

**St. Petersburg State University
Lomonosov Moscow State University**

Actual Problems of Theory and History of Art

I

Collection of articles

**St. Petersburg
2011**

Санкт-Петербургский государственный университет
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Актуальные проблемы теории и истории искусства

I

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2011

УДК 7:061.3
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

В. Г. Власов, И. И. Тучков, А. П. Салиенко, С. В. Мальцева,
Е. Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович

Editorial board:

Victor Vlasov, Ivan Tuchkov, Alexandra Salienko, Svetlana Maltseva,
Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović

Рецензенты:

д. иск. проф. Т. В. Ильина (СПбГУ);
к. иск. А. В. Захарова (МГУ имени М. В. Ломоносова)

Reviewers:

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University);
Anna Zakharova (Lomonosov Moscow State University)

*Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета и Ученого совета Московского
государственного университета имени М. В. Ломоносова*

A43 Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 1 / СПбГУ ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб. : Профессия, 2011. — 432 с.

Actual Problems of Theory and History of Art : Collection of articles. Vol. 1 / SpbSU; Svetlana Maltseva, Ekaterina Stanyukovich-Denisova eds. — St. Petersburg: Profession. 2011. — 432 p.

ISBN 978-5-288-05174-6

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете СПбГУ 1–5 декабря 2010 г. и посвященной актуальным вопросам искусства и культуры от античности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований преимущественно в области изучения восточнохристианского и западноевропейского искусства от древности до нашего времени, а также в области археологии, реставрации, теории и методологии искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles consists of the materials of the International Conference of Young Specialists, held at the Faculty of History of St. Petersburg State University in December, 1–5, 2010. It deals with the actual problems of art theory and history from Antiquity to the 20th c. The articles by Russian and foreign researchers (in English and in Russian) mainly examine the problems of Eastern Christian and Western art, as well as of archeology, restoration, theory and methodology of art.

For art historians, historians, students and art lovers.

УДК 7:061.3
ББК 85.03

ISBN 978-5-288-05174-6

© Авторы статей, 2010
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

На обложке использована картина О. Лягачева – Хельги «Солнце», 2010. Частное собрание. Париж, Франция.
On the cover: Oleg Liagatchev-Helgi. Soleil, 2010. Private collection. Paris. France.

СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

<i>Т. В. Ильина, А. В. Захарова.</i> Предисловие. <i>Tatyana V. Ilyina, Anna V. Zakharova.</i> Foreword.....	10
---	----

<i>Олег Лягачев-Хельги.</i> По поводу «Солнца». <i>Oleg Liagatchev-Helgi.</i> Apropos of «The Sun»	14
---	----

Средневековое искусство восточнохристианского мира. Medieval Art of the Eastern Christian World

<i>Д. Д. Ёлшин.</i> Некоторые материалы к реконструкции Десятинной церкви в Киеве. <i>Denis D. Jolshin.</i> Some Evidence for the Remodelling of the Desjatinnaya (Tithe) Church in Kiev	19
--	----

<i>Tatjana Koprivica.</i> Sacral Topography of Late Antique and Early Christian Doclea (Montenegro): the First Modern Preliminary Investigation. <i>Татьяна Копривица.</i> Сакральная топография позднеантичной и раннехристианской Дуклии (Черногория): первое современное предварительное исследование	25
---	----

<i>Valentina Cantone.</i> The Problem of the Eastern Influences on Byzantine Art during the Macedonian Renaissance: Some Illuminated Manuscripts from the National Library of Greece and the National Library of Venice. <i>Валентина Кантоне.</i> Проблема восточных влияний на византийское искусство в эпоху Македонского ренессанса: некоторые иллюстрированные рукописи из Национальной библиотеки Греции и Национальной библиотеки Венеции	33
---	----

<i>Lorenzo Riccardi.</i> Observations on Basil II as Patron of the Arts. <i>Лоренцо Риккарди.</i> Византийский император Василий II как покровитель искусств.....	39
--	----

<i>А. Л. Макарова.</i> Фрески церкви Св. Георгия в Бочорме (Грузия). <i>Anna L. Makarova.</i> Frescoes of St. George Church in Bochorma (Georgia).....	46
---	----

<i>Е. И. Морозова.</i> Эпистили со сценами праздников в системе декорации византийской алтарной преграды (XII в.). <i>Ekaterina I. Morozova.</i> Epistyles with the Scenes of Feasts in Byzantine Altar Screen Decoration of the 12th Century.....	56
---	----

<i>С. В. Мальцева.</i> Значение приделов в формировании региональной традиции в сербской средневековой архитектуре. <i>Svetlana V. Maltseva.</i> Significance of Chapels in Forming the Regional Tradition of Serbian Medieval Architecture.....	63
---	----

<i>Jasmina S. Ćirić.</i> The Art of Exterior Wall 'Decoration' in Late Byzantine Architecture <i>Ясмина Чирич.</i> Искусство украшения внешних стен в поздневизантийской архитектуре	69
---	----

<i>Branka Vranešević. Problems in Studying the Heritage of Antiquity in the Middle Ages. The Case of Personifications of Divine Wisdom in the Leningrad Gospel.</i> <i>Бранка Вранешевич. Проблемы изучения наследия античности в Средние века: персонафикации Божественной Премудрости в Ленинградском Евангелии</i>	77
<i>Miloš Živković. The Legendary Ruler in Medieval Guise: Few Observations on the Iconography of Belgrade Alexanderide.</i> <i>Милош Живкович. Легендарный правитель в средневековых одеждах: об иконографии белградской Александрии</i>	79
<i>Silvia Pedone. A Critical Approach to the Byzantine Art in the First Half of 19th Century. The Case of C. M. Texier.</i> <i>Сильвия Педоне. Критический подход к византийскому искусству в первой половине XIX в. Шарль М. Тексье</i>	92
<i>Giovanni Gasbarri. Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century.</i> <i>Джованни Газбарри. Мосты между Россией и Италией. Изучение византийского искусства в начале XX в.</i>	101
<i>Е. А. Немыкина. О проблеме южнославянских влияний на монументальную живопись Новгорода XIV в.</i> <i>Elena A. Nemykina. On the Problem of "Southern Slavic Influence" on Novgorod Monumental Painting in the Second Half of the 14th Century</i>	109
<i>А. Н. Шаповалова. Новгородская монументальная живопись и религиозно-философские течения восточнохристианского мира второй половины XIV в.</i> <i>Alexandra N. Shapovalova. The Novgorod Mural Paintings and Religious Theories of the East Christian World in the Second Half of the 14th Century</i>	115
<i>А. В. Трушникова. Древнерусские храмы с пристенными угловыми опорами (кон. XIV — нач. XV в.). Происхождение типа в контексте византийской и балканской архитектуры.</i> <i>Alexandra V. Trushnikova. Old Russian Cross-domed Churches with Corner Piers in the Late 14th — Early 15th Centuries. On the Origins of the Architectural Type in the Context of Byzantine and Balkan Architecture</i>	124
<i>А. А. Фрезе. Исихастские мотивы в иконографической программе росписи церкви Успения Богоматери в с. Мелётово.</i> <i>Anna A. Freze. Hesychast Concept in the Iconographic Programme of the Frescoes in the Church of Assumption in Melyotovo</i>	133
<i>И. Л. Федотова. К вопросу о псковских зодчих в Москве в последней четверти XV в. Историкографический аспект.</i> <i>Irina L. Fedotova. Some Observations and Historiography on Pskovian Architects in Moscow in the Last Quarter of the 15th Century</i>	140
<i>Н. М. Абраменко. Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в храмовых росписях времени Ивана IV.</i> <i>Natalia M. Abramenko. Images of the First Russian Saint Princes Vladimir, Boris and Gleb in the Wall Painting during the Reign of the Tsar Ivan IV</i>	149
<i>А. И. Долгова. Об истоках и символике иконографии «Лабиринт духовный».</i> <i>Anastasia I. Dolgova. On the Origins and Symbolism of the Iconography of "Spiritual Labyrinth"</i>	156

