https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-191-210

Распятая на Кресте Времён: парергональность интервизуальности рефлексии рубежа XX–XXI веков на национально-религиозную тематику. Иконографический этюд

Л. Лашхия
независимый исследователь, Тбилиси, Грузия
iledeart@gmail.com

М. А. Рогов
Государственный университет «Дубна», Дубна, Российская Федерация;
Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание», Санкт-Петербург, Российская Федерация
rogovm@hotmail.com

Для цитирования:
Лашхия Л., Рогов М. А. Распятая на Кресте Времён: парергональность интервизуальности рефлексии рубежа XX–XXI веков на национально-религиозную тематику. Иконографический этюд // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 191–210. https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-191-210

Аннотация. Статья посвящена изучению интервизуальности (Майкл Камиль, 1991) в контексте иконографических исследований на примере картины рубежа XX–XXI веков на национально-религиозную тематику. Цель работы – продемонстрировать плодотворность применения концепта парергональности при анализе интервизуальности. Названный концепт основан на тезисе Жака Деррида (1978) о парергоне (мн. ч. парерга), то есть о том, что не принадлежит произведению (эргону), но связано с ним, и без чего отсутствует самодостаточность эргона. В случае интервизуальности сопоставление произведения (эргон) и визуальных и вербальных источников (парерга) и выявление несоответствий, или пробелов, или «трения фрейма» в терминах Симоны Хеллер-Андрист (2012) позволяют делать выводы, дающие возможность осуществлять направленный поиск решений исследовательских задач иконологической интерпретации и атрибуции. Так, впечатление «подделки», производимое парергоном, например, оформлением обратной стороны картины, имитирующей иконную доску, при уверенности в преднамеренности свидетельствует об авторской манифестации мастера, в которой парергон и эргон могут поменяться местами, подобно «маньеристической инверсии», отмеченной ещё Максом Дворжаком (1922), тогда как непреднамеренное несовершенство из-за неудач, отсутствия мастерства или ресурсных ограничений свидетельствовало бы скорее о неумелой стилизации заурядного имитатора иконописи. Таким образом, парергональность интервизуальности обогащает проблемную область

© Лашхия Л., Рогов М. А., 2024

иконографических и визуальных исследований новыми смыслами. Работа основана на искусствоведческом изучении картины неизвестного автора, являющейся визуализацией размышлений на национально-религиозную тематику, которые могли бы у аудитории, современной периоду создания произведения, ассоциироваться с визуальной экзегетикой в духе исторического символизма в контексте возможных аллюзий на опубликованные тексты религиозной философии свободы Николая Бердяева (1911) о распятой истине христианства и историософские лекции и стихи Максимилиана Волошина (1920) о распятой России – метафорический образ, характерный для периодов общественных потрясений в национальной истории.

Ключевые слова: иконография, интервизуальность, парергональность, интертекстуальность, парергон, трение фрейма, маньеристическая инверсия, визуальная экзегетика, исторический символизм, распятая Россия.

Благодарности: авторы выражают глубокую благодарность Наталье Думбадзе за знакомство с публикуемым произведением искусства и предоставленные возможности его изучения и ввода в научный оборот; за консультации по теме исследования – кандидату исторических наук, художнику-реставратору станковой масляной живописи I категории Александре Борисовне Николашкиной, кандидату искусствоведения, доценту, заведующему кафедрой истории русского искусства Российского государственного гуманитарного университета Илье Евгеньевичу Печёнкину, доктору искусствоведения, члену-корреспонденту Российской академии художеств Анне Константиновне Флорковской, кандидату искусствоведения, доценту кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств Анне Ивановне Шаманьковой, доктору философских наук, профессору Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого Сергею Сергеевичу Аванесову.

