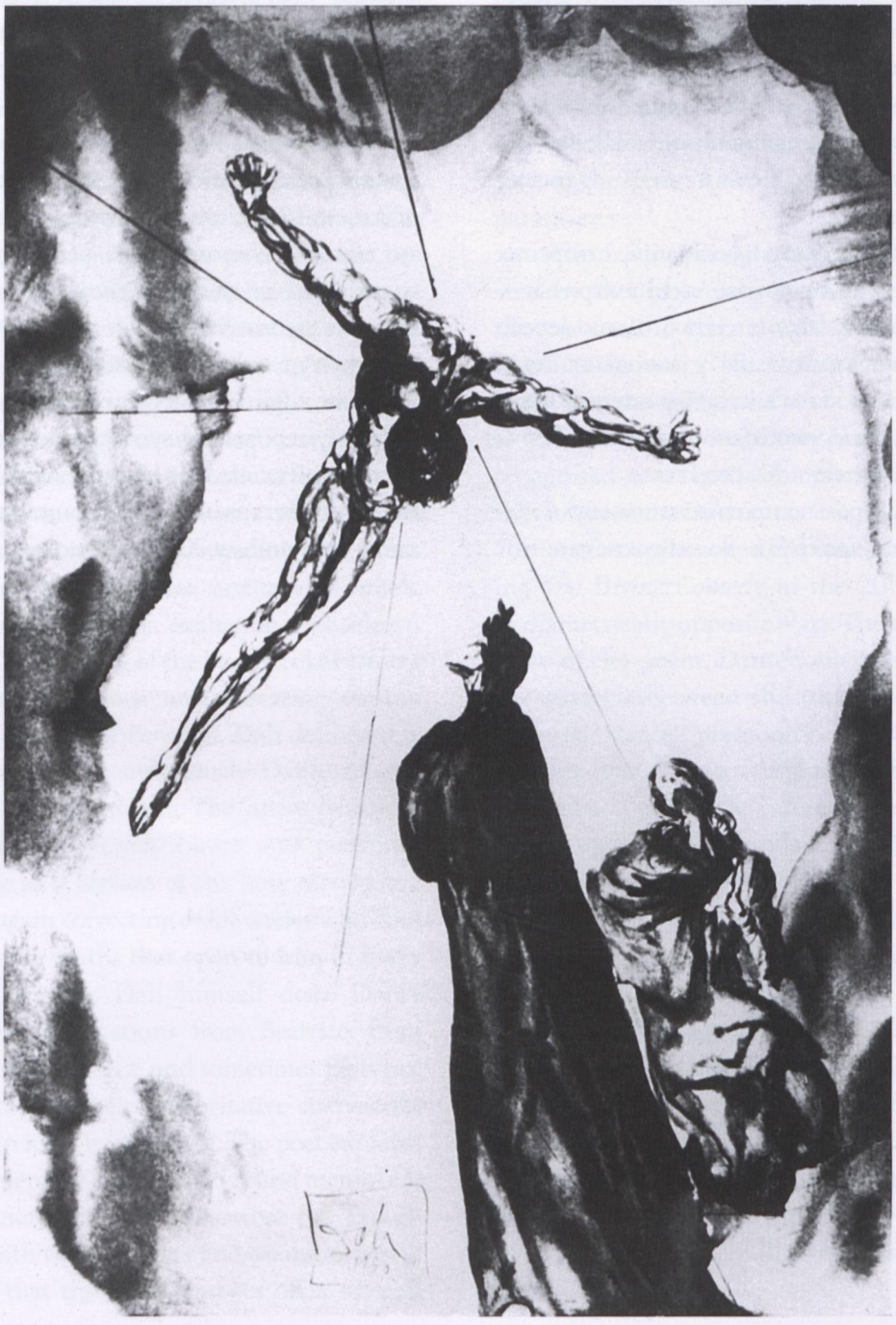
The driving thought of illustrations created by the egocentric Spanish artist is to show himself in eternal worlds with Dante, but the version of *The Divine Comedy* executed by the genius of the subconscious as Dalí remains in the history of art, has to be recognised as a significant phenomenon of the 20th century Danteana.

Artists approached the task of illustrating *The Divine Comedy* in the 20th century in diametrically opposite ways. The explosive force of the poem, Dante's encyclopaedism, the struggle between the material and the spiritual, Dante's premonition of the future, and his hymn to an enlightened faith—all this turned out to be interesting to artists of the epoch of Modernism. The 20th century artistic responses showed how complex and non-homogenous Dante's great work is. The century that endured wars and revolutions, when significant social and cultural links were broken, when the ideological bases of two opposing cultures collided, produced artists who extracted contrasting ideas from his cosmos when they addressed Dante. Artists of the 20th century left the attractive task of creating a true equivalent of *The Divine Comedy* in their illustrations to their heirs in the 21st.

променя. Всі елементи наукового експерименту очевидні в дантівському підході до переказу. Ця принципова особливість «Раю» зовсім не цікава С. Далі. Він ілюструє лише один, священний, сліпучий бік третьої частини поеми — її «райську міфологію».

Рушійна думка ілюстрацій, створених іспанським художником, — егоцентрична — ми з Данте у вічних світах, однак версію «Божественної комедії» у виконанні генія підсвідомого, яким в історії мистецтва залишився С. Далі, необхідно визнати значним явищем Дантеани XX століття.

Діаметрально протилежними були підходи ілюстраторів до «Божественної комедії» у XX столітті. Вибухова сила терції, енциклопедизм Данте, боротьба матеріального й духовного, спрямованість генія до майбутнього, гімн проясненій вірі — все виявилося цікавим епосі модернізму. Художній досвід XX століття показав, наскільки складною і неоднорідною постає Дантеана, що виникла в епоху війн і революцій, коли розривалися звичні зв'язки, коли зіштовхувалися ідеологічні основи двох протилежних культур, які, звертаючись до Данте, видобували з його космосу контрастуючі ідеї. У своєму героїчному зусиллі створити ілюстративний еквівалент «Божественної комедії» XX століття залишило це привабливе завдання наступному, XXI століттю.



Salvador Dalí
Canto XIV — «Christ Flaming From That Cross» (Paradise)

Сальвадор Далі
Пісня XIV — «...хрест ясний виблискував Христом» (Рай)

BIBLIOGRAPHY TO CHAPTER III

ЛІТЕРАТУРА ДО РОЗДІЛУ III

1. Алпатов М. В. *Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто.* — Москва—Ленинград: Искусство, 1939.

2. Барская А. Г., Русаков Ю. А. *Гуттузо.* — Москва—Ленинград: Советский художник, 1966.

3. Бердяев Н. *Кризис искусства.* — Москва: Издание Г. А. Лемака и С. И. Сахарова, 1918.

4. *«Божественная комедия» в галлерее «Габбиано».* — Москва: Литературная газета. — 12.II.1969.

5. Винер Н. *Кибернетика и общество.* — Москва: ИЛ, 1958.

6. Виппер Б. Р. *Введение в историческое изучение искусства // Статьи об искусстве.* — Москва: Искусство, 1970.

7. Гачев Г. Д. *Содержательность художественных форм.* — Москва: Просвещение, 1968.

8. Герман М. *Парижская школа.* — Москва: Слово/Slovo, 2003.

9. Голенищев-Кутузов И. Н. *Творчество Данте и мировая культура.* — Москва: Наука, 1971.

10. Гройс Б. *Искусство утопии.* — Москва: Художественный журнал, 2003.

11. Грэм Г. *Философия Искусства.* — Москва: Слово/Slovo, 2004.

12. *«Данте»: Цикл академических концертов, Государственная филармония.* — Москва, 1921.

13. Данте. *Vita Nuova.* — Москва: Academia, 1934.

14. Данте Аліг'єрі. *Vita Nova.* — К.: Дніпро, 1965.

15. Данте Алигиери. *Vita Nuova.* — Рига: Лиесма, 1965.

16. Данте Аліг'єрі. *Божественна комедія.* — Х.: Фоліо, 2006.

17. Данте Алигьери. *Малые произведения.* — Москва: Наука, 1968.

18. Данте Алигьери. *Божественная комедия.* — В 3-х т. — Кишинев: Картя Молдовеняска, 1968.

19. Данте Аліг'єрі. *Божественна комедія, Рай.* — К.: Дніпро, 1972.

20. Данте Аліг'єрі. *Божественна комедія, Чистилище.* — К.: Дніпро, 1972.

21. Дживелегов А. К. *Данте Алигьери.* — Москва: Журнально-газетное объединение, 1933.

22. Дживелегов А. *Круг знаний Данте* / Под ред. М. Горького // *Литературная учеба.* — Москва, 1936. — № 7.

23. Дмитриева Н. А. *Изображение и слово.* — Москва: Искусство, 1962.

24. Дмитриева Н. А. *Пикассо.* — Москва: Наука, 1971.

25. Днепров В. *Идеи времени и формы времени.* — Ленинград, 1980.

26. Драч І. *Дантове безмежжя* // Данте Аліг'єрі. *Vita Nova.* — К.: Дніпро, 1965.

27. Елина Е. Т. *Из истории дантологии* // *Дантовские чтения.* 1968. — Москва: Наука, 1968.

28. Иванов С. Г. *Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма.* — К.: Стилос, 2001.

29. Каган М. С. *Введение в историю мировой культуры.* — Кн. II. — Санкт-Петербург: Петрополис, 2002.

30. Кацман Е. *Как создавалась АХРР* // *Ассоциация художников революционной России: «АХРР».* Сборник воспоминаний, статей, документов / Сост. И. М. Гронский, В. Н. Перельман. — Москва: Изобразительное искусство, 1973.

31. Келдыш Ю. *Данте в русской музыке* // *Данте и словяне.* — Москва: Наука, 1967.

32. Кузнецов Б. Г. *Пути физической мысли.* — Москва: Наука, 1968.

33. Кузнецов Б. Г. *Разум и бытие.* — Москва: Наука, 1972.

34. Кузнецов Ю. *Михаил Иванович Пиков.* — Москва: Советский художник, 1971.

35. Куликова И. С. *Сюрреализм в искусстве.* — Москва: Наука, 1970.

36. Лозинский М. Л. *Данте Алигьери* // *Дантовские чтения.* 1985. — Москва: Наука, 1985.

37. Мандельштам О. *Разговор о Данте.* — Москва: Искусство, 1967.

38. Маца И. *Проблемы художественной культуры XX века.* — Москва: Искусство, 1969.

39. Минский Н. *От Данте к Блоку.* — Берлин: Мысль, 1922.

40. Мямлин И. Г. *Михаил Иванович Пиков.* — Ленинград: Художник РСФСР, 1968.

41. Недошивин Г. А. *Теоретические проблемы современного изобразительного искусства.* — Москва: Советский художник, 1972.

42. Недошивин Г. А. *Письмо к О. Петровой* // Личный архив Ольги Петровой. — 3.V. 1973.

43. Ольшки Леонард. *История научной литературы на новых языках* / Пер. с нем. Коган Ф. и Юшкевич П. — Т. I. — Москва—Ленинград, 1933.

44. Пастернак Б. *Охранная грамота.* — Москва: Советский писатель, 1982.

45. Петрова О. *Діалоги з Хроносом* // *Образотворче мистецтво.* — К., 1997. — № 2.

46. Петрова О. М. *Данте в контексті європейської образотворчості* // *Наукові записки НаУКМА.* — Т. 20—21. — К.: Вид. дім «КМ Академія», 2002.

47. Пиков М. И. *Письмо к О. Петровой* // Личный архив Ольги Петровой. — 8.III.1971.

48. Сноу Ч. П. *Две культуры.* — Москва: Прогресс, 1973.

49. Тананаева Л. И. *Очерки польской графики XX века.* — Москва: Наука, 1972.

50. Тромбадори А. *Данте, прочитанный сегодня // Искусство книги.* — Москва: Книга, 1968. — Вып. 5.

51. Тугенхольд Я. *Искусство октябрьской эпохи.* — Ленинград, 1930.

52. Успенский П. *Teztium Organum. Ключ к загадкам мира.* — Санкт-Петербург, 1992.

53. Фаворский В. А. *Об иллюстрации, о стиле и мировоззрении //* Литературный критик. — 1935. — № 1.

54. Федерн К. *Данте и его время.* — Москва: Издание т-ва И. Д. Сытина, 1911.

55. Флоренский П. *Мнимости в геометрии.* — Москва: Поморье, 1922.

56. Франко І. *Данте Аліґієрі.* — К.: Радянський письменник, 1965.

57. Хламинский Ю. *Фаворский В. А.* — Москва: Искусство, 1964.

58. Хлодовский Р. И. *Блок и Данте // Данте и всемирная литература.* — Москва: Наука, 1967.

59. Чегодаев А. Д. *М. И. Пиков // Искусство книги.* — Москва: Искусство, 1961. — Вып. 2.

60. Шитова С. М. *Критика теорий современного формалистического искусства.* — Х.: Изд-во Харьковского государственного университета, 1972.

61. Шпенглер О. *Закат Европы.* — Т. I. — Москва—Санкт-Петербург: Изд. Л. Д. Френкеля, 1923.

62. Dante Alighieri. *Bozka Komedia. Peklo.* — Bratislava, 1964.

63. Bardonech I. *Des grands illustrateurs de la «Divine Comedie». Botticelli, Blake, Doré et Dalí // Exposition de 100 aquarelles pour la «Divine Comedie».* — Paris, 1965.

64. Descharnes R., Nezet G. *Salvador Dalí.* — Berlin: Benedikt Taschen, 1989.

65. Garboli C. *Renato Guttuso. Disegni danteschi. Galleria d'Arte «Il Gabbiano».* — Roma, 1969.

66. Rosso B. *Innamorata di Dante «disegna in russo» la «Divina Commedia» // Domenica del Corriere. Corriere della Sera.* — Milano, 1975.