**Русское искусство XVIII–XX вв.
Russian Art in the 18–20th Centuries**

<i>А. М. Васильева.</i> Русское и европейское в творчестве гравера петровского времени Ивана Зубова. <i>Alexandra M. Vasilyeva.</i> Russian and European Tendencies in the Work of Ivan Zubov, Russian Engraver of the Early 18th Century	167
<i>Е. Ю. Станюкович-Денисова.</i> Образцовые проекты в жилом строительстве Петербурга 1730–1760-х гг.: проблема типологии и модификации. <i>Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova.</i> Exemplary Projects in House Building of the 1730s–1760s in St. Petersburg: Typology and Modifications	174
<i>А. А. Сурова.</i> Росписи часовни в д. Васильева Гора Торжокского района Тверской области: к вопросу западноевропейского влияния в культовой монументальной живописи кон. XVIII в. <i>Anna A. Surova.</i> Murals of the Chapel in the Village of Vasileva Gora in Torzhoksky District of Tver Region: the Problem of European Influence on Church Monumental Painting of the Late 18th Century	180
<i>Ю. И. Чежина.</i> Портреты-двойники кисти Ж.-Л. Монье и А. Е. Егорова: к проблеме заимствования в живописи. <i>Julia I. Chezina.</i> The Twin-Portraits by Jean-Laurent Mosnier and Alexey Egorov: to the Problem of Adoption in Painting.....	186
<i>А. Е. Кустова.</i> Русская тема в живописи Дж. А. Аткинсона. <i>Anna E. Kustova.</i> Russian Subjects in the Paintings by J. A. Atkinson	196
<i>Е. А. Скворцова.</i> Роль Дж. А. Аткинсона в развитии жанра панорамы в русском искусстве. <i>Ekaterina A. Skvortsova.</i> The Role of J. A. Atkinson in the Development of Panoramas in Russian Art	204
<i>Т. В. Белякова.</i> Особенности графики Козловского и Прокофьева в контексте предромантизма. <i>Tatyana V. Beliakova.</i> Peculiarities of Graphic Works by Kozlovsky and Prokofiev in the Context of Pre-Romanticism	214
<i>А. А. Варламова.</i> Источники композиции и декоративного оформления Погодинской избы. <i>Alexandra A. Varlamova.</i> The Sources of Composition and Decoration of the Pogodin Izba in Moscow	222
<i>А. В. Ганган.</i> Русская бронзовая пластика малых форм рубежа XIX–XX вв.: к вопросу о творческом методе. <i>Andrey V. Gangan.</i> Russian Small-Scale Bronze Sculpture in the Late 19th – Early 20th Century: the Problem of Creative Method	227
<i>А. А. Ларионов.</i> Конструктивизм и неоклассика на архитектурном факультете Академии Художеств в 1920-е гг. Учебные работы. <i>Andrey A. Larionov.</i> Constructivism and Neoclassicism at the Department of Architecture of the Russian Academy of Arts in the 1920s. Student Projects.....	234
<i>М. Ю. Евсеев.</i> «Я что-то должен сказать... в будущее». Н. Н. Пунин и Петербургский университет. <i>Mikhail Yu. Evseyev.</i> “I Am to Say Something... for the Future”. Nikolay N. Punin at the St. Petersburg University.....	242

Г. Э. Аббасова. Восток и Запад. Проблема традиции в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.
Galina E. Abbasova. The East and the West. The Problem of Tradition in the Works of Uzbekistan's Artists in the 1920s–1930s.....250

К. В. Смирнова. Памятники героям и жертвам Великой Отечественной войны. Мемориальные комплексы 1960–1970-х гг. Проблема исторической и художественной ценности.
Ksenia V. Smirnova. Monuments to the Heroes and Victims of the World War II. Memorial Complexes of the 1960s–1970s and the Problem of Historic and Artistic Value.....256

Восток и Запад, от античности до современности. The East and the West, from Antiquity to the 20th Century

М. А. Семина. Оригинал или римейк. Проблема сохранности и реставрации произведений античной скульптуры.
M. A. Semina. Genuine or Remade Item. Condition and Restoration of Ancient Sculpture.....265

А. А. Краснова. К проблеме оценки достоверности реставрируемой скульптуры из раскопок античных городов Северного Причерноморья.
Anastasia A. Krasnova. The Problem of Authenticity of Restored Sculpture Excavated in Ancient Greek Towns of the North Pontic Area275

А. С. Винокурова. Храмы династии Хойсала. Синтез архитектуры и скульптуры.
Anastasia S. Vinokurova. Hoysala temples. A Synthesis of Architecture and Sculpture285

А. А. Янковская. Сообщения арабского путешественника XIV в. Ибн Баттуты о Малайском архипелаге: проблема интерпретации источника.
Aglaya A. Yankovskaya. Accounts of the 14th Century Arab Traveller Ibn Battuta on the Malay Archipelago: the Problem of Interpretation of the Source292

О. Д. Белова. Карта «Смерть» из колоды тарокки Пирпонт Морган-Бергамо и макабрические сюжеты в искусстве Италии XIV–XV вв.
Olga D. Belova. The “Death” Card from the Tarot Pack Pierpont Morgan – Bergamo and Macabre Themes in Italian Art of the 14th and 15th Centuries.....298

М. А. Лопухова. Классические мотивы в поздней алтарной живописи Филиппино Липпи.
Marina A. Lopukhova. Classical Tradition in the Later Altarpieces by Filippino Lippi.....307