She who is crucified upon the Rood of Time: Parergonality of intervisuality in the national-religious reflection in Russia at the beginning of the new millennium. The iconographic study

Liana Lashkhia
independent researcher, Tbilisi, Georgia
iledeart@gmail.com

Mikhail A. Rogov
Dubna State University, Dubna, Russian Federation;
Foundation for the Promotion of Education, Science and Art "New Art Studies",
St. Petersburg, Russian Federation
rogovm@hotmail.com

For citation:
Lashkhia L., Rogov M. A. She who is crucified upon the Rood of Time: Parergonality of intervisuality in the national-religious reflection in Russia at the beginning of the new millennium. The iconographic study. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 191–210. https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-191-210

Abstract. This article studies intervisuality (Michael Camille, 1991) in the context of iconographic studies by the example of a Russian religious painting created at the turn of the 21st century. Our analysis of intervisuality is based on Derrida's approach which makes use of the concept 'parergon'. This is something that does not belong to the work (ergon) but is connected to it. The ergon without parergon lacks self-sufficiency. In the case of intervisuality, the interaction of the work (ergon) with its visual and verbal frames and sources (parerga), accompanied with the gaps and incongruities of perception, or "frame friction" in the words of Simone Heller-Andrist (2012), bring us to solutions of research problems of iconological interpretation and attribution. Thus, the impression of "fake" produced by parergon, such as the design of the reverse side of a painting, mimicking an icon board (if there is a confidence in intentionality), indicates author's manifestation in which parergon and ergon interchange similarly to the "manneristic inversion" noted by Max Dvořák (1922), while unintentional imperfection due to failures, lack of skill or limited resources would rather indicate the inept stylization or a plain imitation. Thus, the parergonality of intervisuality enriches the problem field of iconographic and visual research with meaning. The work is based on an art historical study of a painting by an unknown author, a visualization of thoughts on national and religious themes and visual exegesis of historical symbolism appreciated by the audience of the period of the work's creation. It is rich in allusions to texts on the religious philosophy of freedom by Nikolai Berdyaev (1911) about the crucified truth of Christianity and to the historiosophical lectures and poems by Maximilian Voloshin (1920) thematizing the crucified Russia – a metaphorical image which was popular during periods of social upheavals in national history.

Keywords: iconography, intervisuality, parergonality, intertextuality, parergon, frame friction, Mannerist inversion, visual exegetics, historical symbolism, crucified Russia.

Acknowledgments: the authors express their deep gratitude to Natalya Dumbadze for the opportunity to study the work of art and put it into scientific use; for consultations on the topic of research – to the Candidate of Historical Sciences, the restorer of oil painting of the 1st category Alexandra B. Nikolashkina, to the Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of History of the Russian Art Ilya E. Pechenkin, Doctor of Art History, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts Anna K. Florkovskaya, Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Russian Art of the St. Petersburg Academy of Arts Anna I. Shamankova, Doctor of Philosophy, Professor of Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Sergey S. Avanesov.

Термин «интервизуальность» был введён в исследования средневекового искусства Майклом Камилем как визуальная параллель интертекстуальности литературных текстов – концепта, введённого Юлией Кристевой (1967) и определяемого её учителем Роланом Бартом так: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» [цит. по: Степанов 2001, 36]. Камиль определяет интервизуальность как «процесс, в котором изображения не являются стабильными референтами в каком-то идеальном иконографическом словаре, но воспринимаются их аудиторией как работающие внутри различных и даже конкурирующих систем ценностей» [Camille 1991, 151]. В византинистике интервизуальность активно используется Робертом Нельсоном, в исследованиях по истории книги Мэрилин Десмонд, в изучении античного театра и искусства Антонисом Петридесом, а также другими авторами [Capra, Floridi 2023]. Ряд публикаций последних лет посвящён изучению визуальной интертекстуальности как способа смыслопорождения [Горшкова, Чернявская 2021], интермедиальности визуальной поэзии [Ильгова 2022], иконографии искусства позднего Средневековья и Северного Возрождения, барокко и классицизма, модерна и позднего «сурового стиля» с позиций визуальной интертекстуальности и интервизуальности[1].