67. Skrodzki W. *Rocznica Dantego // Przeglod artystyczny.* — № 1 (29). — 1966.

68. Starowieyski F. *Osobie samom... // Projekt.* — № 1 (86). — 1972.

69. Vossler K. *Die Gottliche Komodie.* — Heidelberg, 1910.

70. Wróblewska D. *Daniel Mróz // Projekt.* — 1970. — № 2 (75).

LIST OF ILLUSTRATIONS

P. 5 **Mykhaylo Grytsyuk**
«Dante Alighieri»
Sculpture (bust)
1969
Bronze
Kyiv, Lesya Ukrayinka Museum

P. 29 **Gino Severini**
Canto XXX — «Beatrice's Prophecy» (Purgatorio)
Illustration
Paper, composite technique
Milano, Aldo Martello Editori, 1965

P. 31 **Renato Guttuso**
Canto XXV — «Ulysses» (Inferno)
Illustration
1959—1961
Coloured lithograph
Garboli C'. «Renato Guttuso. Disegni danteschi», Galleria d'Arte «Il Gabbiano», Rome, 1969

P. 32 **Olga Petrova**
Canto XIII — «The Forest of the Suicides». (Inferno)
Illustration
1970—1974
Lithograph
Kyiv. State Museum of Books and Printing.
London, British Museum Library.
Kharkiv, Folio, 2006

P. 35 **Daniel Mróz**
Canto XXX — «Impersonators» (Inferno)
Illustration
1975
Etching
Warsaw, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975

P. 36 **Tono Zancanaro**
Canto XII — «Minotaur» (Inferno)
Illustration
1964
Paper, composite technique
Moscow, Belyj gorod, 2005

P. 49 **Giotto di Bondone**
Dante
Detail from a fresco
13th cent.
Tempera
Florence, Palazzo Podestà

P. 50 **Anonymous author**
Canto I — «The Dusky Wood» (Inferno)
Detail from a miniature
End of the 14th cent.
Leather, tempera
Rimini, Gambalunga Library.
«Dante», Verona, Periodici Mondadori, 1965

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

С. 5 **Михайло Грицюк**
«Данте Аліґ'єрі»
Скульптура (бюст)
1969
Бронза
Київ. Музей Лесі Українки

С. 29 **Джіно Северіні**
Пісня XXX — «Пророцтво Беатріче» (Чистилище)
Ілюстрація
Папір, мішана техніка
Видання: Milano, Aldo Martello Editori, 1965

С. 31 **Ренато Гуттузо**
Пісня XXV — «Улісс» (Пекло)
Ілюстрація
1959—1961
Кольорова літографія
Видання: Garboli C.
«Renato Guttuso. Disegni danteschi».
Roma, Galleria d'Arte «Il Gabbiano», 1969

С. 32 **Ольга Петрова**
Пісня XIII — «Ліс самогубців» (Пекло)
Ілюстрація
1970—1974
Літографія
Лондон. Британський музей. Бібліотека.
Київ, Державний музей книги та книгодрукування.
Видання: Харків, «Фоліо», 2006.

С. 35 **Даніель Мруз**
Пісня XXX — «Фальшівники людей» (Пекло)
Ілюстрація
1975
Офорт
Видання: Warszawa,
Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975

С. 36 **Тоно Дзанканаро**
Пісня XII — «Мінотавр» (Пекло)
Ілюстрація
1964
Папір, мішана техніка
Видання: Москва, «Белый город», 2005

С. 49 **Джотто ді Бондоне**
Данте
Деталь фрески
XIII ст.
Темпера
Флоренція. Палаццо дель Подеста

С. 50 **Анонім**
Пісня I — «Ліс» (Пекло)
Деталь мініатюри
Кінець XIV ст.
Шкіра, темпера
Ріміні. Бібліотека Гамбалунга.
Видання: «Dante». Verona,
Periodici Mondadori, 1965

P. 52 **Anonymous author**
Canto XXXIV — «Cocytus» (Inferno)
Detail from a miniature
End of the 14th cent.
Leather, tempera
Milan. Trivulziana Library.
«Dante», Verona, Periodici Mondadori, 1965

P. 54 **Anonymous author**
«Dante and Beatrice in Front of Justinian»
Detail from a miniature
15th cent.
Leather, tempera
Venice, Marciana Library.
«Storia Generale della Letteratura Italiana»,
Milan, Federico Motta Editore, 2004

P. 55 **Lorenzo Vecchietta**
Decorative initial. Canto I (Inferno).
«Senese Codex»
Detail from a miniature
1442—1450
Leather, tempera
London, British Museum Library

C. 56 **Lorenzo Vecchietta**
Decorative initial. Canto I (Purgatorio).
«Senese Codex»
Detail from a miniature
1442—1450
Leather, tempera
London, British Museum Library

P. 57 **Lorenzo Vecchietta**
Canto III — «Acheron» (Inferno). «Senese Codex»
Miniature
1442—1450
Leather, tempera
London, British Museum Library

P. 60 **Giovanni di Paolo**
«Those Who Can Forge». Frontispiece
(Paradiso). «Senese Codex»
Miniature
1442—1450
Leather, tempera
London, British Museum Library

P. 61 **Giovanni di Paolo**
Canto XVII — «The Courage
of the Truth» (Paradiso). «Senese Codex»
Detail from a miniature
1442—1450
Leather, tempera
London, British Museum Library

P. 63 **Anonymous author**
Canto I — «Three Beasts» (Inferno).
«Paris Codex»
Miniature
1440
Leather, tempera
Paris

P. 64 **Lorenzo Vecchietta**
Canto XXXIV — «Lucifer» (Inferno).
«Senese Codex»
Miniature
1442—1450
Leather, tempera
London, British Museum Library

P. 65 **Giovanni di Paolo**
Canto I — «Enter into my Breast» (Paradiso).
«Senese Codex»
Miniature
1442—1450
Leather, tempera
London, British Museum Library

С. 52 **Анонім**
Пісня XXXIV — «Коцит» (Пекло)
Деталь мініатюри
Кінець XIV ст.
Шкіра, темпера
Мілан. Бібліотека Тривульціана, видання:
«Dante». Verona, Periodici Mondadori, 1965

С. 54 **Анонім**
«Данте та Беатріче перед Юстиніаном»
Деталь мініатюри
XV ст.
Шкіра, темпера
Венеція. Бібліотека Марціана, видання:
«Storia Generale della Letteratura Italiana».
Milano, Federico Motta Editore, 2004

С. 55 **Лоренцо Векк'єтта**
Буквиця. Пісня I «Пекло»
«Сієнський кодекс»
Деталь мініатюри
1442—1450
Шкіра, темпера
Лондон. Британський музей. Бібліотека

С. 56 **Лоренцо Векк'єтта**
Буквиця. Пісня I «Чистилище».
«Сієнський кодекс».
Деталь мініатюри
1442—1450
Шкіра, темпера
Лондон. Британський музей. Бібліотека

С. 57 **Лоренцо Векк'єтта**
Пісня III — «Ахерон» (Пекло)
«Сієнський кодекс».
Мініатюра
1442—1450
Шкіра, темпера
Лондон. Британський музей. Бібліотека

С. 60 **Джованні ді Паоло**
«Ті, що вміють кувати». Фронтиспіс —
«Рай». «Сієнський кодекс».
Мініатюра
1442—1450
Шкіра, темпера
Лондон. Британський музей. Бібліотека

С. 61 **Джованні ді Паоло**
Пісня XVII — «Мужність істини» (Рай)
«Сієнський кодекс».
Деталь мініатюри
1442—1450
Шкіра, темпера
Лондон. Британський музей. Бібліотека

С. 63 **Анонім**
Пісня I — «Три звіра» (Пекло)
«Паризький кодекс»
Мініатюра
1440
Шкіра, темпера
Париж

С. 64 **Лоренцо Векк'єтта**
Пісня XXXI — «Люцифер» (Пекло)
«Сієнський кодекс».
Мініатюра
1442—1450
Шкіра, темпера
Лондон. Британський музей. Бібліотека

С. 65 **Джованні ді Паоло**
Пісня I — «Ввійди мені у груди» (Рай)
«Сієнський кодекс».
Мініатюра
1442—1450
Шкіра, темпера
Лондон. Британський музей. Бібліотека

P. 66 **Giovanni di Paolo**
Canto XVIII — «The Imperial Eagle» (Paradiso). «Senese Codex»
Miniature
1442—1450
Leather, tempera
London, British Museum Library

P. 67 **Giovanni di Paolo**
Canto XXV — «John the Apostle» (Paradiso). «Senese Codex»
Miniature
1442—1450
Leather, tempera
London, British Museum Library

P. 70 **Guglielmo Giraldi**
Canto III — «The Entrance to Hell» (Inferno). «Urbinate Codex 365»
Miniature
1478—1482
Leather, tempera
Rome, Vatican, Apostolic Library.
Yerevan, Academy of Sciences of Armenia, 1969

P. 75 **Guglielmo Giraldi**
Canto V — «Paolo and Francesca» «Urbinate Codex 365»
Miniature
1478—1482
Leather, tempera
Rome, Vatican, Apostolic Library.
Yerevan, Academy of Sciences of Armenia, 1969

P. 78 **Guglielmo Giraldi**
Canto XV — «Centaurs» (Inferno) «Urbinate Codex 365»
Miniature
1478—1482
Leather, tempera
Rome, Vatican, Apostolic Library.
Yerevan, Academy of Sciences of Armenia, 1969

P. 80 **Guglielmo Giraldi**
Canto XXIII — «The Hypocrites» (Inferno) «Urbinate Codex 365»
Colour copy by O. Petrova
1478—1482
Leather, tempera
Rome, Vatican, Apostolic Library.
Yerevan, Academy of Sciences of Armenia, 1969

P. 81 **Guglielmo Giraldi**
Canto XXXIV — «The Ascent from Hell» (Inferno). «Urbinate Codex 365»
Miniature
1478—1482
Leather, tempera
Rome, Vatican, Apostolic Library.
Yerevan, Academy of Sciences of Armenia, 1969

P. 84 **Franco de' Russi**
Canto III — «The Mountain of Purgatory» (Purgatorio). «Urbinate Codex 365»
Miniature
1478—1482
Leather, tempera
Rome, Vatican, Apostolic Library.
Yerevan, Academy of Sciences of Armenia, 1969

P. 87 **Franco de' Russi**
«There He Begirt Me» (Purgatorio). «Urbinate Codex 365»
Miniature
1478—1482
Leather, tempera
Rome, Vatican, Apostolic Library.
Yerevan, Academy of Sciences of Armenia, 1969

С. 66 **Джованні ді Паоло**
Пісня XVIII — «Імперський орел» (Рай)
«Сієнський кодекс».
Мініатюра
1442—1450
Шкіра, темпера
Лондон. Британський музей. Бібліотека

С. 67 **Джованні ді Паоло**
Пісня XXV — «Апостол Іоанн» (Рай)
«Сієнський кодекс».
Мініатюра
1442—1450
Шкіра, темпера
Лондон. Британський музей. Бібліотека

С. 70 **Гульєльмо Джіральді**
Пісня III — «Входження до пекла» (Пекло)
«Урбінський кодекс 365»
Мініатюра
1478—1482
Шкіра, темпера
Рим. Ватикан. Апостольська Бібліотека.
Видання: Єреван, Академія наук Арменії, 1969

С. 75 **Гульєльмо Джіральді**
Пісня V — «Паоло з Франческою» (Пекло)
«Урбінський кодекс 365»
Мініатюра
1478—1482
Шкіра, темпера
Рим. Ватикан. Апостольська Бібліотека.
Видання: Єреван, Академія наук Арменії, 1969

С. 78 **Гульєльмо Джіральді**
Пісня XII — «Центаври» (Пекло)
«Урбінський кодекс 365»
Мініатюра
1478—1482
Шкіра, темпера
Рим. Ватикан. Апостольська Бібліотека.
Видання: Єреван, Академія наук Арменії, 1969

С. 80 **Гульєльмо Джіральді**
Пісня XXIII — «Лицеміри» (Пекло)
«Урбінський кодекс 365»
Кольорова копія О. Петрової
1478—1482
Шкіра, темпера
Рим. Ватикан. Апостольська Бібліотека.
Видання: Єреван, Академія наук Арменії, 1969

С. 81 **Гульєльмо Джіральді**
Пісня XXXIV — «Вихід із пекла» (Пекло)
«Урбінський кодекс 365»
Мініатюра
1478—1482
Шкіра, темпера
Рим. Ватикан. Апостольська Бібліотека.
Видання: Єреван, Академія наук Арменії, 1969

С. 84 **Франко де Руссі**
Пісня III — «Гора Чистилища» (Чистилище)
«Урбінський кодекс 365»
Мініатюра
1478—1482
Шкіра, темпера
Рим. Ватикан. Апостольська Бібліотека.
Видання: Єреван, Академія наук Арменії, 1969

С. 87 **Франко де Руссі**
«Тут пояс Він мені звив...» (Чистилище)
«Урбінський кодекс 365»
Мініатюра
1478—1482
Шкіра, темпера
Рим. Ватикан. Апостольська Бібліотека.
Видання: Єреван, Академія наук Арменії, 1969

P. 92 **Franco de' Russi**
Canto X — «The Proud» (Purgatorio)
«Urbinate Codex 365»
Miniature
1478—1482
Leather, tempera
Rome, Vatican, Apostolic Library.
Yerevan, Academy of Sciences of Armenia, 1969

P. 93 **Valerio Mariani**
Canto II — «The Sphere of the Moon» (Paradiso)
«The Urbinate Codex 365»
Miniature
About 1610—1620
Leather, tempera
Rome, Vatican, Apostolic Library.
Yerevan, Academy of Sciences of Armenia, 1969

P. 94 **Matteo Capcasa**
Title page of the Venetian edition of «The Divine Comedy»
1493
Engraved metal plate
Saint-Petersburg, Library of the Academy of Sciences

P. 97 **Anonymous author**
Canto XXII — «The Sphere of Saturn» (Paradiso)
Illustration
1491
Wood-cut engraving
Milan, G. Daelli Editori, 1864

P. 98 **Sandro Botticelli**
Canto XXXI — «The Giants' Pit» (Inferno)
Drawing (fragment)
1492(7)—1498
Parchment, quill
Berlin, the Cabinet of Engravings.
«Dante i vsemirnaya literatura», Moscow, Nauka, 1967

P. 101 **Sandro Botticelli**
Canto II — «The Ascent to the First Sphere of the Moon» (Paradiso)
Drawing (fragment)
1492(7)— 1498
Parchment, quill
Berlin, the Cabinet of Engravings.
«Dante i vsemirnaya literatura», Moskow, Nauka, 1967

P. 103 **Sandro Botticelli**
Canto I — «Dante with Beatrice in Paradise» (Paradiso)
Drawing
1492(7)—1498
Parchment, quill
Berlin, the Cabinet of Engravings. «Dante i vsemirnaya literatura, Moskow, Nauka, 1967

P. 108 **Giovanni del Ponte**
Portrait of Dante — «Codex 1040»
Miniature
14th cent.
Leather, tempera
Florence, Riccardiana Library.
«Dante», Verona, Periodici Mondadori, 1965

P. 111 **Andrea del Castagno**
Farinata degli Uberti
Fresco (fragment)
1450
Tempera
Florence, Santa Apollonia Church.
«Dante», Verona, Periodici Mondadori, 1965