Е. А. Титова. Проблемы церковной архитектуры Возрождения в трактатах Антонио Филарете и Франческо ди Джорджо: развитие базиликального и центрического планов.
Elizaveta A. Titova. The Problems of the Renaissance Church Architecture in the Treatises by Antonio Filarete and Francesco di Giorgio: the Development of Basilical and Central Plan.....314

Л. А. Чечик. «Свой–чужой» в «дипломатической» живописи Венеции эпохи Возрождения.
Liya A. Chechik. ‘Friend-or-foe’ in the ‘Diplomatic’ Painting of the Renaissance Venice.....322

Е. А. Павленская. Эволюция жанра детского портрета в творчестве испанских придворных художников XVI–XVII вв.
Elizaveta A. Pavlenskaya. The Evolution of Children's Portraiture in the Works of Spanish Court Painters of the 16th–17th Centuries329

<i>A. E. Челован. Испанский ориентализм XIX в. Мариано Фортуну.</i> <i>Anastasia E. Chelovan. Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuny</i>	335
<i>E. Г. Гойхман. Традиция в творчестве Эжена Делакруа.</i> <i>Rомантическая живопись 1820-х гг. и искусство старых мастеров.</i> <i>Elena G. Goikhman. Tradition in the Work of Eugène Delacroix.</i> <i>Romantic Painting of the 1820s and the Art of the Old Masters</i>	341
<i>Vladimir Dimovski. An Approach to Avant-Garde Manifestoes.</i> <i>Владимир Димовски. Манифесты авангарда: попытка осмысления</i>	353
<i>Lora Mitić. The Achievements of the Rochester School</i> <i>in the Field of the Critical Art History.</i> <i>Лора Митич. Достижения Рочестерской школы в области теории</i> <i>и истории искусств</i>	359
<i>A. В. Григораш. Выставка «Документ немецкого искусства» (1901 г.) в контексте</i> <i>открытия Дармштадской колонии: гезамткунстверк или синтез искусств?</i> <i>Alyona V. Grigorash. The “Document of German Art” Exhibition (1901) in the Context</i> <i>of the Opening of the Darmstadt Colony: Gesamtkunstwerk or Synthesis of Arts?</i>	368
<i>H. Л. Данилова. Архитектура Йозефа Хоффмана</i> <i>в зарубежной историографии 1990–2010 гг.</i> <i>Nina L. Danilova. Architecture of Josef Hoffman in Foreign Historiography</i> <i>of the 1990–2000s</i>	376
<i>B. O. van der Westhuijzen. Авторские права</i> <i>и проблема интерпретации современной живописи аборигенов Австралии.</i> <i>Valeria O. van der Westhuijzen. The Problem of Copyright</i> <i>and the Interpretation of Australian Contemporary Aboriginal Painting</i>	383
<i>E. И. Станиславская. Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX в.</i> <i>Katerina I. Stanislavska. Happening as Action-Show Art Form of the 20th Century</i>	387
<i>E. В. Барышникова. О студенческой фотовыставке «Мир глазами искусствоведов».</i> <i>Elizaveta V. Baryshnikova. The Students’ Photo Exhibition</i> <i>“World Seen by Art Historians”</i>	395
Аннотации	398
Abstracts.....	412
Сведения об авторах	424
About authors	427

О. Д. Белова
(МГУ имени М. В. Ломоносова)

КАРТА «СМЕРТЬ» ИЗ КОЛОДЫ ТАРОККИ ПИРПОНТ МОРГАН-БЕРГАМО И МАКАБРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В ИСКУССТВЕ ИТАЛИИ XIV–XV вв.

Предметом настоящего исследования является карта «Смерть» из миланской колоды тарокки XV в., которая хранится в библиотеке Пирпонта Моргана в Нью-Йорке¹. Подобных карт сохранилось только три — в собрании Йельского Университета, в музее Виктории и Альберта в Лондоне и в библиотеке Пирпонта Моргана².

Изображения на всех названных картах сильно различаются между собой, поэтому говорить о сложении в это время определенной иконографии для карт тарокки еще нельзя³. Однако несомненно и то, что все они имеют один и тот же или очень близкий источник.

Обнаружение этого источника поможет нам не только понять истоки подобного изображения на конкретной карте, но и даст возможность узнать предположительные корни происхождения самой ренессансной колоды тарокки и, возможно, понять весь совокупный смысл «игры в триумфы»⁴.

Возможные влияния и связи между различными макабрическими сюжетами в изобразительном искусстве и картами тарокки мы предполагаем проследить именно на примере карты из собрания в Нью-Йорке.

Иконография Смерти-всадника, изображенного на аналогичной карте из колоды Кэри-Йель, вполне канонична, и ее истоки совершенно ясны⁵. Однако отсутствие единообразия и упорное возвращение к другому изводу уже в более поздних колодах не позволяют нам с полной уверенностью утверждать, что и для карты из библиотеки Пирпонта Моргана использовался тот же источник. Стоит отметить абсолютную уникальность состава колоды Кэри-Йель и то, что она, возможно, не является колодой тарокки. Это также не дает нам увидеть в ней источник и расшифровку изображения на данной карте.

Иконография карты «Смерть» из музея Виктории и Альберта, видимо, абсолютно уникальна и, предположительно, связана с самим заказчиком или какими-то обстоятельствами заказа⁶. Следовательно, она едва ли может пролить свет на общую иконографическую традицию карт тарокки.

Совершенно иначе дело обстоит с картой из библиотеки Пирпонта Моргана. Несмотря на то, что данное изображение Смерти порождает ясно читаемую традицию изображений в более поздних колодах таро, ее иконография не соответствует в точности ни одному из известных в то время сюжетов, хотя его связь с искусством того времени несомненна⁷.

Смерть здесь изображена в виде фигуры с еще сохраняющим разлагающуюся плоть телом и черепом вместо головы. Персонификация представлена стоящей в полный рост, со стрелой и луком в руках и с повязкой на голове⁸.

Подобное изображение Смерти в виде скелета вполне традиционно⁹. Довольно распространено и вооружение данной аллегорической фигуры луком и стрелами. Это связано, видимо, или с Всадником на бледном коне из апокалиптического видения Иоанна Богослова, как полагает профессор О'Нейл¹⁰, или же, возможно, с их еще более древним символическим значением орудия мучений и смерти, как отмечает Брайан Уилльямс¹¹. Повязка на голове Смерти, напротив, не находит аналогий среди других ее изображений¹². В целом же подобное изображение Смерти находит множество аналогий среди образов, заполонивших искусство того времени.