Пол Дуро подробно рассматривает историографию проблематики парергона (πάρεργον) в искусстве как рамки или границы, дополнения и украшения, начиная с анекдотов Плиния Старшего и Страбона и заканчивая обсуждением «маньеристической инверсии» Макса Дворжака и работами Иммануила Канта и Жака Деррида [Duro 2019]. Проблематика парергональности интертекстуальности на основе подхода Деррида [Деррида 2007; Гайнутдинов 2022] активно развивалась в терминах «трения фрейма» [Heller-Andrist 2012] и изучалась применительно к произведениям британских художников-романтиков, полемизировавших с эстетическими позициями Эдмунда Бёрка [Ibata 2015], а также в более широком диапазоне понятийного аппарата парергональности [Duro 2019].

Подход Жака Деррида основан на представлениях о том, что парергон является дополнением к эргону (значения: «труд», «работа», «деятельность», «необхо-

[1] См.: Рогов 2018, 2022 а, 2022 б, 2023 а, 2023 б, 2024.

димость», «нужда») и выступает внешним выражением внутреннего недостатка совершенного произведения (эргона), выводится за его пределы и сохраняется вне него; парергон ограничивает произведение искусства, обрамляет и окаймляет его, не являясь при этом ни его внутренней, ни его внешней частью, и, соединяя их воедино, он придаёт произведению цельность и завершённость [Деррида 2007; Гайнутдинов 2022].

Симона Хеллер-Андрист обращает внимание на то, что взаимодействие между эргоном и парергоном вызывает трения, несоответствия, которые мы замечаем в процессе понимания; фрейм может влиять на прочтение произведения или даже манипулировать им; «трение» между произведением и рамкой является основным показателем парергональности. В случае интертекстуальной констелляции, как только мы узнаём о ней (то есть узнаём об источниках интертекста), этот фрейм будет продолжать влиять на смысл текста как во время чтения, так и после того, когда мы дочитаем книгу: кажется невозможным разделить эти два текста в нашем сознании. Оригинальная работа (протограф) дополняет более позднее произведение (эргон) там, где в последнем обнаруживаются пробелы или недостатки. Таким образом, Симона Хеллер-Андрист анализирует эту взаимозависимость произведения (эргона) и фрейма (парергона) с точки зрения колебания между статусом парергона как дополнения и его способностью дополнять [Heller-Andrist 2012, 32]. По мнению автора, интервизуальность как визуальный аналог интертекстуальности, обладает парергональностью, и анализ «трения фрейма» является плодотворной научной стратегией в иконографических и визуальных исследованиях; парергональность интервизуальности позволяет формулировать критерии «имплицированной» (implied) иконографии, то есть того, что «могло бы быть изображено», но по тем или иным причинам не изображалось, перекликающейся с концептом ретографии (rhetography) [Robbins 2008], которая относится к графическим изображениям, получаемым в сознании слушателей или читателей в результате воздействия текстов, в свою очередь, вызывающих «знакомые» им контексты. Предварительные результаты исследования парергональности интервизуальности были успешно апробированы на Международном Кантовском конгрессе «Мировое понятие философии»[2]. Рассмотрим парергональность на примере.

В октябре 2023 года грузинский коллекционер Наталья Думбадзе опубликовала в одной из групп социальной сети пост о картине неизвестного художника (холст на дереве, масло, 757 × 541 × 26 мм), приобретённой, по её словам, в антикварной лавке в Ереване в период между 2000 и 2003 годами и с тех пор находящейся у неё в Тбилиси. Произведение демонстрирует визуальную рефлексию и привлекает внимание оригинальностью композиции (ил. 1). Хотя, на первый взгляд, вполне «считываются» отдельные мотивы сюжета, главный персонаж остаётся загадочным, как и личность автора.