С. 92 **Франко де Руссі**
Пісня XXIV — «Пихаті» (Чистилище)
«Урбінський кодекс 365»
Мініатюра
1478—1482
Шкіра, темпера
Рим. Ватикан. Апостольська Бібліотека.
Видання: Єреван, Академія наук Арменії, 1969

С. 93 **Валеріо Маріані**
Пісня II — «Місяцеве небо» (Рай)
«Урбінський кодекс 365»
Мініатюра
Біля 1610—1620
Шкіра, темпера
Рим. Ватикан. Апостольська Бібліотека.
Видання: Єреван, Академія наук Арменії, 1969

С. 94 **Маттео Капказа**
Титульний аркуш до Венеціанського видання
«Божественної комедії»
1493
Гравюра на металі
Санкт-Петербург. Бібліотека академії наук

С. 97 **Анонім**
Пісня XXII — «Сьоме Сатурнове небо» (Рай)
Ілюстрація
1491
Дереворит
Видання: Мілан, G. Daelli e C. Editori, 1864

С. 98 **Сандро Боттічеллі**
Пісня XXXI — «Криниця гігантів» (Пекло)
Малюнок (фрагмент)
1492(7)—1498
Пергамент, перо
Берлін. Берлінський кабінет гравюр.
Видання: «Данте и всемирная литература». —
Москва, «Наука», 1967

С. 101 **Сандро Боттічеллі**
Пісня II — «Піднесення на перше,
Місяцеве небо» (Пекло)
Малюнок (фрагмент)
1492(7)—1498
Пергамент, перо
Берлін. Берлінський кабінет гравюр.
Видання: «Данте и всемирная литература».
Москва, «Наука», 1967

С. 103 **Сандро Боттічеллі**
Пісня V — «Данте з Беатріче в раю» (Рай)
Малюнок
1492(7)—1498
Пергамент, перо
Берлін. Берлінський кабінет гравюр.
Видання: «Данте и всемирная литература». —
Москва, «Наука», 1967

С. 108 **Джованні дель Понте**
Портрет Данте. «Кодекс 1040»
Мініатюра
XIV ст.
Шкіра, темпера
Флоренція. Бібліотека Ріккардіана.
Видання: «Dante». Verona, Periodici
Mondadori, 1965

С. 111 **Андреа дель Кастаньйо**
«Фаріната дельї Убертї»
Фреска (фрагмент)
1450
Темпера
Флоренція, ц. Санта-Аполонія. Видання:
«Dante». Verona, Periodici Mondadori, 1965

P. 112 **Domenico di Michelino**
«Dante and his Poem,
Three Kingdoms and Florence»
Fresco
15th cent.
Tempera
Florence, Santa Maria del Fiore Cathedral.
«Dante», Verona, Periodici Mondadori, 1965

P. 115 **Luca Signorelli**
«The Last Judgement»
Fresco (fragment of the cycle)
1499— 1503(5)
Tempera
Orvieto, Cappella della Cattedrale di San Brizio.
«Dante», Verona, Periodici Mondadori, 1965

C. 116 **Luca Signorelli**
«Virgil»
Fresco (fragment of the cycle)
1499— 1503(5)
Tempera
Orvieto, Cappella della Cattedrale di San Brizio.
«Dante», Verona, Periodici Mondadori, 1965

P. 117 **Luca Signorelli**
«The Last Judgement» (Flying Demons)
Fresco (fragment of the cycle)
1499— 1503(5)
Tempera
Orvieto, Cappella della Cattedrale di San Brizio.
«Dante», Verona, Periodici Mondadori, 1965

P. 118 **Giorgio Vasari**
«Poets of Florence»
Easel painting
16th cent.
Oxford, University collection

P. 123 **Raphael**
«Dante»
Fresco (fragment)
1509—1517
Tempera
Rome, Vatican. Vatican. Carlo Pietrangeli.
Moscow, Slovo, 1998

P. 124 **Raphael**
«Parnassus»
Fresco (fragment)
1509—1517
Tempera
Rome, Vatican, Stanza della Segnatura.
Vatican, Carlo Pietrangeli. Moscow, Slovo, 1998

P. 125 **Michelangelo**
«The Last Judgement»
(Angels with Trumpets and sinful Souls)
Fresco (fragment)
1536—1541
Tempera
Rome, Vatican, Cappella Sistina.
Vatican, Carlo Pitrangeli. Moscow, Slovo, 1998

C. 127 **Michelangelo**
«Sinful Soul»
Fresco (fragment)
1536—1541
Tempera
Rome, Vatican, Cappella Sistina.
Vatican, Carlo Pitrangeli. Moscow, Slovo, 1998

P. 128 **Anonymous author**
Canto II — «The Celestial Pilot» (Purgatorio)
Illustration
1757
Engraved metal plate
Venice, Presso Antonio Zatta

С. 114 **Доменіко ді Мікеліно**
«Данте з Комедією, три царства та Флоренція»
Фреска
XV ст.
Темпера
Флоренція, ц. Санта-Марія дель Фіоре.
Видання: «Dante». Verona, Periodici Mondadori, 1965

С. 115 **Лука Сіньйореллі**
«Страшний суд»
Фреска (фрагмент циклу)
1499—1503(5)
Темпера
Орвієто, Капела Сан-Бріціо.
Видання: «Dante». Verona, Periodici Mondadori, 1965

С. 116 **Лука Сіньйореллі**
«Вергілій»
Фреска (фрагмент циклу)
1499—1503(5)
Темпера
Орвієто, Капела Сан-Бріціо.
Видання: «Dante». Verona, Periodici Mondadori, 1965

С. 117 **Лука Сіньйореллі**
«Страшний суд» (крилаті демони)
Фреска (фрагмент циклу)
1499—1503(5)
Темпера
Орвієто, Капела Сан-Бріціо.
Видання: «Dante». Verona, Periodici Mondadori, 1965

С. 118 **Джорджо Вазарі**
«Поети Флоренції»
Станковий живопис
XVI ст.
Полотно, олія
Оксфорд. Колекція університету

С. 123 **Рафаель**
«Данте»
Фреска (фрагмент фрески «Диспута»)
1509—1517
Темпера
Рим. Ватікан. Станца делла Сеньятура.
Видання: Ватикан. «Карло П'єтранджелі».
Москва, «Слово/Slovo», 1998

С. 124 **Рафаель**
«Парнас»
Фреска (фрагмент фрески «Парнас»)
1509—1517
Темпера
Рим. Ватикан. Станца делла Сеньятура.
Видання: Ватикан. «Карло П'єтранджелі».
Москва, «Слово/Slovo», 1998

С. 125 **Мікеланджело**
«Страшний суд»
(янголи з сурмами та грішні душі)
Фрагмент фрески
1536—1541
Темпера
Рим. Ватикан. Сикстинська капела.
Видання: Ватикан. «Карло П'єтранджелі».
Москва, «Слово/Slovo», 1998

P. 143 **Josef Anton Koch**
Canto X — «The Proud» (Purgatorio)
Fresco
1825—1826
Tempera
Rom, Casino Massimo, Stanza di Dante.
Agenda Letteraria Dante Alighieri 2005.
Società Dante Alighieri, Libri Scheiwiller, 2005

P. 145 **Josef Anton Koch**
Canto I — «Three Beasts» (Inferno)
Illustration
1824—1827
Engraved metal plate
Karl Federn, «Dante and his Time»,
Moscow: Sytin's Publishing House, 1911

P. 146 **Josef Anton Koch**
Canto X — «Farinata degli Uberti» (Inferno)
Illustration
1825—1826
Paper, sepia
Agenda Letteraria. Dante Alighieri 2005.
Società Dante Alighieri, Libri Scheiwiller, 2005

P. 148 **Josef Anton Koch**
Canto XXXIII — «Ugolino in Prison»
(Inferno)
Illustration
1825—1826
Engraved metal plate
Karl Federn, «Dante and his Time».
Moscow, Sytin's Publishing House, 1911

P. 150 **John Flaxman**
Canto III — «Charon» (Inferno)
Illustration
1793
Engraved metal plate
Karl Federn, «Dante and his Time».
Mocsow, Sytin's Publishing House, 1911

P. 151 **John Flaxman**
Canto XXVIII — «Bertran de Born» (Inferno)
Illustration
1793
Engraved metal plate
Karl Federn, «Dante and his Time».
Mocsow, Sytin's Publishing House, 1911

P. 152 **Ary Scheffer**
«Francesca and Paolo»
Painting
1822
Canvas, oil
London, Wallace Collection. «Dante»,
Verona, Periodici Mondadori, 1965

P. 155 **William Blake**
Canto I — «Apparition of Virgil to Dante»
(Inferno)
Illustration
1824—1827
Paper, water colour
London, Tate Gallery. «The Melbourne Dante.
Illustrations by William Blake»,
Melbourne, Ursula Hoff, 1961

P. 156 **William Blake**
Canto XXXI — «Antaeus» (Inferno)
Illustration
1824—1827
Paper, water colour
London, Tate Gallery. «The Melbourne
Dante. Illustrations by William Blake»,
Melbourne, Ursula Hoff, 1961

С. 127 **Мікеланджело**
«Грішна душа»
Фрагмент фрески
1536—1541
Темпера
Рим. Ватикан. Сикстинська капела.
Видання: Ватикан. «Карло П'єтранджелі».
Москва, «Слово/Slovo», 1998

С. 128 **Анонім**
Пісня II — «Ангел — стерничий»
(Чистилище)
Ілюстрація
1757
Гравюра на металі
Венеція. Видання: Presso Antonio Zatta

С. 143 **Йозеф Антон Кох**
Пісня X — «Пихаті» (Чистилище)
Фреска
1825—1826
Темпера
Рим. Вілла Массімо. Станцо Данте.
Видання: Agenda Letteraria Dante Alighieri
2005. Milano, Società Dante Alighieri,
Libri Scheiwiller, 2004

С. 145 **Йозеф Антон Кох**
Пісня I — «Три звіра» (Пекло)
Ілюстрація
1824—1827
Гравюра на металі
Видання: Карл Федерн, «Данте и его время».
Москва, Тип. Сытина, 1911

С. 146 **Йозеф Антон Кох**
Пісня X — «Фаріната дельї Убертi» (Пекло)
Ілюстрація
1825—1826
Папір, сепія
Видання: Agenda Letteraria Dante Alighieri
2005. Milano, Società Dante Alighieri,
Libri Scheiwiller, 2004

С. 148 **Йозеф Антон Кох**
Пісня XXXIII — «Уголіно у в'язниці» (Пекло)
Ілюстрація
1825—1826
Гравюра на металі
Видання: Москва, «Белый город», 2005

С. 150 **Джон Флаксман**
Пісня III — «Харон» (Пекло)
Ілюстрація
1793
Гравюра на металі
Видання: Карл Федерн, «Данте и его время».
Москва, Тип. Сытина, 1911

С. 151 **Джон Флаксман**
«Бертран де Борн»
Ілюстрація
1793
Гравюра на металі
Видання: Москва, «Белый город», 2005

С. 152 **Арі Шеффер**
«Франческа і Паоло»
Живопис
1822
Полотно, олія
Лондон, Уаллес колекція (Wallace
Collection). Видання: «Dante».
Verona, Periodici Mondadori, 1965

С. 155 **Вільям Блейк**
Пісня I — «Явлення Вергілія Данте» (Пекло)
Ілюстрація

P. 159 **William Blake**
Canto IX — «The Simoniacs» (Inferno)
Illustration
1824—1827
Paper, water colour
London, Tate Gallery. «The Melbourne Dante. Illustrations by William Blake», Melbourne, Ursula Hoff, 1961

P. 160 **William Blake**
Canto VII — «The Wrathful» (Inferno)
Illustration
1824—1827
Paper, water colour
London, Tate Gallery. «The Melbourne Dante. Illustrations by William Blake», Melbourne, Ursula Hoff, 1961

P. 163 **William Blake**
Canto V — «The Adulterers» (Inferno)
Illustration
1824—1827
Paper, etching
London, Tate Gallery. «The Melbourne Dante. Illustrations by William Blake», Melbourne, Ursula Hoff, 1961

P. 177 **Eugène Delacroix**
«Dante's Barque»
Painting
1822
Canvas, oil
Paris, Louvre

P. 182 **Anselm Feuerbach**
«Paolo and Francesca»
Painting
Prior to 1889
Canvas, oil
«Dante», Verona, Periodici Mondadori, 1965

P. 186 **Gustave Doré**
Portrait of Dante Alighieri
Foretitle
1861
Engraved copper
Konrad Farner. «Gustave Doré», Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1963

P. 189 **Gustave Doré**
Canto III — «Charon» (Inferno)
Illustration
1861
Engraved copper
Konrad Farner. «Gustave Doré», Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1963

P. 190 **Gustave Doré**
Canto VII — «The Wrathful» (Inferno)
Illustration
1861
Engraved copper
Konrad Farner. «Gustave Doré», Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1963

P. 193 **Gustave Doré**
Canto XII — «Centaurs» (Inferno)
Illustration
1861
Engraved copper
Konrad Farner. «Gustave Doré», Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1963

P. 194 **Gustave Doré**
Canto XV — «Brunetto and Dante» (Inferno)
Illustration
1861

1824—1827
Папір, акварель
Лондон, Тейт Галерея. Видання: «The Melbourne Dante Illustrations by William Blake». Melbourne, Ursula Hoff, 1961

С. 156 **Вільям Блейк**
Пісня XXXI — «Антей» (Пекло)
Ілюстрація
1824—1827
Папір, акварель
Лондон, Тейт галерея. Видання: «The Melbourne Dante Illustrations by William Blake». Melbourne, Ursula Hoff, 1961

С. 159 **Вільям Блейк**
Пісня XIX — «Святокупці» (Пекло)
Ілюстрація
1824—1827
Папір, акварель
Лондон, Тейт галерея. Видання: «The Melbourne Dante Illustrations by William Blake». Melbourne, Ursula Hoff, 1961

С. 160 **Вільям Блейк**
Пісня VII — «Гнівні» (Пекло)
Ілюстрація
1824—1827
Папір, акварель
Лондон, Тейт галерея. Видання: «The Melbourne Dante Illustrations by William Blake». Melbourne, Ursula Hoff, 1961

С. 163 **Вільям Блейк**
Пісня V — «Порушники шлюбної вірності» (Пекло)
Ілюстрація
1824—1827
Папір, офорт
Лондон, Британський музей. Видання: «The Melbourne Dante Illustrations by William Blake». Melbourne, Ursula Hoff, 1961

С. 177 **Ежен Делакруа**
«Човен Данте»
Живопис, 1822
Полотно, олія
Париж. Лувр

С. 182 **Ансельм Фейербах**
«Паоло і Франческа»
Живопис
До 1889 р.
Полотно, олія
Видання: «Dante». Verona, Periodici Mondadori, 1965