Именно на период, близкий к созданию колоды Висконти-Сфорца (т. е. на XV в.), приходится особое распространение всевозможных макабрических сюжетов, как в литературе, так и в различных видах искусства. Тема тщеты и смерти переходит к этому времени из чисто богословской литературы в литературу, предназначенную для более широких слоев общества. Образ Смерти появляется в XIV–XV вв. в самых разных литературных произведениях, таких как, например, «Триумфы» Франческо Петрарки, произведения Якопоне ди Тоди, проповеди Савонаролы, «Корабль Дураков» Себастьяна Бранта и т. д. Тема смерти и тления звучит в многочисленных жалобах на неумолимость времени и невечность смертной плоти¹³.

Вместе с тем распространяются и изображения самой Смерти и ее посланцев-мертвецов в различных видах искусства в XIV–XV вв. не только в Италии, но и во всей Западной Европе. Как справедливо отмечает ряд исследователей, широкое распространение аллегорических изображений Смерти относится именно к этому периоду¹⁴. Поэтому появление макабрического образа среди популярных в это время карт вполне закономерно.

Данная персонификация изображалась то в виде изможденной, но сохранившей плоть и волосы фигуры в лохмотьях, с традиционной косой в руках, как, например, на кассоне работы Пеззеллино (1445 г., Бостон, собрание Гарднер)¹⁵, то как старуха с косой, проносящаяся над землей на перепончатых крыльях летучей мыши, как в «Триумфе Смерти» в пизанском Кампо Санто¹⁶. Однако во многих других изображениях Смерть предстает перед нами как сильно разложившийся труп или скелет¹⁷. Подобный образ мы видим и в картах тарокки.

Изображения Смерти в искусстве этого времени появляются большей частью не в качестве самостоятельных аллегорий (как в картах тарокки), а в определенных сюжетах, неразрывно связанных с поминальной темой, темой Страшного Суда, посмертного воздаяния, краткости и конечности земной жизни и т. д. и т. п. Обилие же подобных композиций в искусстве этого периода позволяет нам предположить определенную связь между картой тарокки и каким-либо из макабрических сюжетов.

Постепенно в искусстве Возрождения складываются несколько иконографических традиций, связанных с темой Смерти. Наиболее распространенные из них — это «Триумф Смерти», «Пляска Смерти» и «Легенда о трех живых и трех мертвых».

Можно встретить также разнообразные изображения персонификаций Смерти с всевозможными представителями рода человеческого, например, с юной девушкой, с солдатом и т. д.

Еще одна сходная по тематике иконография «*Ars moriendi*» складывается позднее под влиянием проповедей Саванаролы и аскетической струи католической веры. Однако здесь сильнее звучит тема посмертного воздаяния и спасения души, поэтому со Смертью соседствует Дьявол, все больше узурпируя ее власть. Данная

иконография представляет собой род иллюстративного пособия для священников, дающих последнее причастие в час кончины¹⁸.

Каждая из упомянутых иконографий основана на определенном письменном источнике, и те или иные особенности изображения этих макабрических сюжетов напрямую связаны с содержанием соответствующих текстов (что, однако, не исключает и того, что сами мастера-живописцы или же заказчики могли привносить в произведения что-то свое). Однако основной смысл всех этих сюжетов очень близок и сводится к напоминанию о тщете мирского существования и предостережению против скорой кончины без покаяния или же к мотиву всевластия смерти и всеобщего равенства перед ней.

Одним из древнейших и популярнейших среди подобных сюжетов в искусстве этого периода является иконография «Легенды о трех мертвых и о трех живых». «Легенда» основана на древнем литературном источнике, видимо, восточного происхождения, который был известен в Европе по французской поэме XIII в.¹⁹

Подобные изображения были достаточно распространены в искусстве Италии в это время. Так, примеры этой иконографии можно увидеть, например, в левой части фрески пизанского Кампо Санто, во фресковой декорации церкви в Клузоне (провинция Бергамо) или в рисунке из Луврского альбома Якопо Беллини²⁰.

Во всех этих изображениях представлены три живых короля или просто три дворянина, которые, охотясь, встречают на своем пути троих мертвецов, также относившихся прежде к благородному сословию. В некоторых редакциях легенды все мертвецы были при жизни священнослужителями.

Таким образом, сама Смерть здесь не изображается, а заменена тремя мертвецами, которые предостерегают живых словами: «Мы были такими, как вы, и вы будете такими, как мы» (т.е. мертвецы не являются посмертными двойниками троих всадников). Карта из колоды тарокки же озаглавлена «Смерть» и, конечно, призвана символизировать не конкретного покойника, а само это пугающее понятие. Поэтому следует сделать вывод, что связи между нашей картой и данным сюжетом практически отсутствуют.

Другой распространенной в это время макабрической иконографией является «Пляска Смерти». Она основана, видимо, в определенной степени на некоем литературном источнике, первой редакции которого разные исследователи приписывают различное происхождение. Нельзя также отрицать и связь этого сюжета с всевозможными народными поверьями о заложенных покойниках и хороводах мертвецов на кладбище²¹.

«Пляска Смерти» обычно представляет собой процессию или танец, в котором участвуют вместе живые и мертвые. Скелеты утягивают за собой различных представителей земного мира того времени: священников, кардиналов, купцов, королей, пахарей и даже детей. Все участники танца расположены согласно социальной иерархии. Мертвые отнимают у живых символы земной, невечной власти или принадлежащие им орудия и увлекают их прочь, в иной мир²².

В Италии, в отличие от Франции и Германии, эта иконография не получила широкого распространения. Однако итальянское искусство все же дает нам несколько примеров подобных изображений. Например, в церкви в Клузоне, провинции Бергамо²³, в нижней части трехчастной фрески мы видим процессию фигур, сопровождаемых скелетами, как и во фресках церкви Марии Снежной в Пизоне, где также представлена подобная процессия. Однако последняя композиция, видимо, испытала сильное влияние другой макабрической иконографии «Триумфа Смерти». Увенчанная короной Смерть выступает здесь в единственном числе и располагается в центре сходящейся к ней процессии²⁴.

Мертвецы, изображенные на этих фресках, вполне могли послужить прототипом для вертикально стоящей фигуры Смерти. Однако связь изображения на карте с самой иконографией «Пляски Смерти» кажется нам весьма сомнительной.

В отличие от нашей карты, скелеты из «Плясок», за редким исключением, никак не вооружены. Однако главное несоответствие между этим макабрическим сюжетом и картой тарокки состоит в другом. Множественность персонификаций Смерти, участвующих в подобных процессиях, дала возможность ряду исследователей²⁵ выдвинуть предположение, что, в отличие от изображения на карте, здесь действует не сама смерть, а ее посланцы-мертвецы, посмертные двойники живых.