С любезного разрешения гостеприимной владелицы картины авторами было подготовлено и в марте 2024 года осуществлено знакомство с произведе-

[2] Рогов М. А. Интервизуальность и парергон / Intervisuality vs. Parergon. Доклад на Международном Кантовском конгрессе «Мировое понятие философии» 25 апреля 2024, Балтийский федеральный университет имени И. Канта (Калининград).

нием in situ. Проведённый визуальный осмотр с использованием технических средств в определённом целями исследования объёме не подменяет технико-технологическую экспертизу произведения и является составной частью искусствоведческого исследования, соответствующего современным стандартам[3].



Ил. 1. Картина неизвестного художника. Холст на дереве, масло.
Частное собрание Натальи Думбадзе. Тбилиси, Грузия.

Изображение на картине отсылает к одной из поздних иконописных иконографических схем Распятия с двумя группами предстоящих на фоне городской стены, с ангелами и небесными светилами. Живописец обратился к художественным средствам иконописной традиции не только посредством стилизации мотивов (распятой фигуры, одеяний и ликов предстоящих и лещадок иконописной горки с разделкой пробелами и движками) и организации пространственных отношений (например, расширение полей в нижней части прямоугольной картины представляется попыткой обозначить «обратную» перспективу на первом плане), но и имитацией иконной доски (основой картины является холст на дереве). На месте скоса между ковчегом и полями иконы (лузги) здесь – как

[3] ГОСТ Р 57424-2017. Экспертиза произведений искусства. Живопись и графика. Общие требования.

на иконах конца XVI–XVII веков – живописно имитирована белильная обводка. Доска состоит из трёх грубовато скрепленных гвоздями частей, на её оборотной стороне имеется старый подвес с железным кольцом, поверхность её имеет множество отверстий, сколов, трещин, следов бытования (ил. 2). Наряду с изобразительной плоскостью в этом произведении приобретает семиотическое значение его оформление, имитирующее старую иконную доску. Не исключено также, что эта поверхность могла быть состарена с помощью краски.



Ил. 2. Оборотная сторона (вверху). Нижний торец (внизу).
Частное собрание Натальи Думбадзе. Тбилиси, Грузия

Художник явно не скрывает искусственности этой имитации: произведение написано маслом на холсте, а не в традиционной технике темперы на дереве, на оборотной стороне картины отсутствуют характерные для иконных досок шпонки, а использование «обратной» перспективы можно усмотреть, пожалуй, лишь в изображении объёма одного из зданий. Может показаться, что эта непоследовательность – не художественная манифестация, а следствие ограниченности уровнем мастерства и имеющимися в распоряжении живописца материалами. И здесь помогает анализ этого противоречия между изображением, эргоном и фреймом, парергоном, которым, на первый взгляд, является оформление доски и вызываемые ассоциации. Подразумеваемое в таком случае намерение воспроизвести традиционную иконопись, лишь ограниченное возможностями имитации, оказывается несовместимым с изображаемым сюжетом.

В центре кулисной композиции находится четырёхконечный крест на фоне иконописной горки с распятой на нём почти обнажённой женской фигурой. Это распятие не только предполагает прямую ассоциацию с христианским, но также

функционирует в качестве сконструированного здесь оригинального метафорического образа – гномона с начертанным у его основания циферблатом с римской нумерацией столетий против часовой стрелки, начиная с VI века, причём «тень» от основания креста указывает на нашу эпоху[4].

Гномоны, предназначенные для расчёта пасхалий, как и солнечные часы, можно было встретить в западноевропейских соборах и баптистериях (например, в баптистерии Сан-Джованни и соборе Санта-Мария-дель-Фиоре во Флоренции, в церкви Сен-Сюльпис в Париже), но это не распятия. Однако символическое совмещение распятия и солнечных часов как напоминание о временном и вечном знакомо христианской культуре. Портативные гномоны-распятия различных конструкций обычно носили на шее или на поясе как распятие, а при использовании их в качестве солнечных часов шарнир позволял нужным образом установить механизм. Для ориентации этих устройств в них иногда предусматривались маленькие коробочки с магнитными стрелками компаса, а иногда такие кресты, как римский гномон-распятие 1575 года из позолоченной латуни в оксфордском Музее истории науки, включали миниатюрные реликварии [Bennett 2000, 5].