С. 186 **Гюстав Доре**
«Данте Аліґ'єрі»
Авантитул
1861
Гравюра на міді
Видання: Konrad Farner. «Gustave Doré». Dresden, «VEB Verlag der Kunst», 1963

С. 189 **Гюстав Доре**
Пісня III — «Харон» (Пекло)
Ілюстрація
1861
Гравюра на міді
Видання: Konrad Farner. «Gustave Doré». Dresden, «VEB Verlag der Kunst», 1963

С. 190 **Гюстав Доре**
Пісня VII — «Гнівні» (Пекло)
Ілюстрація

Engraved copper
Konrad Farner. «Gustave Doré»,
Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1963

P. 199 **Jean-Baptiste Carpeaux**
«Ugolino»
Sketch for the sculpture, drawing
1861
Indian ink, pen
Paris, Musée Rodin.
Paris, Rodin, 1962

P. 203 **Auguste Rodin**
«The Gates of Hell»
Fragment of the sculpture
1880—1917
Bronze
Paris, Musée Rodin.
Paris, Rodin, 1962

P. 204 **Auguste Rodin**
«The Thinker»
Detail of «The Gates of Hell»
1880—1917
Bronze
Paris, Musée Rodin.
Paris, Rodin, 1962

P. 210 **Auguste Rodin**
«The Three Shadows»
Detail of «The Gates of Hell»
1880—1917
Bronze
Paris, Musée Rodin.
Paris, Rodin, 1962

P. 213 **Auguste Rodin**
«Ugolino»
Detail of a leaf of «The Gates of Hell»
1880—1917
Bronze
Paris, Musée Rodin.
Paris, Rodin, 1962

P. 214 **Odilon Redon**
«Dante with Virgil»
Drawing
1865
Paper, charcoal

P. 215 **Edgar Degas**
«Dante and Beatrice»
Engraving
End of the 19th cent.
Etching
Paris, National Library

1861
Гравюра на міді
Видання: Konrad Farner. «Gustave Doré».
Dresden, «VEB Verlag der Kunst», 1963

С. 193 **Гюстав Доре**
Пісня XII — «Кентаври» (Пекло)
Ілюстрація
1861
Гравюра на міді
Видання: Санкт-Петербур, 2002

С. 194 **Гюстав Доре**
Пісня XV — «Брунетто і Данте» (Пекло)
Ілюстрація
1861
Гравюра на міді
Видання: Konrad Farner. «Gustave Doré».
Dresden, «VEB Verlag der Kunst», 1963

С. 199 **Жан-Батіст Карпо**
«Уголіно»
Ескіз до скульптури
1861
Папір, туш, перо
Париж. Музей О. Родена.
Видання: «Rodin». Paris, 1962

С. 203 **Огюст Роден**
«Брама пекла»
Скульптура, фрагмент композиції
1880—1917
Бронза
Париж. Музей О. Родена.
Видання: «Rodin». Paris, 1962

С. 204 **Огюст Роден**
«Мислитель»
Скульптура, фрагмент композиції
1880—1917
Бронза
Париж. Музей О. Родена.
Видання: «Rodin». Paris, 1962

С. 210 **Огюст Роден**
«Три тіні»
Скульптура, фрагмент композиції
1880—1917
Бронза
Париж. Музей О. Родена.
Видання: «Rodin». Paris, 1962

С. 213 **Огюст Роден**
«Уголіно»
Деталь стулки «Брами пекла»
1880—1917
Бронза
Париж. Музей О. Родена.
Видання: «Rodin». Paris, 1962

С. 214 **Оділон Редон**
«Данте з Вергілієм»
Малюнок
1865
Папір, вугільний олівець

С. 215 **Едгар Дега**
«Данте та Беатріче»
Ілюстрація
90-ті рр. XIX ст.
Офорт
Париж. Національна бібліотека

The art of the 20th century in dialogue with Dante

Illustrators of Dante in the USSR

P. 224 **Aleksandr Golovin**
«Dante in Ravenna»
Easel graphics
1921
Paper, quill
«Dante», Leningrad,
Gosudarstvennaya filarmoniya, 1921

P. 228 **Vladimir Favorsky**
«Dante»
Frontispiece
1934
Wood-cut engraving
«Novaya Zhizn», Moscow,
Khudozhestvennaya literatura, 1965

P. 233 **Nikolay Ulyanov**
«Ravenna. Pineta»
Easel graphics
1907
Paper, pencil
Moscow, collection of Prof. A.D. Chegodayev

P. 237 **Lado Gudiashvili**
Canto 1 — «Three Beasts» (Inferno)
Illustration
1933
Paper, charcoal
Tbilisi, Merani, 1933

P. 238 **Sergo Kobuladze**
«Dante»
Easel graphics
1944
Paper, sauce
Author's property

P. 241 **Mikhail Pikov**
«Dante»
Frontispiece
1964—1965
Wood-cut engraving
Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1974

P. 245 **Mikhail Pikov**
«Inferno»
Half-title
1964—1965
Wood-cut engraving
Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1974

P. 250 **Mikhail Pikov**
Canto XVIII — «Geryon.
The Descent to Circle Eight» (Inferno)
Illustration
1964—1965
Wood-cut engraving
Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1974

Мистецтво XX століття в діалозі з Данте

Ілюстратори Данте в СРСР

С. 224 **Олександр Головін**
«Данте в Равенні»
Станкова графіка
1921
Папір, перо
Видання: «Данте». Ленинград, Государственная филармония, 1921

С. 228 **Володимир Фаворський**
«Данте»
Фронтиспіс
1934
Дереворит
Видання: «Новая жизнь». Москва, «Художественная литература», 1965

С. 233 **Микола Ульянов**
«Равенна. Пінета»
Станкова графіка
1907
Папір, олівець
Москва. Колекція професора А. Д. Чегодаєва

С. 237 **Ладо Гудіашвілі**
Пісня I — «Три звіра» (Пекло)
Ілюстрація
1933
Папір, вугільний олівець
Видання: Тбілісі, «Мерані», 1933

С. 238 **Серго Кобуладзе**
«Данте»
Станкова графіка
1944
Папір, соус
Власність автора

С. 241 **Михайло Піков**
«Данте»
Фронтиспіс
1964—1965
Дереворит
Видання: Москва, «Художественная литература», 1974

С. 245 **Михайло Піков**
«Пекло»
Шмуцтитул
1964—1965
Дереворит
Видання: Москва, «Художественная литература», 1974

С. 250 **Михайло Піков**
Пісня XVIII — «Геріон. Спуск у восьме коло» (Пекло)
Ілюстрація
1964—1965
Дереворит
Видання: Москва, «Художественная литература, 1974

P. 253 **Mikhail Pikov**
«Purgatorio»
Half-title
1964—1965
Wood-cut engraving
Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1974

P. 254 **Mikhail Pikov**
«Paradiso»
Half-title
1957—1959
Wood-cut engraving
Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1974

P. 257 **Mikhail Pikov**
Canto X — «Farinata degli Uberti» (Inferno)
Illustration
1964
Wood-cut engraving
Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1974

P. 258 **Mikhail Pikov**
Canto XVII — «Misfortunes of Banishment» (Paradiso)
Illustration
1964
Wood-cut engraving
Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1974

P. 261 **Mikhail Pikov**
Canto IX — «At That Hour Close to Morning» (Purgatorio)
Illustration
1964
Wood-cut engraving
Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1974

P. 262 **Mikhail Pikov**
Canto X — «The Proud» (Purgatorio)
Illustration
1964—1965
Wood-cut engraving
Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1974

P. 265 **Mikhail Pikov**
Canto XXVII — «Ascent to the Ninth Crystalline Sphere of Heaven» (Paradiso)
Illustration
1964
Wood-cut engraving
Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1974

P. 266 **Vasiliy Laktionov**
Canto XXII — «Dante's Cosmogony» (Paradiso)
Illustration
1963—1968
Paper, Indian ink, quill
Author's property

P. 268 **Pavel Bunin**
Canto XII — «Centaurs» (Inferno)
Illustration
1965
Paper, Indian ink, brush
«Dante i slavyane», Moscow, Nauka, 1965

P. 271 **Pavel Bunin**
Canto XIX — «The Joints so Violently Quivered» (Inferno)
Illustration
1965
Paper, Indian ink, brush
«Dante i Slavyane», Moscow, Nauka, 1965

С. 253 **Михайло Піков**
Шмуцтитул «Чистилище»
1964—1965
Дереворит
Видання: Москва, «Художественная литература, 1974

С. 254 **Михайло Піков**
Шмуцтитул «Рай»
1957—1959
Дереворит
Видання: Москва, «Художественная литература, 1974

С. 257 **Михайло Піков**
Пісня X — «Фаріната дельї Уберті» (Пекло)
Ілюстрація
1964
Дереворит
Видання: Москва, «Художественная литература, 1974

С. 258 **Михайло Піков**
Пісня XVII — «Злигодні вигнання» (Рай)
Ілюстрація
1964
Дереворит
Видання: Москва, «Художественная литература», 1974

С. 261 **Михайло Піков**
Пісня IX — «В годину, близьку до світання» (Чистилище)
Ілюстрація
1964
Дереворит
Видання: Москва, «Художественная литература», 1974

С. 262 **Михайло Піков**
Пісня X — «Пихаті» (Чистилище)
Ілюстрація
1964—1965
Дереворит
Видання: Москва, «Художественная литература, 1974

С. 265 **Михайло Піков**
Пісня XVII — «Піднесення на дев'яте, Кристалічне небо» (Рай)
Ілюстрація
1964
Дереворит
Видання: Москва, «Художественная литература, 1974

С. 266 **Василь Лактіонов**
Пісня XXII — «Космогонія Данте» (Рай)
Ілюстрація
1963—1968
Папір, туш, перо
Власність автора

С. 268 **Павло Бунін**
XII пісня — «Кентаври» (Пекло)
Ілюстрація
1965
Папір, туш, пензель
Видання: «Данте и славяне». Москва, «Наука», 1965

С. 271 **Павло Бунін**
Пісня XIX — «І кісточки яскраво пломеніли» (Пекло)
Ілюстрація
1965
Папір, туш, пензель
Видання: «Данте и славяне». Москва, «Наука», 1965

P. 273 **Valeriy Smirnitsky**
Canto XXXI — «Giants' Pit» (Inferno)
Easel graphics
1969
Paper, charcoal
Author's property

P. 275 **Valeriy Smirnitsky**
Canto III — Sketch of Charon (Inferno)
Easel graphics
1969
Paper, charcoal
Author's property

P. 276 **Ernst Neizvestny**
Male Figure. After Dante's «Inferno»
Easel graphics
1963—1969
Etching
Kyiv, O. Brey's collection

P. 278 **Ernst Neizvestny**
Female Figure. After Dante's «Inferno»
Easel graphics
1963—1969
Kyiv, O. Brey's collection

P. 281 **Ernst Neizvestny**
Composition. After Dante's «Inferno»
Illustration
1963—1969
Paper, Indian ink, quill
Kyiv, O. Brey's collection

P. 283 **Vladimir Kochkin**
Canto XV — «Cacciaguida about Old and New Florence» (Paradiso)
Illustration
1967—1970
Photographic paper, gouache, needle
Moscow, author's property

P. 285 **Vladimir Kochkin**
Canto XVI — «Ghibellines and Guelphs» (Paradiso)
Illustration
1967—1970
Photographic paper, gouache, needle
Moscow, author's property

P. 287 **Vramshabu Shakaryan**
«Dante»
Painting
1965
Canvas, oil
Yerevan, author's property

P. 290 **Albert Guryev**
Canto XII — «Centaurs» (Inferno)
Illustration
1969
Etching
«Bozhestvennaya komediya», Alma-Ata, 1969

P. 296 **Hrygory Havrylenko**
«Dante's Image», the Wrapper
Book graphics
1965
Paper, Indian ink, quill
«Vita Nuova», Kyiv, Dnipro, 1965

P. 299 **Hrygory Havrylenko**
«Beatrice's Image», half-title
Book graphics
1965
Paper, Indian ink, quill
«Vita Nuova», Kyiv, Dnipro, 1965

С. 273 **Валерій Смирницький**
Пісня XXXI — «Колодязь гігантів» (Пекло)
Станкова графіка
1969
Папір, вугілля
Власність автора

С. 275 **Валерій Смирницький**
Пісня III — Ескіз до постаті Харона (Пекло)
Станкова графіка
1969
Папір, вугілля
Власність автора

С. 276 **Ернст Неізвєстний**
Чоловіча постать. За мотивами «Пекла»
Станкова графіка
1963—1969
Офорт
Київ. Колекція О. Брейя

С. 278 **Ернст Неізвєстний**
Жіноча постать. За мотивами «Пекла»
Станкова графіка
1963—1969
Офорт
Київ. Колекція О. Брейя

С. 281 **Ернст Неізвєстний**
Композиція. За мотивами «Пекла»
Ілюстрація
1963—1969
Папір, туш, перо
Київ. Колекція О. Брейя

С. 283 **Володимир Кочкін**
Пісня XV — «Каччагвіда про стару та нову Флоренцію» (Рай)
Ілюстрація
1967—1970
Фотопапір, гуаш, голка
Москва. Власність автора

С. 284 **Володимир Кочкін**
Пісня XVI — «Гібеліни та гвельфи» (Рай)
Ілюстрація
1967—1970
Фотопапір, гуаш, голка
Москва. Власність автора

С. 287 **Врамшабу Шакар'ян**
«Данте»
Живопис
1965
Полотно, олія
Єреван. Власність автора

С. 290 **Альберт Гур'єв**
Пісня XII — «Кентаври» (Пекло)
Ілюстрація
1969
Офорт
Видання: «Божественна комедія».
Алма-Ата, 1969

С. 296 **Григорій Гавриленко**
«Образ Данте», суперобкладинка
Книжна графіка
1965
Папір, туш, перо
Видання: «Vita Nova». Київ, «Дніпро», 1965

P. 300 **Volodymyr Rudenko**
Canto XVI — «Third Terrace. The Wrathful» (Purgatorio)
Illustration
1966
Paper, Indian ink, quill
«Chystylysche», Kyiv, Dnipro, 1968

P. 303 **Natalya Hryhorova**
«Paradise». The Wrapper
Book graphics
1972
Paper, Indian ink, water colour
«Ray», Kyiv, Dnipro, 1972

P. 304 **Olga Petrova**
Canto III — «The Miserable» (Inferno)
Illustration
1970—1974
Lithograph
Kyiv. State Museum of Books and Printing.
London. British Museum Library.
«Bozhestvenna komediya», Kharkiv, Folio, 2006