И даже если, как продолжают считать некоторые авторы²⁶, это все же повторяющееся изображение одной и той же персонификации Смерти, способной одновременно посещать и пахаря, и короля, то отсутствие какого-либо намека на изображение иерархической процессии, на которой основана данная иконография, не позволяет нам говорить о каких-либо связях с «Пляской Смерти».

Нельзя, конечно, не привести в данном исследовании и противоположную точку зрения. Так, по мнению Брайана Уилльямса²⁷, образ Смерти в ренессансных картах связан именно с этой иконографией. Подобный вывод он делает на основании того, что ряд карт из колоды тарокки действительно можно соотнести с теми представителями земного мира, без которых не обходится ни одна «Пляска Смерти», например, Император, Папа, Отшельник или Монах и т. д.

Однако нам данное предположение кажется несколько сомнительным, т. к. ряд карт Старшего Аркана никак не вписывается в эту гипотезу, не говоря о том, что тогда вся игра в триумфы приобретает слишком мрачное значение и едва ли может быть отнесена к светским развлечениям. Поэтому мы склонны сделать вывод, что связи между «Плясками Смерти» и картой тарокки Смерть минимальны, хотя, возможно, и не отсутствуют вовсе.

Изолированный характер изображения фигуры Смерти на карте также не дает нам права говорить о близости изображения в тарокки и к разнообразным макабрическим сюжетам, родственным «Пляске», в которых Смерть представлена в обществе какого-либо определенного представителя рода человеческого, например, юной девы или солдата. Стоит отметить и то, что обе данные иконографии более характерны для искусства Северного Возрождения, чем Италии.

В противоположность непопулярной в Италии «Пляске Смерти», «Триумф Смерти» можно назвать едва ли не самым распространенным макабрическим сюжетом в итальянском искусстве. Данная иконография сложилась, видимо, на основании поэмы Франческо Петрарки «Триумфы», а также под влиянием популярных в Италии антиквизированных триумфов²⁸.

Петрарка в «Триумфе Смерти» не описывает никакой процессии и даже не упоминает никаких конкретных персонажей за исключением Лауры. Смерть в поэме предстает в облике женщины.

Прямое уподобление римскому триумфу у Франческо Петрарки присутствует только в первом триумфе, «Триумфе Любви»²⁹. Однако в изобразительном искусстве мы видим, что все шесть его триумфов представляются художниками сходным образом, в виде триумфальных процессий. Персонификация Смерти в подобных композициях изображается на триумфальной колеснице (в ряде случаев в виде античного саркофага), запряженной черными быками. Она вооружена косой, а под колесами колесницы корчатся ее «жертвы».

Примеры данной иконографии мы видим, например, в росписи кассоне работы Пезеллино (1445 г.) из собрания Гарднера (Бостон)³⁰, на гравюре из флорентийской серии 1460–1470 г. (Вена, Альбертина)³¹, на панно из слоновой кости на реликварии из собора в Граце³² и на фреске капеллы Бентивольо работы Лоренцо Коста (ок. 1490 г. Болонья, Сан Джакомо Маджоре)³³.

Таким образом, данная иконография, на первый взгляд, не имеет практически ничего общего с картой из колоды Пирпонт Морган-Бергамо. Смерть из библиотеки в Нью-Йорке лишена главного атрибута римского триумфа — колесницы.

Однако вариант, подобный вышеперечисленным, не является единственно возможным для изображения «Триумфа Смерти» в итальянском искусстве этого времени. В ряде случаев персонификация Смерти изображается в виде всадника, поражающего косой, мечом или стрелами людей, тела которых покоятся под копытами коня. Вероятно, что подобное изображение «Триумфа Смерти» предшествовало поэме Петрарки и связано с описанием четвертого всадника Апокалипсиса³⁴.

Подобный вариант мы находим, например, на фреске 1330–1368 гг. из церкви Сакро Спеко в Субиако, на знаменитой фреске 1446 г. из росписи палаццо Склафани в Палермо, в миниатюре Джованни ди Паоло 1443 г. (Государственная библиотека, Сиена)³⁵ и т. д.

Персонификация Смерти на карте из нью-йоркской библиотеки изображена не в виде всадника и не поражает никого своим оружием. Казалось бы, что и этот извод имеет мало общего с нашим памятником.

Однако все же стоит отметить, что именно в изображениях обоих вариантов «Триумфа» Смерть предстает перед нами с оружием в руках, в противоположность «Пляске», где она, согласно тексту, увлекает *музыкой* своих жертв в смертельный хоровод, или же совершенно мирной иконографии «Легенды»³⁶. Смерть, которую мы видим на карте из колоды Пирпонт Морган-Бергамо, вооружена луком и стрелами, как и Смерть-всадник из палаццо Склафани, хотя и не пускает свое оружие в ход, как на кассоне Пезеллино.

Возможно ли предположить, что такое упрощенное изображение Смерти, как будто вырванной из своего иконографического извода, имеет определенную связь с общей итальянской традицией изображения «Триумфа Смерти»?

Такую связь можно увидеть, если сравнить нашу карту не с наиболее традиционными вариантами данной иконографии, а с более свободной трактовкой этой темы. Так, изображение фигуры Смерти, не поражающей живых и не втянутой с ними в диалог, мы видим в «Триумфе Смерти» в Клузоне. И хотя центральная фигура в императорской короне не вооружена, то, что один из сопровождающих ее скелетов стреляет из лука, могло послужить поводом именно для подобного вооружения фигуры Смерти на карте. Еще одну композицию, сходную с нашей, мы видим в церкви Марии Снежной в Пизоне³⁷, где Смерть в императорской короне вооружена как раз луком и стрелами. Эта композиция, конечно, больше связана с иконографией «Плясок Смерти», т. е. ее сопровождает иерархическая процессия из живых, что характерно именно для изображения «Плясок». Однако и вооружение Смерти, и то, что она представлена здесь единственной персонификацией, т. е. именно те черты, которые и связывают ее с картой тарокки, несомненно, позаимствованы из иконографии «Триумфа». Не следует также забывать, что иконография «Плясок», возможно, оказавшая небольшое влияние и на наше изображение, была очень редка в итальянском искусстве, в отличие от «Триумфа». Это также говорит в пользу данной версии.

Еще одним, хотя и довольно шатким подтверждением этой гипотезы может служить отмечавшаяся выше связь между подобными изображениями «Триумфа Смерти» и картой из колоды Кэри-Йель, наиболее близкой к нашей карте по времени и обстоятельствам создания. Хотя, как мы уже отмечали в начале этого исследования, эта версия имеет множество недостатков.