Художник создал иной оригинальный образ креста-гномона, пронумеровав века и организовав зонирование пространства вокруг него. Вместо соответствующих латинскому числительному novemdecim / novendecim римских цифр XIX или XVIIII автор использует IXX – нередко применявшуюся в Античности [Smith 1925, 60] и встречавшуюся в Новое время[5] субтрактивную запись числа девятнадцать (буквально «один из двадцати»; соответствующие латинские числительные – количественное undevigniti и порядковое undevicesimus). Это обозначение позволило визуальной симметрией XXI–IXX[6] выразить идею отражения друг в друге двух зон, фланкирующих распятие, в которых представлены, соответственно, «историческая» стилизация и футуристические мотивы «современности».

Противопоставление правого и левого начинается от распятой фигуры в композиционном центре изобразительной плоскости, точнее под её руками над лещадками иконописной горки посредством тонального различия имитируемого золотого фона слева и охристого фона справа. В видимом свете это различие малозаметно, но при съёмке в ультрафиолетовом свете разница фонов буквально бросается в глаза (ил. 3), как будто художник, изначально организовав сильный контраст цветовых пятен, затем завуалировал его, избегая резкого тонального перехода.

Выше, в пространстве, начинающемся над руками распятой, это противопоставление принимает сюжетное воплощение. Слева в небесах ангел направляется к распятой фигуре, кажется, держа в руках плат (выражение скорби на иконах

[4] Авторы благодарны за эти наблюдения А. И. Шаманьковой.

[5] Например, Desyderii Erasmi Roterodami De duplici copia verborum, ac rerum commentarii duo / Ab authore ipso diligentissime recogniti, ac locis olerisque non infoeliciter aucti; Epistola Eras. Ro. ad Iacobum Vuimphelingum Selestatinum Argentorati, ex aedibus Hulderichi Morardi, anno M.D. mense Ianuario IXX (1519).

[6] Поначалу римляне иногда обозначали цифрами IXX не число «девятнадцать», а число «двадцать один» при записи бустрофедоном подобно текстам греческой архаики [Smith 1925, 60].

Распятия), декорированный золотистыми круглыми кабошонами, ассоциирующимися с солнцем. Справа в пандан фигуре ангела в обозначенный графьёй контур пирамиды вписан в аксонометрической перспективе сюрреалистически выглядящий космический корабль, сочленённый из сферических и цилиндрических элементов и антенн. Он подробно, хотя и с некоторыми неточностями, воспроизводит облик советских автоматических межпланетных станций третьего поколения, предназначенных для доставки на Землю образцов лунного грунта с 1970 («Луна-16») по 1976 («Луна-24») годы[7]. По направлению низвергаемых им снопов света видно, что он удаляется ввысь, словно напоминая о том, что иногда в сценах Распятия, как, например, на фреске XIV века в Высоких Дечанах, солнце и луна изображались схематично в виде сфер с односторонне направленными лучами, вызывая в эпоху освоения космоса у профанной аудитории спекулятивные уфологические ассоциации. Примечательно, что автор прибегает к более сложной иконографии, изображая не сами светила или их символы – солнце и, например, луноход как символ луны, – а ещё и несущих их посланников: ангела с «солнечными» кабошонами и межпланетную станцию с ампулой для лунного грунта. В иконописи ангелы с личинами светил могут иметь дополнительные смыслы.