P. 307 **Olga Petrova**
Canto IV — «Limbo» (Inferno)
Illustration
1970—1974
Lithograph
Kyiv. State Museum of Books and Printing.
London. British Museum Library.
«Bozhestvenna komediya», Kharkiv, Folio, 2006

P. 308 **Olga Petrova**
Canto XVII — «Geryon» (Inferno)
Illustration
1970—1974
Lithograph
Kyiv. State Museum of Books and Printing.
London. British Museum Library.
«Bozhestvenna komediya», Kharkiv, Folio, 2006

P. 311 **Olga Petrova**
Canto XXVIII — «Bertran de Born» (Inferno)
Illustration
1970—1974
Lithograph
Kyiv. State Museum of Books and Printing.
London. British Museum Library.
«Bozhestvenna komediya», Kharkiv, Folio, 2006

P. 313 **Olga Petrova**
Canto X — «The Proud» (Purgatorio)
Illustration
1970—1974
Lithograph
Kyiv. State Museum of Books and Printing.
London. British Museum Library.
«Bozhestvenna komediya», Kharkiv, Folio, 2006

P. 315 **Olga Petrova**
Canto I — «The Mount Purgatory» (Purgatorio)
Illustration
1970—1974
Lithograph
Kyiv. State Museum of Books and Printing.
London. British Museum Library.
«Bozhestvenna komediya», Kharkiv, Folio, 2006

P. 316 **Olga Petrova**
Canto X — «The Sphere of the Sun» (Paradiso)
Illustration
1970—1974
Lithograph

С. 299 **Григорій Гавриленко**
«Образ Беатріче», шмуцтитул
Книжна графіка
1965
Папір, туш, перо
Видання: «Vita Nova». Київ, «Дніпро», 1965

С. 300 **Володимир Руденко**
Пісня XVI — «Третє коло. Гнівливі» (Чистилище)
Ілюстрація
1968
Папір, туш, перо
Видання: «Чистилище». Київ, «Дніпро», 1968

С. 303 **Наталя Григорова**
«Рай». Суперобкладинка
Книжна графіка
1972
Папір, туш, перо, акварель
Видання: «Рай». Київ: «Дніпро», 1972

С. 304 **Ольга Петрова**
Пісня III — «Нікчемні» (Пекло)
Ілюстрація
1970—1974
Літографія
Київ. Державний музей книги та книгодрукування.
Лондон. Британський музей. Бібліотека.
Видання: Харків, «Фоліо», 2006

С. 307 **Ольга Петрова**
Пісня IV — «Лімб» (Пекло)
Ілюстрація
1970—1974
Літографія
Київ. Державний музей книги та книгодрукування.
Лондон. Британський музей. Бібліотека.
Видання: Харків, «Фоліо», 2006

С. 308 **Ольга Петрова**
Пісня XVII — «Геріон» (Пекло)
Ілюстрація
1970—1974
Літографія
Київ. Державний музей книги та книгодрукування.
Лондон. Британський музей. Бібліотека.
Видання: Харків, «Фоліо», 2006

С. 311 **Ольга Петрова**
Пісня XXVIII — «Бертран де Борн» (Пекло)
Ілюстрація
1970—1974
Літографія
Київ. Державний музей книги та книгодрукування.
Лондон. Британський музей. Бібліотека.
Видання: Харків, «Фоліо», 2006

С. 313 **Ольга Петрова**
Пісня X — «Пихаті» (Чистилище)
Ілюстрація
1970—1974
Літографія
Київ. Державний музей книги та книгодрукування.
Лондон. Британський музей. Бібліотека.
Видання: Харків, «Фоліо», 2006

С. 315 **Ольга Петрова**
Пісня I — «Гора Чистилища» (Чистилище)
Ілюстрація
1970—1974
Літографія

Kyiv. State Museum of Books and Printing.
London. British Museum Library.
«Bozhestvenna komediya», Kharkiv, Folio, 2006

P. 318 **Olga Petrova**
Canto XXII — «Dante's Cosmogony» (Paradiso)
Illustration
1970—1974
Lithograph
Kyiv. State Museum of Books and Printing.
London. British Museum Library.
«Bozhestvenna komediya», Kharkiv, Folio, 2006

P. 321 **Natalya Oleksenko**
Canto 1 — «The Entrance to Inferno (Inferno)
Illustration
1997
Paper, print, composite technique
Kyiv, Academy of Arts of Ukraine, Graphics Cabinet

P. 322 **Natalya Oleksenko**
«Purgatorio», frontispiece
Illustration
1997
Paper, print, composite technique
Kyiv, Academy of Arts of Ukraine, Graphics Cabinet

Dante in the art of the free world

P. 324 **Vincent Hložník**
Canto IX — «Furies» (Inferno)
Illustration
1964
Linocut
«Bozhska Komedia. Peklo», Bratislava, Slovenske vydavatelstvo kranej literatury. 1964

P. 325 **Vincent Hložník**
Canto XIII — «The Violent Against Themselves» (Inferno)
Illustration
1964
Linocut
«Bozhska Komedia. Peklo», Bratislava, Slovenske vydavatelstvo kranej literatury, 1964

P. 326 **Vincent Hložník**
Canto XVII — «Geryon» (Inferno)
Illustration
1964
Linocut
«Bozhska Komedia. Peklo», Bratislava, Slovenske vydavatelstvo kranej literatury, 1964

P. 327 **Stefan Mrożewski**
Canto X — «Farinata degli Uberti» (Inferno)
Illustration
1938—1944
Linocut
O. Petrova's archives

Київ. Державний музей книги
та книгодрукування.
Лондон. Британський музей. Бібліотека.
Видання: Харків, «Фоліо», 2006

С. 316 **Ольга Петрова**
Пісня X — «Сонцеве небо» (Рай)
Ілюстрація
1970—1974
Літографія
Київ. Державний музей книги
та книгодрукування.
Лондон. Британський музей. Бібліотека.
Видання: Харків, «Фоліо», 2006

С. 318 **Ольга Петрова**
Пісня XXII — «Космогонія Данте» ((Рай)
Ілюстрація
1970—1974
Літографія
Київ. Державний музей книги
та книгодрукування.
Лондон. Британський музей. Бібліотека.
Видання: Харків, «Фоліо», 2006

С. 321 **Наталя Олексенко**
Пісня I — «Вхождження до Пекла» (Пекло)
Ілюстрація
1997
Папір, друк, мішана техніка
Київ. Академія мистецтв України,
кабінет графіки

С. 322 **Наталя Олексенко**
Фронтиспіс «Чистилище»
Ілюстрація
1997
Папір, друк, мішана техніка
Київ. Академія мистецтв України,
кабінет графіки

Данте в мистецтві вільного світу

С. 324 **Вінцент Гложник**
Пісня IX — «Фурії» (Пекло)
Ілюстрація
1964
Лінорит
Видання: «Bozhska Komedia. Peklo».
Bratislava, Slovenske vydavatelstvo kranej
literatury, 1964

С. 325 **Вінцент Гложник**
Пісня XIII — «Насильники над собою»
(Пекло)
Ілюстрація
1964
Лінорит
Видання: «Bozhska Komedia. Peklo».
Bratislava, Slovenske vydavatelstvo kranej
literatury, 1964

P. 328 **Stefan Mrożewski**
Canto XXIV — «Lucifer» (Inferno)
Illustration
1938—1944
Linocut
O. Petrova's archives

P. 329 **Stefan Mrożewski**
Canto XXII — «The Sixth Terrace» (Purgatorio)
Illustration
1938—1944
Wood-cut engraving
O. Petrova's archives

P. 330 **Vincent Hložník**
Canto XXI — «The Grafters» (Inferno)
Illustration
1964
Linocut
«Bozhska Komedia. Peklo», Bratislava, Slovenske vydavatelstvo kranej literatury, 1964

P. 331 **Vincent Hložník**
Canto XXIII — «The Hypocrites» (Inferno)
Illustration
1964
Linocut
«Bozhska Komedia. Peklo», Bratislava, Slovenske vydavatelstvo kranej literatury, 1964

P. 332 **Vincent Hložník**
Canto XXX — «The Falsifiers» (Inferno)
Illustration
1964
Linocut
«Bozhska Komedia. Peklo», Bratislava, Slovenske vydavatelstvo kranej literatury, 1964

P. 333 **Tadeusz Kulisiewicz**
«Dante»
Foretitle
1975
Paper, Indian ink, quill
Warsaw, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975

P. 334 **Franciszek Starowieyski**
Canto XII — «Descent to the Sixth Terrace» (Purgatorio)
Illustration
1975
Paper, pencil
Warsaw, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975

P. 335 **Janusz Stanny**
Canto VI — «The Third Circle» (Inferno)
Illustration
1975
Wood-cut engraving
Warsaw, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975

P. 336 **Maria Hiszpańska-Neumann**
Canto XV — «The Sphere of Mars» (Paradiso)
Illustration
1975
Paper, composite technique
Warsaw, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975

P. 337 **Marian Malina**
Canto XVII — «Misfortunes of Banishment» (Paradiso)
Illustration
1975
Wood-cut engraving
Warsaw, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975

С. 326 **Вінцент Гложник**
Пісня XVII — «Геріон» (Пекло)
Ілюстрація
1964
Лінорит
Видання: «Bozhska Komedia. Peklo». Bratislava, Slovenske vydavatelstvo kranej literatury, 1964

С. 327 **Стефан Мрожевський**
Пісня X — «Фаріната дельї Уберті» (Пекло)
Ілюстрація
1938—1944
Лінорит
Архів О. Петрової

С. 328 **Стефан Мрожевський**
Пісня XX — «Люцифер» (Пекло)
Ілюстрація
1938—1944
Лінорит
Архів О. Петрової

С. 329 **Стефан Мрожевський**
Пісня XXII — «Шосте коло» (Чистилище)
Ілюстрація
1938—1944
Дереворит
Архів О. Петрової

С. 330 **Вінцент Гложник**
Пісня XXI — «Хабарники» (Пекло)
Ілюстрація
1964
Лінорит
Видання: «Bozhska Komedia. Peklo». Bratislava: Slovenske vydavatelstvo kranej literatury, 1964

С. 331 **Вінцент Гложник**
Пісня XXIII — «Лицеміри» (Пекло)
Ілюстрація
1964
Лінорит
Видання: «Bozhska Komedia. Peklo». Bratislava, Slovenske vydavatelstvo kranej literatury, 1964

С. 332 **Вінцент Гложник**
Пісня XXX — «Фальшівники» (Пекло)
Ілюстрація
1964
Лінорит
Видання: «Bozhska Komedia. Peklo». Bratislava, Slovenske vydavatelstvo kranej literatury, 1964

С. 333 **Тадеуш Кулісевич**
«Данте»
Авантитул
1975
Папір, туш, перо
Видання: Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975

С. 334 **Франтішек Старовейський**
Пісня XII — «Сходження в шосте коло» (Чистилище)
Ілюстрація
1975
Папір, олівець
Видання: Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975

P. 338 **Stanisław Wójtowicz**
Canto II — «Ascent to the First Sphere of the Moon» (Paradiso)
Illustration
1975
Wood-cut engraving
Warsaw, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975

P. 341 **Renato Guttuso**
Canto III — «Acheron» (Inferno)
Illustration
1959—1961
Coloured lithograph
Garboli C. «Renato Guttuso. Disegni danteschi», Rome, Galleria d'Arte «Il Gabbiano», 1969

P. 342 **Renato Guttuso**
Canto XII — «Minotaur» (Inferno)
Illustration
1959—1961
Coloured lithograph
Garboli C. «Renato Guttuso. Disegni danteschi», Rome, Galleria d'Arte «Il Gabbiano», 1969

P. 343 **Renato Guttuso**
Canto XVIII — «The Panderers and Seducers» (Inferno)
Illustration
1959—1961
Coloured lithograph
Garboli C. «Renato Guttuso. Disegni danteschi», Rome, Galleria d'Arte «Il Gabbiano», 1969

P. 344 **Renato Guttuso**
Canto VIII — «Death! Death!» (Paradiso)
Illustration
1959—1961
Coloured lithograph
Garboli C. «Renato Guttuso. Disegni danteschi», Rome, Galleria d'Arte «Il Gabbiano», 1969

P. 346 **Giorgio de Chirico**
Canto I — «Three Beasts» (Inferno)
Illustration
Early 20th cent./1930s
Paper, charcoal
Milan, Aldo Martello Editori, 1965

P. 347 **Carlo Carrà**
Canto XXVI — «Ulysses» (Inferno)
Easel graphics
20-ies of the 20th cent.
Paper, water colour
Milan, Aldo Martello Editori, 1965

P. 348 **Giuseppe Mazzullo**
Canto XXXII — «Cocytus» (Inferno)
Illustration
Middle of the 20th cent.
Paper, water colour
Milan, Aldo Martello Editori, 1965

P. 349 **Renato Guttuso**
Canto VIII — «Now is the Hour that Wakens Fond Desire» (Purgatorio)
Illustration
1959—1961
Coloured lithograph
Garboli C. «Renato Guttuso. Disegni danteschi», Rome, Galleria d'Arte «Il Gabbiano», 1969

С. 335 **Януш Станний**
Пісня VI — «Коло третє» (Пекло)
Ілюстрація
1975
Дереворит
Видання: Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975

С. 336 **Марія Хішпанська- Нейман**
Пісня XV — «Марсове небо» (Рай)
Ілюстрація
1975
Папір, мішана техніка
Видання: Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975

С. 337 **Маріан Маліна**
Пісня XVII — «Злигодні вигнання» (Рай)
Ілюстрація
1975
Дереворит
Видання: Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975

С. 338 **Станіслав Вуйтович**
Пісня XVII — «Сходження в четверте коло» (Рай)
Ілюстрація
1975
Дереворит
Видання: Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975

С. 341 **Ренато Гуттузо**
Пісня III — «Ахерон» (Пекло)
Ілюстрація
1959—1961
Кольорова літографія
Видання: Garboli C. «Renato Guttuso. Disegni danteschi», Galleria d'Arte «Il Gabbiano». Roma, 1969

С. 342 **Ренато Гуттузо**
Пісня XH — «Мінотавр» (Пекло)
Ілюстрація
1959—1961
Кольорова літографія
Видання: Garboli C. «Renato Guttuso. Disegni danteschi», Galleria d'Arte «Il Gabbiano». Roma, 1969

С. 343 **Ренато Гуттузо**
Пісня XVIII — «Звідники та спокусники» (Пекло)
Ілюстрація
1959—1961
Кольорова літографія
Видання: Garboli C. «Renato Guttuso. Disegni danteschi», Galleria d'Arte «Il Gabbiano». Roma, 1969