Таким образом, хотя изображение на карте тарокки «Смерть» из колоды Пирпонт Морган-Бергамо не соответствует в точности ни одной из известных в Италии в это время макабрических иконографий, все же определенные точки соприкосновения проследить возможно. И можно сделать вывод, что наибольшее подобие с данной картой обнаруживают именно живописные «Триумфы Смерти», хотя не следует исключать и то, что она могла вобрать в себя черты сразу нескольких макабрических иконографий.

Стоит также сказать, что, делая вывод об определенных связях между картой тарокки «Смерть» и иконографией «Триумфа Смерти», мы не предполагаем использовать это в подтверждение достаточно спорной гипотезы о прямом происхождении карт Старшего Аркана от итальянских антикизированных триумфов Петрарки. Однако, как нам кажется, выявление подобных связей между изображениями на картах, и сюжетами, распространенными в искусстве этого времени, значительно способствуют нашему продвижению в исследовании данного вопроса.

Olga D. Belova

(Lomonosov Moscow State University, Russia)

THE "DEATH" CARD FROM THE TAROT PACK PIERPONT MORGAN — BERGAMO AND MACABRE THEMES IN ITALIAN ART OF THE 14th AND 15th CENTURIES

The subject of this research is the card "Death" from a Milan tarot pack of the 15th century, which is now kept in the Pierpont Morgan library in New York. Only three of these cards exist nowadays — one in the Yale University, one in the Victoria and Albert museum in London and one in the Pierpont Morgan library.

The Death image on this card doesn't match with any of known iconographies of Death, which were widespread in the 15th century. However, having considered the most frequently used types, it is possible to see certain connection between the image on the card from the Pierpont Morgan library and the iconography of the «Triumph of Death». It is testified by the attributes of Death on the card from New York (generally, Death's weapon), and by its isolated character. The "Dance of Death" iconography and "the Encounter between the Three Living and the Three Dead" are far more peaceful and always represent some kind of communication between Dead (or Death) and Living. The same iconography was used for the similar card in another pack, which is the closest to our card in time and circumstances of creation. So we suppose, that "Triumph of Death" iconography is the nearest one to our tarot card, but we don't deny the existence of the connection with some other Death iconographies.

However we don't believe that this similarity can be considered as a proof of a direct connection between Petrarch's Italian triumphs and tarot cards.

Примечания

¹ О колоде Пирпонт Морган-Берамо см.: *Parravicino Count Emiliano*. Three Packs of Italian Tarocco Cards // Burlington Magazine. Vol. 3. London, 1903. P. 237–51; *Moakley G.* The Tarot Cards Painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza Family. New York, 1966. P. 13–59; *Dummett M.* The Visconti-Sforza Cards. New York, 1986. P. 2–10. О картах тарокки, их происхождении и истории см.: *Kaplan S. R.* The Encyclopedia of Tarot. New York, 1979–1986. Vol. 1. P. 1–12; *Williams B.* A Renaissance Tarot. Stamford, 1994. P. 13–21

² В действительности существуют еще две подобные карты в частных коллекциях в Италии, однако их подлинность вызывает некоторые сомнения. Их иконография в точности повторяет иконографию карт из библиотеки в Нью-Йорке и из музея Виктории и Альберта в Лондоне, поэтому нам кажется, что в привлечении их в настоящее исследование нет необходимости. Более подробно об этих картах см.: *Kaplan S. R.* The Encyclopedia... Vol. 2. P. 11–39.

³ *Ibid.* Vol. 1. P. 65–85.

⁴ Об игре в триумфы см.: *Kaplan S. R.* The Encyclopedia... Vol. 1. P. 3–5; *Williams B.* A Renaissance Tarot... P. 13–21.

⁵ Т. е., несомненно ее связь с изображением Смерти, четвертого Всадника Апокалипсиса (Откр. 6-7:8), и близость к ряду изображений «Триумфов Смерти», столь популярных в итальянском искусстве этого времени (обширную библиографию этого вопроса см. в прим. 24). Об этой карте и самой колоде Кэри-Йель см.: *Kaplan S. R.* The Encyclopedia... Vol. 1. P. 87–96.

⁶ Предположительно, что одна из сохранившихся колод тарокки, фон Бартш, была предназначена для еще одного члена семьи Сфорца, кардинала Асканио Мариа Сфорца (см. об этом *Kaplan S. R.* The Encyclopedia... Vol. 1. P. 95–99, Vol. 2, P. 107). Таким образом, если допустить, что колода из Музея Виктории и Альберта была или выполнена для того же заказчика, или же скопирована с колоды фон Бартш (в которой карта «Смерть» не сохранилась), то кардинальское облачение трупа можно рассматривать как своеобразное “memento mori”, призванное напоминать блестящему служителю Церкви о тщете всего сущего. Колода могла предназначаться и какому-либо другому священнослужителю из семей Висконти и Сфорца, имея подобное значение. Такие уподобления или же заимствование мертвецами атрибутов живых мы можем видеть во многих “Плясках Смерти” и близких к ним изображениях Смерти в паре с каким-либо живым (тем более, что “Пляски Смерти” часто рассматривались как изображение индивидуальной, личной смерти). Это говорит о том, что данная карта тарокки могла иметь совершенно различные иконографические источники, хотя не следует забывать, что карта из лондонской колоды, несомненно, частный случай, и всё вышесказанное остается пока только предположением, не подкрепленным никакими документальными свидетельствами.

⁷ *Kaplan S. R.* The Encyclopedia... Vol. 1. P. 65–85.

⁸ *Moakley G.* The Tarot Cards... P. 96–97; *Kaplan S. R.* The Encyclopedia... Vol. 1. P. 71.

⁹ Об иконографии Смерти см.: *Janson H.* The Putto with the Death's Head // The Art Bulletin. 1937. Vol. 19. P. 423–449; *Voelser I.* The Theme of Death in Italian Art: The Triumph of Death. Montreal, 2001. P. 48–56.

¹⁰ *O'Neil R.* Tarot Symbolism. Lima, 1986. P. 34

¹¹ *Williams B.* A Renaissance Tarot... P. 87.