Ил. 3. Фрагмент с распятой, ангелом и космическим кораблём в видимом и УФ-спектре. Частное собрание Натальи Думбадзе. Тбилиси, Грузия

В левой части картины за изображением городской стены располагается характерный для иконописи вид с высоты птичьего полёта трёх белых сводов, напоминающих позакомарные покрытия церкви. В правой части картины показаны призматические архитектурные объёмы здания, напоминающего

[7] Авторы благодарны за это наблюдение С. С. Аванесову.

небоскрёб в стиле Ар-Деко (например, чикагский Уиллис Тауэр, построенный в 1973 году, который вплоть до 1998 года был самым высоким зданием в мире), вершина которого демонстрируется в фронтальной проекции, что усиливает визуальный контраст этих двух сооружений противопоставлением способов их изображения.

Архитектурные мотивы в иконописи нередко используются для аллегорического сопоставления Ветхого и Нового заветов, как это было и в западноевропейском искусстве позднего Средневековья и раннего Нового времени, в котором для этой цели из богатого репертуара художественных средств выражения применялись такие приёмы, как, например, изображение старого (романского) и нового (готического) архитектурного стиля, отображение событий или персонажей Ветхого Завета в декоре изображаемых помещений, контраст полихромии и гризайля. Следует упомянуть отражение этой концепции и в лютеранском искусстве: на аллегорической картине Лукаса Кранаха Старшего «Ветхий завет как Закон и Новый завет как благодать» 1529 года из Национальной галереи в Праге шатрам стана израильтян, поклоняющихся медному змию, в правой части картины противопоставлены фантастические виды с мотивами романской и готической архитектуры в левой части.

Коме того, велум, перекинутый между иерусалимскими зданиями в некоторых иконах богородичного цикла, нередко выражает идею прообразования заветов («*Новый Завет в Ветхом скрывается, Ветхий в Новом открывается*»: Августин, PL XLII 1068–1069), лежащую в основе типологической христианской экзегезы, согласно которой каждому событию – антитипу (ἀντίτυπος, образ) спасения сопоставляются «прообразующие» его типы (τύπος, прообраз) или «префигурации» (praeparatio evangelica), поскольку расположение событий и персонажей истории спасения предусмотрено Провидением: «*Всё это происходило с ними, как образы; а описано в наставление нам, достигшим последних веков*» (1 Кор 10:11). Августин считает типологию аллегорией не слов (allegoria in verbis), а фактов (allegoria in factis) [Robbe 2010, 18]; Исидор Севильский сформулировал соответствующую периодизацию истории спасения: «до закона (Моисеева), под законом, под благодатью» (ante lege, sub lege, sub gratia: PL LXXXIII 251); Иоанн Скот Эриугена назвал этот подход историческим символизмом, который Гуго Сен-Викторский и Бонавентура, в отличии от схоласта Фомы Аквинского, относили к особому виду универсального символизма [Cardon 1996, 5]. Велум перекинут и между зданиями, символически изображающими архитектуру Константинополя на иконе Покрова Богоматери московской школы конца XV – начала XVI веков из Государственной Третьяковской галереи, выполненной в иконографии, восходящей к ростовско-суздальскому изводу. Другим, визуально близким исследуемой картине примером является «Единородный Сыне и Слове Божий» – верхняя правая часть «Четырёхчастной» иконы середины XVI в. из Благовещенского собора московского Кремля, на которой слева изображена высокая белая трёхглавая церковь с ярусами закомар, а справа сложное сооружение с античными портиками и колонками (ил. 4). Храм, ангелы с личиной солнца и с чашей представляют новозаветную церковь; античное здание, ангелы с личиной луны и сферой олицетворяют собой ветхозаветную синагогу [Качалова и др. 1990, 61–64, табл. 178–186].