С. 344 **Ренато Гуттузо**
Пісня VIII — «Бий їх, бий» ((Рай)
Ілюстрація
1959—1961
Кольорова літографія
Видання: Garboli C. «Renato Guttuso. Disegni danteschi», Galleria d'Arte «Il Gabbiano». Roma, 1969

С. 346 **Джорджо де Кіріко**
Пісня I — «Три звіра» (Пекло)
Ілюстрація
30-ті рр. XX ст.
Папір, вугілля
Видання: Milano, Aldo Martello Editori, 1965

P. 350 **Carlo Levi**
Canto XIII — «The Envious Persons» (Purgatorio)
Illustration
Middle of the 20th cent.
Paper, Indian ink, brush
Milan, Aldo Martello Editori, 1965

P. 351 **Carlo Levi**
Canto I (Purgatorio)
Illustration
Middle of the 20th cent.
Paper, pencil, negro
Milan, Aldo Martello Editori, 1965

P. 352 **Giuseppe Migneco**
Canto XI — «Roman Courtiers» (Purgatorio)
Illustration
Middle of the 20th cent.
Paper, water colour, Indian ink
Milan, Aldo Martello Editori, 1965

P. 353 **Umberto Romano**
Canto XXVIII — «Beatrice» (Paradiso)
Illustration
1st half of the 20th cent.
Paper, pen, Indian ink
New York, American Headquarters, 1946

P. 354 **Umberto Romano**
Canto XXIX — «Incoronate with Verdant Leaf» (Purgatorio)
Illustration
1st half of the 20th cent.
Paper, pen, Indian ink
New York, American Headquarters, 1946

P. 355 **George Grosz**
Canto XIII — «The Forest of the Suicides» (Inferno)
Illustration
1st half of the 20th cent.
Lithograph
New York, American Headquarters, 1946

P. 356 **George Grosz**
Canto X — «The Sixth Circle» (Inferno)
Illustration
1st half of the 20th cent.
Lithograph
New York, American Headquarters, 1946

P. 357 **Salvador Dalí**
Canto XIII — «The Forest of the Suicides» (Inferno)
Illustration
1951
Lithograph
Paris, Joseph Foret Editeur d'Art Les Heures Claires, 1960

P. 358 **Salvador Dalí**
Canto XIX — «The Simoniacs» (Inferno)
Illustration
1951
Lithograph
Paris, Joseph Foret Editeur d'Art Les Heures Claires, 1960

P. 359 **Salvador Dalí**
Canto III — «Charon» (Inferno)
Illustration
1951
Lithograph
Paris, Joseph Foret Editeur d'Art Les Heures Claires, 1960

С. 347 **Карло Карра**
Пісня XXVI — «Улісс» (Пекло)
Станкова графіка
30-ті рр. XX ст.
Папір, акварель
Видання: Milano, Aldo Martello Editori, 1965

С. 348 **Джузеппе Мадзулло**
Пісня XXXII — «Коцит» (Пекло)
Ілюстрація
Папір, акварель, вугілля
Видання: Milano, Aldo Martello Editori, 1965

С. 349 **Ренато Гуттузо**
Пісня VIII — «Була година,
що наводить тугу» (Чистилище)
Ілюстрація
1959—1961
Кольорова літографія
Видання: Garboli C.
«Renato Guttuso. Disegni danteschi»,
Galleria d'Arte «Il Gabbiano». Roma, 1969

С. 350 **Карло Леві**
Пісня XIII — «Задрісні» (Чистилище)
Ілюстрація
Папір, олівець, негро
Видання: Milano, Aldo Martello Editori, 1965

С. 351 **Карло Леві**
Пісня I (Чистилище)
Ілюстрація
Середина XX ст.
Папір, туш, пензель
Видання: Milano, Aldo Martello Editori, 1965

С. 352 **Джузеппе Міньєко**
Пісня XI — «Долина земних владарів»
(Чистилище)
Ілюстрація
Середина XX ст.
Папір, акварель, туш
Видання: Milano, Aldo Martello Editori, 1965

С. 353 **Умберто Романо**
Пісня XXVIII — «Беатріче» (Рай)
Ілюстрація
Перша половина XX ст.
Папір, перо, туш
Видання: New York, American
Head quarters, 1946

С. 354 **Умберто Романо**
Пісня XXIX — «Їх чола прикрашалися
вінками» (Чистилище)
Ілюстрація
Перша половина XX ст.
Папір, перо, туш
Видання: New York: «American
Head quarters, 1946

С. 355 **Георг Грос**
Пісня XIII — «Ліс самогубців» (Пекло)
Ілюстрація
Літографія
Видання: New York, American
Head quarters, 1946

С. 356 **Георг Грос**
Пісня X — «Коло шосте» (Пекло)
Ілюстрація
Перша половина XX ст.
Літографія
Видання: New York, American
Head quarters, 1946

P. 360 **Salvador Dalí**
Canto I— «And of That Second Kingdom Will I Sing» (Purgatorio)
Illustration
1951
Lithograph
Paris, Joseph Foret Editeur d'Art Les Heures Claires, 1960

P. 361 **Salvador Dalí**
Canto XXXII — «The Treacherous» (Inferno)
Illustration
1951
Lithograph
Paris, Joseph Foret Editeur d'Art Les Heures Claires, 1960

P. 362 **Salvador Dalí**
Canto XIII — «The Second Terrace» (Purgatorio)
Illustration
1951
Lithograph
Paris, Joseph Foret Editeur d'Art Les Heures Claires, 1960

P. 365 **Salvador Dalí**
Canto II — «Newly Arrived Souls» (Purgatorio)
Illustration
1951
Lithograph
Paris, Joseph Foret Editeur d'Art Les Heures Claires, 1960

P. 367 **Leonard Baskin**
«Dante»
Easel graphics
1972
Paper, quill, Indian ink

P. 370 **Salvador Dalí**
Canto XIV — «Christ's Flaming From That Cross» (Paradise)
Illustration
1951
Lithograph
Paris, Joseph Foret Editeur d'Art Les Heures Claires, 1960

С. 357 **Сальвадор Далі**
Пісня XIII — «Ліс самогубців» (Пекло)
Ілюстрація
1951
Літографія
Видання: Paris, Joseph Foret Éditeur d'Art Les Heures Claires, 1960

С. 358 **Сальвадор Далі**
Пісня XIX — «Святокупці» (Пекло)
Ілюстрація
1951
Літографія
Видання: Paris, Joseph Foret Éditeur d'Art Les Heures Claires, 1960

С. 359 **Сальвадор Далі**
Пісня III — «Харон» (Пекло)
Ілюстрація
1951
Літографія
Видання: Paris, Joseph Foret Éditeur d'Art Les Heures Claires, 1960

С. 360 **Сальвадор Далі**
Пісня I — «Співатиму про друге царство я...» (Чистилище)
Ілюстрація
1951
Літографія
Видання: Paris, Joseph Foret Éditeur d'Art Les Heures Claires, 1960

С. 361 **Сальвадор Далі**
Пісня XXXII — «Зрадники» (Пекло)
Ілюстрація
1951
Літографія
Видання: Paris, Joseph Foret Éditeur d'Art Les Heures Claires, 1960

С. 362 **Сальвадор Далі**
Пісня XIII — «Друге коло» (Чистилище)
Ілюстрація
1951
Літографія
Видання: Paris, Joseph Foret Éditeur d'Art Les Heures Claires, 1960

С. 365 **Сальвадор Далі**
Пісня II — «Новоприбулі душі» (Чистилище)
Ілюстрація
1951
Літографія
Видання: Paris, Joseph Foret Éditeur d'Art Les Heures Claires, 1960

С. 367 **Леонард Баскін**
«Данте»
Станкова графіка
1972
Папір, перо, туш

С. 370 **Сальвадор Далі**
Пісня XIV — «...хрест ясний виблискував Христом» (Рай)
Ілюстрація
1951
Літографія
Видання: Paris, Joseph Foret Éditeur d'Art Les Heures Claires, 1960

NOMINAL REGISTER

Ademollo Luigi 184
Aivazovsky Ivan 240
Akhmatova Anna 20
Aleksenko Natalya 294
Alpatov Mikhail 122, 234
Andrea del Castagno 46, 110—112, 116, 380
Aristotle 272, 310
Aristophanes 244

Balloni Nicola Franco 10, 22, 294
Barlach Ernst 162
Baskin Leonard 332, 367, 406
Baudelaire Charles 20, 158, 162, 164, 208, 219, 316
Bayros Franz von 314
Bazhan Mykola 18, 286, 292, 294
Begas Karl 138, 142
Bellarmino Roberto 136
Belza Igor 286
Bembo Pietro 136
Benedetto da Maiano 116
Berdyayev Nikolay 314
Berenson Bernard 88, 96, 120
Bergson Henri 232, 314
Berkeley George 138
Bernini Gian Lorenzo 214
Bertran de Born 192, 298, 311, 384
Bettinelli Saverio 138
Bibler Vladimir 282
Bicchi Silvio 226
Biondolillo Francesco 356
Blake William 8, 26, 34, 154—156, 158—160, 162—164, 166, 168, 170, 172, 188, 192, 200, 206, 212, 219, 264, 282, 314, 373, 384, 386—387
Blok Alexandr 36, 234, 236
Boccaccio Giovanni 110, 122
Böcklin Arnold 182—184
Bonaparte Louis 186
Botticelli Sandro 8, 16, 88, 90—92, 96, 98, 100—102, 104, 106, 162, 166, 200, 206, 242, 256, 260, 274, 288, 310, 312, 314, 324, 366, 380
Boychuk Mykhailo 292
Brunelleschi Filippo 106
Bryusov Valeriy 234
Bunin Pavel 246, 268, 271, 392, 394
Byron George Gordon 176

Callot Jacques 188
Capcasa Matteo 88, 94, 380
Carpeaux Jean-Baptiste 198—200, 208, 388
Carrà Carlo 320, 332, 347, 402
Cavalcanti Guido 122
Chegodayev Andriy 22, 174, 390
Chini Galileo 226
Clerici Fabrizio 320, 332
Clovio Giorgio Giulio 72, 86
Columbus Christopher 106
Copernicus Nicolaus 256
Cornelius Peter von 182, 184
Cossa Francesco del 76
Cosimo de' Medici 100
Costetti Giovanni 226
Czerwiński Jósef 340

ПОКАЖЧИК ІМЕН

Адемолло Луїджі 185
Айвазовський Іван 235
Алпатов Михайло 123, 231
Альфонс Арагонський 53
Андреа дель Кастаньйо 47, 109, 111, 117, 383
Арістотель 269, 305
Арістофан 243
Ахматова Анна 21

Бажан Микола 19, 289, 291, 293
Байрон Джордж Гордон 175, 177
Байрос Франц 311
Баллоні Нікола Франко 11, 23, 292, 293
Барлах Ернст Генріх 161
Баскін Леонард 331, 407
Бегас Карл 139, 147
Беклін Арнольд 183, 185
Белза Ігор 289
Беллармінo Роберто 137
Бембо П'єтро 137
Бергсон Анрі 229, 317
Бердяєв Микола 317
Берклі Джордж 139
Берніні Джованні Лоренцо 211
Бернсон Бернард 89, 95
Беттінеллі Саверіо 139
Біблер Володимир 279
Біккі Сільвіо 225
Блейк Вільям 9, 15, 27, 39, 153, 155, 157, 161, 163, 165, 167, 169, 171, 187, 193, 207, 211, 219, 263, 285, 311, 385
Блок Олександр 37, 231, 233
Бодлер Шарль 21, 157, 161, 165, 209, 317
Бойд Генріх 147
Бойчук Михайло 293
Боккаччо Джованні 109, 121
Бонапарт Луї 187
Борн Бертран де 151, 191, 297, 311
Боттічеллі Сандро 9, 17, 89, 91, 93, 95, 99, 101, 103, 105, 107, 161, 165, 167, 207, 239, 259, 277, 291, 305, 309, 311, 323, 363, 381
Брунеллескі Філіппо 107
Брюсов Валерій 231
Бунін Павло 247, 271, 393
Бурдах К. 123
Бьондолілло Франческо 351

Вагнер Ріхард 161
Вазарі Джорджо 118, 121, 383
Вебер 269
Вейдле В. 173
Векк'єтта Лоренцо 51, 55, 57, 59, 63, 377
Вельде Генрі ван де 211
Венгерова Зінаїда 183
Венеціано Доменіко 109
Вентурі Адольфо 91
Вергілій 23, 51, 57, 59, 61, 63, 79, 83, 85, 95, 97, 105, 119, 167, 175, 179, 201, 301, 359
Веспуччі Америго 269
Війон Франсуа 201, 209
Віллані Джованні 195
Віппер Б. Р. 161
Волгін Євген 23
Вольтер 21, 139, 141, 147
Воррінгер Вільгельм 317
Вуйтович Станіслав 333, 338, 403

Dalí Salvador 8, 16, 26, 38, 246, 310, 320, 354, 356, 358, 360, 362, 364—366, 368, 406
De Chirico Giorgio 330, 346, 402
Degas Edgar 215, 388
Degenhart Bernhard 88, 106
Degli Uberti Farinata 76, 80, 110
Delacroix Eugène 16, 140, 152, 174, 176, 178, 180, 182, 200, 282, 314, 386
Della Scala Cangrande 40
Del Ponte Giovanni 108, 380
De' Russi Franco 72, 74, 76, 82, 84, 86—87, 92, 378, 380
Descartes René 314
Dneprov Vladimir 282
Domenico di Michelino 46, 112, 114, 178, 382, 412
Donatello 208
Doré Gustave 8, 36, 88, 114, 184, 186, 188—190, 192—194, 196, 198, 200, 226, 248, 252, 256, 296, 386, 388—389
Dostoevsky Fyodor 162, 328
Drach Ivan 22, 30, 292, 298
Drohobych Yuri 6
Drobyazko Yevhen 18
Durand Émile 8
Dzhivelegov Aleksey 114, 234, 252, 256, 270
Dzyuba Ivan 14

Eco Umberto 30, 184

Farner Konrad 188, 386, 388—389
Favorsky Vladimir 228, 240, 242, 248, 252, 260, 288, 292, 310, 390
Federico da Montefeltro 70, 72, 82, 86
Feuerbach Anselm 180, 182, 386
Ficino Marsilio 90, 100
Fischel Oscar 312, 314
Flaxman John 138, 142, 144, 150—151, 154, 162, 170, 172, 312, 384
Florensky Pavel 26, 272
Franko Ivan 6, 18, 292
Freud Sigmund 232, 314, 316, 354, 360
Fromentin Eugène 178
Fuseli Henry 154, 172, 312