¹² Профессор Каплан предполагает, что повязка на голове Смерти на карте тарокки символизирует сдвинутую повязку с глаз (*Kaplan S. R.* The Encyclopedia... Vol. 1. P. 70). Действительно, персонификация Смерти часто изображалась с завязанными глазами — как, например, на восточных фасадах соборов Нотр-Дам в Амьене, Париже и Реймсе (*Viollet-le-Duc E.* Dictionnaire raisonné d'architecture française du XI au XIV siècle. Vol. VIII. Paris, 1866. P. 158; *Durand G.* Monographie de l'église Notre-Dame, Cathédrale d'Amiens. 2 vols. Paris, 1901–1903. Pl. XXXVIII; *Vitry P.* La Cathédrale de Reims: Architecture et sculpture. 2 vols. Paris, 1919. Pl. XXVI). Однако вероятнее, как нам кажется, что эта деталь является непонятым художником остатком картуша с какого-либо образа или чудом сохранившейся частью савана. Также, как нам кажется, довольно правдоподобной может быть гипотеза о сближении образа Смерти с фигурой Времени, связь которого с Кроносом-Сатурном аргументировано доказывает Эрвин Панофский (*Панофский Э.* Старик Хронос // Этюды по Иконологии. СПб., 2009. С. 123–164) или же с самим Сатурном, который прочно ассоциировался со старостью и смертью (*Bode G. H.* (ed.) *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*. 2 vols. Celle, 1834. P. 154). Таким образом, это может быть связано с тем, что Сатурн в классической традиции описывается с покрытой головой (см. *Панофский Э.* Старик Хронос... С. 151. Прим. 12). Однако, возможно также и то, что это связано с «головным убором» Плутона или Аида, или относится к еще неизвестному нам эпитету, описывающему Смерть. Персонификация Смерти изображена с покрытой (буквально закутанной) головой в миниатюре в Евангелии Уты (Баварская государственная библиотека в Мюнхене, clm. 13601, начало XI века. См. *Swarzenski G.* Die Regensburger Buchmalerei des X und XI Jahrhunderts. Leipzig, 1901. Taf. XLI).

¹³ О распространении темы Смерти в литературе Ренессанса см.: *Vigo P.* Le Danze macabre in Italia. Bergamo, 1901. P. 50; *Kurtz L. P.* The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature. New York, 1934. P. 7–12; *Huizinga J.* Herbst des Mittelalters. Stuttgart, 1969. S. 190; *Нессельштраус Ц. Г.* «Пляски смерти» в Западноевропейском искусстве XV в. как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Культура Возрождения и средние века. М., 1993. С. 141–148.

¹⁴ В средневековом искусстве изображение Смерти появляется в редчайших случаях и иконографически не имеет ничего общего как с мертвецами и скелетами, так и с царственной Смертью XIV–XV вв. Среди причин, вызвавших такое широкое распространение всевозможных макабрических сюжетов в это время, обычно называются многочисленные бедствия, обрушившиеся на Европу — эпидемии чумы, начиная с 1348 года периодически опустошавшие города, Столетнюю войну, голод, вторжения турок и те изменения, которые произошли в сознании людей в переломный момент истории (см. *Нессельштраус Ц. Г.* «Пляски смерти»... С. 141–143). О ренессансной природе макабрических образов см.: *Mâle E.* L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris, 1969. P. 347; *Le Goff J.* La civilization de l'Occident médiéval. Paris, 1965. P. 24; *Huizinga J.* Herbst des Mittelalters... S. 190. Об образах смерти в искусстве Возрождения см.: *Weber F. P.* Aspects of Death in Art. London, 1910. P. 7; *Briesemeister D.* Bilder des Todes. Unterschneidheim, 1970. P. 4–9; *Cohen K.* Metamorphosis of the Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance. London, 1973. P. 10; *Ariès Ph.* L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi. Roma, 1980. P. 53; *Id.* Storia della morte in Occidente. Milano, 1997. P. 48, 49; *Id.* The Hour of Death. New York, 1981. P. 76; *Id.* Geschichte des Todes (L'homme devant la mort). А. о., P. 56; также см. русский перевод — *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 138–139; *Binsky P.* Medieval Death. New York, 1996. P. 134–136.

¹⁵ *Schubring P.* Cassoni. Truhen und Truhenbilder der Italienischen Fruhrenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. Leipzig, 1923. Pl. 266–267.

¹⁶ *Thode H.* Der Meister vom "Triumphe des Todes" in Pisa // Repertorium fur Kunstwissenschaft. 1888. Bd XI. S. 13–20; *Supino J. B.* Il Trionfo della Morte e il Giudizio Universale nel Camposanto di Pisa // Archivio storico dell'arte. 1894. P. 91–140; *Id.* Il Camposanto di Pisa. Firenze, 1896. P. 45–105; *Сиюков В. Д.* Тема «Триумфа смерти». К вопросу о соотношении символа и аллегории в искусстве позднего европейского средневековья и итальянского треченто // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М., 1997. С. 30–41.

¹⁷ Именно появление скелетообразного образа Смерти, по мнению ряда исследователей (*Иоффе И. И.* Мистерия и Опера (Немецкое искусство XVI–XVIII вв.). Л., 1937. С. 68; *Huizinga J.* Herbst des Mittelalters... S. 187), ознаменовало не только новый этап в отношении к смерти, но и новую фазу в развитии позднесредневекового сознания. Тема Ада замещается темой окончания земной жизни, хотя, конечно, призыв к покаянию и страх перед посмертным воздаянием не исчезает совершенно.

¹⁸ *Нессельштраус Ц. Г.* «Пляски смерти»... С. 147

¹⁹ Средневековая редакция притчи, к которой восходит иконография «Легенды о трех живых и о трех мертвых», происходит, видимо, от арабской поэмы III века сходного содержания. В X–XI вв. притча распространяется во Франции, Германии, Италии, Англии, Швеции и т.д. В XIII в. легенда получает поэтическую обработку у нескольких французских поэтов, у Бодуина де Конде и Николаса де Маргиваля. В наиболее позднем варианте французской поэмы всё действие притчи описывается как видение отшельника (которого также часто изображают). В это же время троих живых начинают определять как всадников. Основное содержание притчи и последующих ее обработок сводится к предостережению живым и морализирующему наставлению, что отличает ее от многих других макабрических сюжетов, прославляющих всевластие Смерти. Подробнее об этой иконографии см.: *Kunste K.* Die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten. Freiburg im Breisgau, 1908. P. 54–63; *Glixelli S.* Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs. Paris, 1914. P. 3–14; *Tenenti A.* Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento. Torino, 1957. P. 430; *Frugoni S. C.* Il tema dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medievale Italiana // Atti della Accademia dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Ser. 371/8. 1967. Vol. 13. P. 145–251.

²⁰ *Van Marle R.* Iconographie de l'art profan au Moyen-Age et Renaissance. Le Haye, 1931–32. Vol. II. P. 383–385.