Garboli Cesare 350, 373—375, 402, 404—405
Genelli Bonaventura 184
Geppert Zbigniev 340
Géricault Théodore 152, 174, 180
Ghiberti Lorenzo 202
Ghirlandaio 208
Giotto di Bondone 30, 44, 46, 49, 110, 292, 294, 306, 310, 374
Giovanni di Paolo 48, 54, 60—62, 64—67, 376, 378
Giraldi Guglielmo 48, 70, 72, 74—76, 78, 80—82, 84, 86, 96, 378
Giuliano da Sangallo 106
Goethe Johann Wolfgang von 140, 144, 252
Golenishchev-Kutuzov Ilya 286
Golovin Aleksandr 224, 234, 236, 240, 390
Gozzoli Benozzo 46, 116, 206
Grosz George 355—356, 404
Grottger Artur 320
Grytsyuk Mykhaylo 294, 374
Gsell Paul 200
Gudiashvili Lado 237, 240, 390
Guittone d'Arezzo 122
Guryev Albert 288, 290, 394
Guttuso Renato 8, 26, 31, 246, 294, 320, 340—344, 346, 348—350, 352, 360, 364, 373—375, 402, 404—405

Гавриленко Григорій 13, 291, 293, 299, 395
Гайдеггер Мартін 323, 355
Гамільтон, сім'я 309
Гарболі Чезаре 345
Гартлауб Густав Фрідріх 187
Гвіттоне д'Ареццо 121
Гегель Георг Вільгельм Фрідріх 311
Гепперт Збігнев 337
Гесс Генріх фон 185
Гете Йоганн Вольфганг 141, 147, 251, 175
Гзелль Поль 201
Гіберті Лоренцо 205
Гірляндайо 209
Гложник Вінцент 27, 319, 325, 327, 399
Голеніщев-Кутузов Ілля 217, 289
Голлербах Еріх 89
Головін Олександр 229, 231, 235, 391
Гонзага Федеріко 71
Гомер 301
Горацій 301
Гоццолі Беноццо 47, 113, 207
Григорова Наталя 291, 303, 397
Грицюк Михайло 295, 375
Гроттгер Артур 319
Грос Георг 355, 356, 405
Гудіашвілі Ладо 235, 237, 391
Гур'єв Альберт 291, 395
Гуттузо Ренато 9, 27, 31, 247, 295, 319, 339, 343, 345, 347, 349, 353, 361, 375, 403, 405

Далі Сальвадор 9, 17, 27, 39, 247, 305, 319, 349, 351, 353, 355, 357, 359, 361, 362, 363, 365, 367, 369, 407
Дега Едгар 215, 389
Дегенхарт Бернард 89, 107
Декарт Рене 311
Де Кіріко Джорджо 327, 349, 403
Делакруа Ежен 15, 17, 141, 153, 173, 175, 177, 179, 181, 201, 285, 311, 387
Делла Скала Канграндe 41
Дель Понте Джованні 108, 381
Дельї Уберті Фаріната 109, 111, 327
Де Руссі Франко 73, 79, 83—85, 92, 379
Дзанканаро Тоно 36, 349, 375
Дженеллі Бонавентура 185
Дживелегов Олексій 113, 231, 251, 255, 269
Джіральді Гульєльмо 48, 51, 70, 71, 73, 75, 78, 80, 85, 93, 379
Джованні ді Паоло 48, 51, 55, 60, 65—67, 69, 377
Джотто ді Бондоне 35, 45, 47, 109, 293, 309, 375
Дзуккарі Федеріко 339
Дзюба Іван 15
Дніпров Володимир 279
Доменіко ді Мікеліно 47, 112, 113, 179, 383
Донателло 205, 209
Доре Гюстав 9, 15, 37, 89, 113, 185, 187, 189, 191, 193, 195, 201, 225, 249, 251, 255, 295, 387
Достоєвський Федір 161, 325
Драч Іван 23, 33, 39, 291, 297
Дроб'язко Євген 19, 291
Дрогобич Юрій 7
Дюран Еміль 9

Еко Умберто 33, 183
Енгр Жан-Огюст-Домінік 149, 151, 153, 157, 181, 215

Жепа Станіслав 335, 337
Жеріко Теодор 153, 173, 181
Житник Володимир 291

Ігнатов М. 291
Іоанн Предтеча 69
Іоанн Богослов 367

Halsted George Bruce 272
Hartlaub Gustav Friedrich 188
Havrylenko Hryhory 288, 292, 294, 296, 299, 394
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 314
Heidegger Martin 326, 364
Hess Henry 184
Hiszpańska-Neumann Maria 336, 402
Hložník Vincent 26, 320, 324—326, 328, 330—332, 398, 400
Hollerbach Erich 88, 90
Holm E. 184
Homer 306
Horace 306
Hryhorova Natalya 288, 303, 396
Hume David 138

Ignatov M. 288
Ingres Jean-Auguste-Dominique 146, 150, 152, 158, 180, 216

Jaspers Karl 172, 320
John the Baptist 68
John the Evangelist 368
Jung Carl Gustav 314

Kagan Moisey 22, 232
Kandinsky Vasiliy 314
Kant Immanuel 140, 174
Karamzin Nikolai 140
Kara-Vasylyeva Tetyana 18
Kasiyan Vasyl 294
Keats John 176
Khrushchev Nikita 256, 280
Kierkegaard Søren 232, 314, 328
Kobuladze Sergo 238, 240, 390
Koch Josef Anton 138, 142—148, 172, 312, 384
Kochkin Vladimir 283—284, 288, 394
Kochur Hryhory 18, 22, 292
Korotych Vitaliy 292
Kostenko Lina 20
Kozlova Svetlana 88, 106
Kramskoy Ivan 190
Kulisiewicz Tadeusz 333—334, 400
Kulykov Andriy 22

Laktionov Vasiliy 266, 270, 272, 274, 280, 392
Landino Cristoforo 86, 88—90, 100
Larrabee Stephen 162
Leibniz Gottfried Wilhelm 140
Lenin Vladimir 248
Leonardo da Vinci 36, 106, 272, 302
Leoni Alessandro 72, 74
Levi Carlo 350—351, 404
Levi d'Ancona Mirella 76
Libman Mykhailo 22
Lippi Filippo 206
Lorca Federico Garcia 20
Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici 88, 312
Lorenzo the Magnificent (de' Medici) 88, 312
Lozinsky Mikhail 22, 234, 270
Lucan 306
Lukash Mykola 22
Lykov Serhiy 294

Machiavelli Niccolò 106
Magrini Adolfo 226
Mahomet 192
Malevich Kazimir 236
Malina Marian 337, 402
Mandelshtam Osip 20, 22, 28, 34, 36, 144, 154, 180, 196, 198, 234, 252, 256, 298, 302
Mantegna Andrea 110, 120
Mariani Valerio 72, 86, 93, 380
Marinetti Filippo 234

Кавальканті Гвідо 121
Каган Мойсей 23, 227
Калло Жак 189
Кандінський Василь 317
Кант Іммануїл 141, 175
Капказа Маттео 87, 381
Кара-Васильєва Тетяна 19
Карамзін Микола 141
Карпо Жан-Батист 197, 201, 209, 389
Карра Карло 319, 327, 349, 405
Касіян Василь 295
К'єркегор Серен 229, 311, 325
Кіні Галілео 225
Кітс Джон 175
Клерічі Фабріціо 319, 327, 349
Кловіо Джорджо Джуліо 73, 85
Кобуладзе Серго 235, 238, 391
Козімо де Медічі 95
Козлова Світлана 89, 106, 107
Колумб Христофор 107
Корнеліус Петер фон 183, 185
Коротич Віталій 291
Косса Франческо дель 79
Костенко Ліна 21
Костетті Джованні 225
Кох Йозеф Антон 139, 143, 145, 146, 171, 231, 283, 284, 309, 385, 395
Кочкін Володимир 291
Кочур Григорій 19, 23, 291
Крамський Іван 191
Куликов Андрій 23
Кулісевич Тадеуш 333, 401

Лактіонов Василь 266, 267, 269, 273, 277, 393
Ландіно Крістофоро 85, 91, 95
Ларрабі Стівен 159
Леві д'Анкона Мірелла 79
Леві Карло 350, 405
Лейбніц Готфрід Вільгельм 141
Ленін Володимир 249
Леонардо да Вінчі 39, 107, 301
Леоні Алессандро 73
Ликов Сергій 295
Лібман Михайло 23
Ліппі Філіппо 207
Лозинський Михайло 23, 231, 269
Лоренцо ді П'єр Франческо де Медічі 89, 309
Лоренцо Чудовий 89, 303
Лорка Федеріко Гарсія 21
Лукан 301
Лукаш Микола 13, 23

Магомет 191
Магріні Адольфо 225
Мадзулло Джузеппе 405
Мазі Алессандро 11
Майано Бенедетто да 113
Макіавеллі Нікколо 107
Малевич Казимір 235
Маліна Маріан 337, 403
Мандельштам Осип 21, 23, 31, 35, 37, 147, 153, 181, 195, 231, 251, 255, 295, 301
Мантенья Андреа 109
Маріані Валеріо 73, 85, 119, 381
Марінетті Філіппо 231
Мартіні Альберто 225
Марцї Еціо 225
Маяковський Володимир 231
Маттео де Контуджі 71, 73
Мікеланджело Буонарроті 17, 27, 35, 39, 69, 121, 125, 127, 129, 143, 165, 167, 169, 179, 197, 201, 205, 209, 211, 309, 311, 339, 353, 383, 385

Martini Alberto 226
Marzi Ezio 226
Masi Alessandro 10
Matteo de' Contugi 70, 72
Mayakovsky Vladimir 234
Mazzullo Giuseppe 348, 402
Michelangelo Buonarroti 16, 26, 34, 38, 68, 125—128, 142, 166, 168, 178, 198, 200, 202, 208, 212, 214, 312, 314, 340, 360, 382, 384
Migneco Giuseppe 352, 404
Mostovyi Volodymyr 22
Mrożewski Stefan 320, 322, 324, 326—329, 398, 400
Mróz Daniel 35, 334, 336, 338, 373—374
Muccioli Carlo 226
Mussolini Benito 348

Napoleon Bonaparte 138
Nardo di Cione 46, 178
Nedoshyvin Herman 22, 256, 294
Neizvestny Ernst 256, 276, 278, 280—282, 286, 394
Newman John Henry 184
Nietzsche Friedrich Wilhelm 314
Numeister Johann 86

Oleksenko Natalya 321—322, 398
Olschki Leonardo 272
Orikhovsky Stanislav 6
Orlyk Pylyp 6
Overbeck Johann Friedrich 182
Ovid 306, 308

Panek Jerzy 336, 340
Paolo Uccello 120
Pasternak Boris 34, 230, 236, 280
Paul VI 8, 294
Pavlychko Dmytro 292, 294
Perepadya Anatol 292
Petrarch Francesco 26, 110, 122, 136
Petrocchi Giorgio 71—72, 76, 79, 131, 133
Petrova Olga 8, 12, 14, 16, 18, 22, 32, 294, 296, 298, 302, 304, 306—311, 313, 315—316, 318, 374, 396, 398
Piero della Francesca 76, 120
Pikov Mikhail 241, 245—246, 250, 252—254, 256—258, 260—262, 264—265, 268, 270, 274, 360, 390, 392
Piper John 162, 219
Piroli Tommaso 144
Plato 100, 240
Pomerantsev P. 236
Popsuyenko Yuri 22
Portinari Beatrice 26, 240
Praxiteles 214
Pseudo-Dionysius the Areopagite 60, 100, 102
Pushkin Alexandr 26, 174, 176, 234, 252

Rabelais François 214, 244
Raphael 46, 114, 122—124, 126, 214, 382
Rauschenberg Robert Milton 26, 332, 340
Rechowicz Gabriel 336
Redon Odilon 214, 388
Repin Ilya 190
Rethel Alfred 184
Reynolds Joshua 144, 154
Richter Helene 162, 219
Rilke Rainer 200
Roberti Ercole de' 76
Robson Elliot Elizabeth 22
Rodin Auguste 16, 26, 34, 142, 198, 200, 202—204, 206, 208, 210, 212—214, 216, 282, 388—389

Міньєко Джузеппе 352, 405
Мостовий Володимир 23
Мрожевський Стефан 319, 321, 323, 329, 401
Мруз Даніель 35, 333, 337, 375
Муссоліні Беніто 345
Муччолі Карло 225

Наполеон Бонапарт 139, 141
Нардо ді Чьйоне 47, 179
Неізвєстний Ернст 255, 276—279, 281, 285, 289, 395
Нєдошивін Герман 23, 255, 295, 297, 301, 305
Ніцше Фрідріх 311
Нумейстер Йоганн 85
Ньюман Джон Генрі 185

Овербек Йоганн Фрідріх 183
Овідій 301
Олексенко Наталя 295, 321, 322, 399
Ольшкі Леонард 269
Оріховський Станіслав 7
Орлик Пилип 7

Павличко Дмитро 291, 293
Павло VI 9, 19, 293
Пайпер Джон 159
Панек Єжи 335, 337
Пастернак Борис 35, 227, 235, 279
Перепадя Анатоль 291
Петрарка Франческо 27, 109, 121, 137
Петрова Ольга 9, 13, 15, 19, 32, 291, 293, 295, 297, 299, 301, 304, 305, 307, 308, 311
Петроккі Джорджо 73, 77, 79
П'єро делла Франческа 17, 77, 83, 119
Піков Михайло 241, 245, 247, 251, 255, 257, 259, 263, 267, 277, 353, 391

Піролі Томмазо 147
Платон 95, 235
Померанцев П. 235
Попсуєнко Юрій 23
Портінарі Беатріче 27
Пракситель 151, 211
Псевдо-Діонісій Ареопагіт 61, 99
Пушкін Олександр 27, 173, 175, 231, 251

Рабле Франсуа 243
Раушенберг Роберт 27, 331, 337
Рафаель Санті 47, 111, 121, 123, 211, 383
Редон Оділон 214, 389
Рейнолдс Джошуа 147, 153
Ретель Альфред 185
Рехович Габріель 335
Рєпін Ілля 191
Рижих Віктор 295
Рільке Райнер 201
Ріхтер 159
Роберті Ерколе де 79
Робсон-Елліот Елізабет 23
Роден Огюст 15, 17, 27, 35, 143, 197, 201, 205, 207, 209, 211, 213, 215, 285, 389
Роджерс Чарльз 147
Розенталь Володимир 295
Романо Умберто 353, 405
Ронсар П'єр де 27
Россетті Данте Габріель 15, 183, 185, 207, 215
Роу А. 155
Рубенс 179
Руденко Володимир 291, 300, 397
Рунге 165
Руо Жорж Анрі 161
Руссо Жан-Жак 141
Руставелі Шота 27