²¹ Согласно одной из версий, литературная «Пляска Смерти» появилась в Центральной Германии, видимо, как реакция на эпидемию чумы 1348 года. В данной немецкой поэме фигурирует Смерть, играющая на музыкальном инструменте, и ее посланцы-мертвецы, вовлекающие живых в хоровод. Вюрцбургская «Пляска Смерти» распространяется во второй половине XIV — начале XV в. Появление аналогичной поэмы во Франции относится ко второй половине XIV века (1375 г.). Ее автор — член парижского парламента Жан Ле Февр, поэт и переводчик, выживший в эпидемии чумы. До этого во Франции уже существовала латинская поэма *Vado mori*, близкая по содержанию к многочисленным «Пляскам», которая восходит к XIII веку. Однако все же нельзя утверждать, что между ними существует несомненное родство. Известна также и испанская «Пляска Смерти» с предшествующей ей каталонской «Пляской», в которой присутствуют многочисленные «арагонизмы» и даже «арабизмы». Рамки данной работы не позволяют подробно останавливаться

на различиях между этими редакциями и вариантами данной иконографии. Однако стоит отметить, что, видимо, именно французская версия оказала влияние на итальянские изображения «Плясок». Не раз в литературе (*Иоффе И.И.* Мистерия и Опера... С. 70; *Clark J. M.* The Dance of Death, in the Middle Ages and the Renaissance. Glasgow, 1950. P. 105; *Huizinga J.* Herbst des Mittelalters... S. 193) высказывалось предположение, что и живописные, и литературные «Пляски Смерти» произошли от театральных постановок, своеобразных «мистерий», сопровождающих религиозные празднества или даже проповеди. Возможно, они даже являлись церковной адаптацией народных суеверий, связь с которыми несомненна. Более подробно об иконографии «Пляски Смерти» см.: *Vigo P.* Le Danze macabre... P. 29, 112–114; *Kurtz L. P.* The Dance of Death..., P. 23; *Kozaky I.* Geschichte der Totentanze. Budapest, 1936–1944. P. 6–10; *Stammler W.* Der Totentanz, Entstehung und Bedeutung. München, 1948. S. 12; *Clark J. M.* The Dance of Death... P. 90–110; *Cosacchi St.* Makabertanz. Meisenheim, 1965. P. 540–571; *Rosenfeld H.* Der mittelalterliche Totentanz: Entstehung und Entwicklung Bedeutung. Köln, 1968. S. 90–150; *Invernizzi G., Casa della N.* Immagini della danza macabra nella cultura occidentale. Dal Medioevo al Novecento. Como, 1995. P. 23–27.

²² *Clark J. M.* The Dance of Death... P. 3–5.

²³ *Ibid.* P. 45–50; *Vallardi G.* Trionfo e Danza della Morte, o Danza Macabra a Clusone. Dogma della Morte a Pisogne, nella provincia di Bergamo, con osservazioni storiche ed artistiche. Milano, 1859. P. 6–10; *Giudici D.* Il trionfo della morte e la danza macabra: grandi affreschi dipinti in Clusone nel 1485. Roma, 1903. P. 12–44.

²⁴ *Vallardi G.* Trionfo e Danza della Morte... P. 7–9; *Clark J. M.* The Dance of Death... P. 51–59.

²⁵ *Cosacchi St.* Makabertanz... P. 557–560; *Rosenfeld H.* Der mittelalterliche Totentanz... P. 85.

²⁶ *Clark J. M.* The Dance of Death... P. 108–110

²⁷ *Williams B. A.* Renaissance Tarot... P. 88.

²⁸ В действительности существуют два варианта данной иконографии, которые можно условно определить, как «петраркистский» и «допетраркистский». Более ранний вариант, связан с четвертым апокалиптическим всадником (Откр. 6-7:8. Также см.: *Voelser I.* The Theme of Death... P. 22–23, 52–55) или же, как полагает Фолсер (*Voelser I.* The Theme of Death... P. 30), с еще полуязыческими представлениями о диком охотнике, сливающимися с ужасом перед внезапной смертью в пути, смертью без покаяния. Более поздний вариант, связанный с поэмой Петрарки, складывается уже ко второй четверти XV века (*Hind A. M.* Early Italian Engravings. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All the Prints. Vol. II. London, 1938. P. 10). Еще одним предположительным источником изобразительной традиции для данной иконографии, помимо текста поэмы, являются, видимо, реальные костюмированные шествия (*Schubring P.* Cassoni... P. 46–47) и римские военные триумфы, связь с которыми не теряется. Большая популярность поэмы в период Возрождения обусловила существование огромного количества изображений различных «Триумфов», фигурирующих в тексте, в том числе и «Триумфа Смерти». Подробнее об иконографии «Триумфа Смерти» см.: *Egidio P., Giovannoni O., Hermanin F.* I Monasteri di Subiaco. Rome, 1904. P. 407–445; *Weisbach W.* Trionfi. Berlin, 1919. P. 25; *Salvini R.* Un cielo di affreschi trecenteschi a Bolzano // Rivista dei R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte. 1941. Vol. 8. P. 228–255; *Brion-Guerry L.* Le thème du Triomphe de la Mort dans la peinture italienne. Paris, 1950. P. 77–105; *Bellosi L.* Buffalmacco e il Trionfo della Morte. Torino, 1974. P. 24; *Wentzlaff-Eggebert F.-W.* Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock. Berlin, 1975. S. 5–8; *Eisenbichler K., Amilcare A. I.* Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle. Toronto, 1990 [University of Toronto Italian Studies. Vol. 4]. P. 52; *Cristiani M. L. T.* Maestri e maestranze nel trionfo della morte di Pisa // Critica D'Arte. 1991. № 7. P. 38–47; *Голованова О. И.* Тема триумфа в искусстве Итальянского возрождения (XV–XVI вв.). Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. М., 1992. С. 113–152; *Ortner A.* Petrarca's "Trionfi" in Malerei, Dichtung und Festkultur: Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts. Berlin, 1998. S. 137; *Voelser I.* The Theme of Death... P. 51–55.

²⁹ *Petrarca F.* The Triumphs of Petrarch. Chicago, 1962. P. 80; *Голованова О.* Тема триумфа... С. 118–119.

³⁰ *Schubring P.* Cassoni... Pl. 266–267

³¹ *Hind A. M.* Early Italian Engravings... P. 18–22.

³² *Venturi A.* Storia dell'arte italiana. Vol. VII,3. Milano, 1914. Pl. 151–156.

³³ *Crowe J. A., Cavalcaselle G. B.* A History of Painting in North Italy. Vol. II. London, 1912. P. 253.

³⁴ Об этом варианте иконографии «Триумфа Смерти» см. прим. 27.

³⁵ *Voelser I.* The Theme of Death... P. 53–54.

³⁶ Вооружение Смерти именно в данной иконографии связано или с тем оружием, которое было у Всадников Апокалипсиса, или же с образом Смерти-охотника. В варианте, основанном на поэме Петрарки, вооружение Смерти связано с происхождением всевозможных ренессансных триумфов от римских процессий, носивших именно военный характер (*Voelser I.* The Theme of Death... P. 55–60)

³⁷ *Ibid.* P. 55–59.