Romano Umberto 353—354, 404
Ronsard Pierre de 26
Rossetti Dante Gabriel 182, 184, 206, 216
Rouault Georges Henri 162
Rousseau Jean-Jacques 140
Rozental Volodymyr 294
Rudenko Volodymyr 288, 300, 396
Rustaveli Shota 26
Ryzhykh Viktor 294
Rzepa Stanisław 336, 340
Rubens Peter Paul 178

Savonarola 90, 96, 312
Scaramuzza Francesco 340
Shakaryan Vramshabu 287, 394
Scheffer Ary 152, 180, 184, 384
Schelling Friedrich Wilhelm 162
Schopenhauer Arthur 162, 174, 314, 328
Senno Pietro 226
Severini Gino 29, 330, 374
Sforza Bona 6
Shakespeare William 26, 38, 176, 252
Shamrylo Mykola 294
Shastel André 90
Shevchenko Taras 8, 18, 26, 292
Sigismund I 6
Signorelli Luca 115—118, 120, 122, 178, 382
Simon 272
Skarżyński Jerzy 336
Smirnitsky Valeriy 286, 388, 394
Spadini Armando 226
Spengler Oswald 144, 186, 202, 314
Stacius 86
Stalin Joseph 248, 250, 252, 256, 290, 348
Stanny Janusz 335, 340, 400, 402
Starowieyski Franciszek 320, 334, 400
Strikha Maksym 18

Toesca Pietro 90
Tugenhold Ya. 248
Tsvetayeva Marina 36

Uccello Paolo 110, 120
Ukrayinka Lesya 18, 292
Ulyanov Nikolai 233, 240, 390
Ungaretti Giuseppe 274
Uspensky Petr 314

Vasari Giorgio 118, 122, 382
Vecchietta Lorenzo 48, 54, 56—58, 62, 64, 376
Velde Henry van de 212
Veneziano Domenico 110
Vengerova Zinaida 184
Venturi Adolfo 90, 133
Vespucci Amerigo 272
Villani Giovanni 196
Villon François 200, 210, 219
Virgil 22, 48, 56, 58, 60, 62, 80, 82, 86, 96, 100, 104, 116, 118, 155, 166, 168, 176, 178, 200, 214, 306, 364, 382, 384, 388
Volhin Yevhen 22
Voltaire 20, 138, 140, 144

Wagner Richard 144
Warton Thomas 144
Weber K. 272
Weidle Wladimir 172
Whittick Arnold 206
Wilde Oscar 184
Wipper B. R. 162
Worringer Wilhelm 314
Wójtowicz Stanisław 334, 338, 402

Zancanaro Tono 36, 374
Zhytnyk Volodymyr 292
Zuccari Federico 340

Савонарола 91, 95, 309
Сангалло Джуліано да 106, 107
Северіні Джіно 29, 327, 375
Сенно П'єтро 225
Сервантес Мігель 13
Сигізмунд I 7
Сімон 269
Сіньйореллі Лука 115—117, 119, 121, 179, 383
Скарамуцца Франческо 339
Скаржинський Єжи 335
Смирницький Валерій 273, 275, 289, 395
Спадіні Армандо 225
Сталін Йосиф 249, 251, 255, 345
Станний Януш 335, 337, 403
Старовейський Франтішек 319, 333, 401
Стацій 85
Стріха Максим 19, 231
Сфорца Бона 7

Тамбурі Орфео 349
Тиціан 179
Тоеска П'єтро 91
Тугенхольд Яків 249

Уайльд Оскар 185
Уїттік Арнольд 207
Українка Леся 19, 291
Ульянов Микола 233, 235, 391
Унгаретті Джузеппе 273
Уортон Томас 147
Успенський Петро 317
Уччелло Паоло 109, 119

Фаворський Володимир 228, 235, 237, 239, 249, 251, 259, 263, 277, 291, 293, 305, 391
Фарнер Конрад 187
Федеріко да Монтефельтро 71, 83, 85
Фейєрбах Ансельм 181, 387
Фічіно Марсіліо 91, 95
Фішель Оскар 309, 311
Флаксман Джон 139, 147, 149, 155, 161, 171, 181, 309, 385
Флоренський Павло 27, 269
Франко Іван 7, 19, 21, 291
Фройд Зіґмунд 229, 317, 351, 355
Фромантен Ежен 179
Фюсслі (Фузелі) Іоганн Генріх 155, 171, 309

Хальстед Джордж Брюс 269
Хішпанська-Нейман Марія 336, 403
Хольм Е. 185
Христина Шведська 309
Хрущов Микита 255

Цвєтаєва Марина 37

Чегодаєв Андрій 23, 173
Червінський Ю. 337

Шакар'ян Врамшабу 287, 395
Шастель Андре 91
Шевченко Тарас 9, 17, 21, 27, 291
Шекспір Вільям 27, 39, 177, 251
Шеллінг Фрідріх Вільгельм 161
Шеффер Арі 181, 185, 385
Шік Максиміліан 311
Шлоссер Ю. 123
Шопенгауер Артур 161, 175, 311, 325
Шпенглер Освальд 147, 185, 201, 317

Юм Девід 139
Юнг Карл-Густав 317

Ясперс Карл 171, 319

TABLE OF CONTENTS

Nicola Franco Balloni, Alessandro Masi 6
Ivan Dzyuba. Dialogue with Dante continues... 12
Tetyana Kara-Vasylyeva. The work chosen by time 16

The author's foreword 20

A poet ahead of his time 26

Chapter I. Danteana in the Renaissance era 43
Representations of Dante and his poem 44
14th—16th century illustrators of manuscripts and first-print editions of *The Divine Comedy* . . 46
Italian monumental artists of the 15th—16th centuries in dialogue with Dante Alighieri . . 110
Raphael and Michelangelo as Dante's interlocutors 122
Bibliography to chapter I 130

Chapter II. Dante and the 19th century: maturity and the weaknesses of tradition 135
A historical pause and the new awakening of creative interest in Dante 136
Dante and the later classicists and pre-romantics 142
The interpretation of Dante's worlds in the creative work of romantics. 172
Retroromantic Danteana 180
Dante in sculpture 198
Bibliography to chapter II 217

Chapter III. The art of the 20th century in dialogue with Dante's *The Divine Comedy* . . 221
The art of the 20th century in dialogue with Dante's *The Divine Comedy* 222
The Divine Comedy in the country of repressive norms. Soviet illustrators of Dante 248
Divina Commedia in the art of the free world 312
Bibliography to chapter III 371

List of illustrations 374
Nominal register 408

ЗМІСТ

Нікола Франко Баллоні, Алессандро Мазі 7
Іван Дзюба. Діалог з Данте триває... 13
Тетяна Кара-Васильєва. Твір, обраний часом 17

Слово від автора 21

Данте Аліґ'єрі як авангардист 27

Розділ I. Дантеана в добу Ренесансу 43
Кристалізація образотворчої Дантеани. 45
Ілюстратори манускриптів і першодрукованих видань
«Божественної комедії» XIV—XVI століть 47
Італійські художники-монументалісти XV—XVI століть у діалозі з Данте Аліґ'єрі 109
Рафаель і Мікеланджело як співрозмовники Данте 121
Література до розділу I. 130

Розділ II. Дантеана XIX століття: зрілість і недолугості традиції 135
Історична пауза й нове пробудження творчої уваги до Данте 137
Данте і пізні класицисти — передромантики 143
Інтерпретація світів Данте у творчості романтиків 171
Ретроромантична Дантеана 181
Становлення скульптурної Дантеани 197
Література до розділу II 217

Розділ III. Мистецтво XX століття в діалозі з «Божественною комедією» Данте . . . 221
Мистецтво XX століття в діалозі з «Божественною комедією» Данте 223
«Божественна комедія» у країні репресивної нормативності.
Радянські ілюстратори Данте 249
XX століття. Данте в мистецтві вільного світу 309
Література до розділу III. 371

Список ілюстрацій 375
Покажчик імен 409

Petrova, Olga

Dante's «Comedy» as viewed by artists of XIV—XX centuries. — Kyiv: Fact, 2009. — 424 pp.; ill. — (Ukrainian and English.)

This book by painter Professor Olga Petrova, Ph. D. in History of Art, is a study of the tradition of representing Dante's works in the art of Europe of the 14th—20th centuries. The monograph offers a systemic analysis of a wide layer of history and culture, it tell us about major works of art of those who, in miniatures, frescos, sculpture, easel painting and series of illustrations developed a powerful Danteana from the times of the late Middle Ages right up to the era of Post-Modernism. The book's pivotal idea is the life of images of *The Divine Comedy* in Time and Space. The author researched the evolution of artists' views of this masterpiece of literature and vividly showed how, in every new era, the timeless actuality and futurological quality of images from *The Divine Comedy* shaped the tradition of conversation with Dante as a contemporary. The author substantiates ways of actualization of the poem in the minds and works of masters of art, from Michelangelo right up to the avant-garde of the 20th century. In this we see the innovative character of Olga Petrova's concept and the uniqueness of the monograph.

This book is meant for academic circles of connoisseurs of literature and art, for young intellectuals and for a wider audience with an interest in both Dante's poetry and the meaning of this genius for the culture of Europe.

Olga PETROVA

DANTE'S «COMEDY»
as viewed by artists of XIV—XX centuries

Ukranian editor *Yuri Popsuyenko*
English editor *Elizabeth Robson-Elliot*
Translated into English by *Andriy Kulykov*
Consultant *Semen Kumurzhi*
Proof-reader *Nina Tykhonovska*
Design and layout by *Dmytro Finkelshtein*

Петрова, Ольга

П 30 «Комедія» Данте Аліґ'єрі. Мистецький коментар XIV—XX століть. — К.: Факт, 2009. — 424 с.; іл. — (Українською та англійською мовами.)

ISBN 978-966-359-310-4

Книга художника, доктора філософії, кандидата мистецтвознавства, професора Ольги Петрової є дослідженням Дантової традиції в образотворчому мистецтві Європи XIV—XX століть. У монографії, де систематизовано розлогий історико-культурний пласт, репрезентовано основні художні пам'ятки тих митців, які у мініатюрах, фресках, скульптурі, у станковому живописі та в ілюстрованих циклах розвинули потужну Дантеану від часів пізнього Середньовіччя аж до ери Постмодернізму. Життя образів «Божественної комедії» у Часі та Просторі є стрижневою ідеєю книги. Автор дослідив еволюцію у поглядах художників на літературний шедевр та унаочнив, як позачасова актуальність, футурологічність образів «Комедії» у кожну нову добу формує традицію співбесіди з Данте як із сучасником. Автор аргументує шляхи актуалізації поеми у свідомості та творчості майстрів від Мікеланджело аж до авангардистів XX століття. У цьому, новаторство концепції О. Петрової та унікальність монографії.

Видання розраховано на академічне коло знавців літератури та мистецтва, на інтелектуальну молодь та на ширшу аудиторію, яка цікавиться поезією Данте та резонансом генія в культурі Європи.

УДК 821.131.1—1.09:7
ББК 83.3(4Укр)

Науково-популярне видання

Ольга ПЕТРОВА

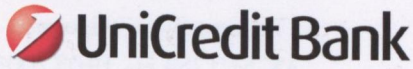
«КОМЕДІЯ» ДАНТЕ АЛІҐ'ЄРІ
Мистецький коментар XIV—XX століть

Редактор українського тексту *Юрій Попсуєнко*
Редактор англійського тексту *Елізабет Робсон-Елліот*
Переклад англійською мовою *Андрія Куликова*
Консультант *Семен Кумуржі*
Коректор *Ніна Тихоновська*
Верстка та макетування *Дмитра Фінкельштейна*



Being one of the leading financial European Groups, UniCredit unites 22 European countries where more than 180 000 employees have been offering services for more than 40 million clients. Multinational representatives of UniCredit Group are not only professionals in the banking business, but they are also definite connoisseurs of classical literary and artistic heritage.

UniCredit Group has been working in the Ukrainian market since 1997. In the same year, Pekao Bank (Ukraine) was opened in Lutsk. Since June 2006, as per UniCredit Group's Business Development Strategy, Pekao Bank became UniCredit Bank. Nowadays, UniCredit Bank has become a universal bank that offers a wide range of high-quality services and products to clients of corporate and retail businesses all over Ukraine.



Одна з провідних фінансових груп Європи UniCredit об'єднує 22 європейські країни, в яких понад 180 000 співробітників обслуговують більш як 40 мільйонів клієнтів. Багатонаціональні представники UniCredit Group — не лише професіонали банківської справи, а й, безумовно, цінителі безсмертної літературної та мистецької класики.

UniCredit Group представлена на ринку України з 1997 року. Саме цього року було відкрито Банк Пекао у Луцьку. 3 червня 2006 року, згідно зі Стратегією розвитку бізнесу UniCredit Group в Україні, Банк заявив про зміну своєї назви на UniCredit Bank. Сьогодні UniCredit Bank став універсальним європейським банком в Україні, що надає широкий спектр високоякісних послуг та продуктів клієнтам корпоративного та роздрібного бізнесу по всій Україні.

ТОВ «Видавництво „Факт“»
04080, Україна, Київ-80, а/с 76
Реєстраційне свідоцтво
ДК № 1284 від 19.03.2003
Тел./факс: (044) 287 1886, 287 1882
E-mail: office@fact.kiev.ua
Відділ збуту: (044) 463 6887
E-mail: sbyt@fact.kiev.ua
www.fact.kiev.ua

Здано до виробництва 23.07.2008. Підписано до друку 10.03.2009. Формат 84×108 1/16. Друк офсетний. Папір офсетний № 1. Гарнітура «Лазурський». Ум. друк. арк. 19,13. Обл.-вид. арк. 21,3. Наклад 2 000. Зам № 90502.
Друк ПФ "Хімджест", **м. Київ, вул. Борщагівська, 150, тел.: (044) 453-17-65, 457-92-52.**



Ольга Петрова

Художник (член Спілки художників України — живопис), кандидат мистецтвознавства, доктор філософії, професор кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія», академік Академії гуманітарних наук (Санкт-Петербург). Історик, теоретик та мистецький критик. Автор 5 монографій, 570 статей.

Olga Petrova

Painter, art historian, Habilitated Doctor of Philosophy, Professor of National University of Kyiv-Mohyla Academy, Academician of Saint-Petersburg Academy of Humanities. Works in easel painting, as an art critic and art historian. Author of 5 monographs and 570 articles.

ISBN 978-966-359-310-4