Ил. 4. Четырёхчастная икона из Благовещенского собора Московского Кремля. Фрагмент: Единородный Сыне и Слове Божий. Сер. XVI в. Источник: Качалова и др. 1990

На фоне архитектурных мотивов на обсуждаемой здесь картине распятие на первом плане фланкируют две противопоставленных друг другу группы предстоящих, по трое с каждой стороны. Все образы очень условно трактованы чрезвычайно вытянутыми стилизованными плоскостными силуэтами с шарообразными головами, с санкирным способом построения объёма, моделированными пробелами и движками объёмами одежд и личного (ликов, кистей рук, ног). Абрис удлинённых согбенных силуэтов позволяет вписать дугу окружности в прямоугольное изобразительное поле средней части картины, и этот ритм подхватывает линия, огибающая нижний край подолов одежд, а затем и окружность цифр у подножия креста, формируя концентрическую структуру. Фигуры с однотипными, но выразительными длиннобородыми мужскими ликами и жестами открытых ладоней различаются преимущественно верхними одеяниями, ритмообразующий декоративный колорит которых организован от охристого с белильной разделкой у предстоящих на первом плане к персонажам в бордовом в середине группы и в белеющем светло-сером на дальнем плане. Тот, что в середине левой группы, выделяется

бордовым (играющим здесь символическую роль «пурпурного») плащом и орнаментально декорированными ноговицами – атрибутами высокородной и богатой светской знати, подобно римскому сотнику Лонгину или Епифанию, ученику блаженного юродивого Андрея, в иконописных сценах Распятия или Покрова Богоматери. Позади него старец в белом кукуле, босоногий, как и апологет, предстоящий в гиматии на переднем плане. Фигура в плаще или сюртуке со складками, в жилете и брюках, в туфлях на каблуке, ассоциирующаяся с образом разночинца-интеллигента, представлена на переднем плане правой группы. У стоящего за ним в середине под бордовой накидкой, напоминающей фелонь, по лацкану пиджака угадывается брючный костюм чиновника, а босоногий неофит на заднем фоне выглядит как монашествующий старец слева, но без кукуля. Таким образом облик предстоящих демонстрирует габитус представителей трёх страт общества прошлой и футуристической эпох: на первом плане интеллигенция, за ними «порфироносные» власть имущие и, наконец, на заднем плане самые близкие к распятию монашествующие. Репрезентация верующих разных социальных групп встречается в христианской иконографии, в том числе, в русской иконописи на иконах Покрова Богоматери, как на ранее упоминавшейся иконе московской школы, а в западноевропейском искусстве в многочисленных образах Мадонны делла Мизерикордии типа «Всеобщая мать» (Mater Omnium), например, на фреске Доменико Гирландайо 1472 года во флорентийской церкви Оньиссанти [Quermann 1998].

Как это нередко бывает на иконах, когда за пределы иконного ковчега на поля выходят изображения некоторых элементов, здесь выступающий на поля край одежды крайнего слева предстоящего, а также своды обоих зданий, словно вырастающих наружу из заднего плана картины, функционируют как репуссуар, включающий зрителя в пространство. На заднике этой кулисной перспективы иконописная горка традиционно иллюстрирует образ Голгофы, расположенной вне времени.

Распятая изображена живой, держащей голову в фате почти прямо, с открытыми глазами, в почти непринужденной позе её S-образно изогнутой обнажённой фигуры, зеркально повторяющей традиционную позу иконописного распятого Христа, поэтому её голова обращена не к своему правому плечу, а в противоположную сторону, так что её взгляд направлен к «современной» зоне в правой, а не левой части картины. Изящно полураскрытая ладонь её правой руки совершенно лишена каких-то признаков насильственного пригвождения или привязывания к перекладине креста. Фигура распятой трактована так же, как у предстоящих: условно, вытянутым стилизованным силуэтом, моделированием движками. Следует упомянуть про особенность светотеневой моделировки креста: на боковых гранях досок распятия кажутся ожидаемыми линии бликов, задающих направление для различения выпуклой и вогнутой поверхностей при передаче пространственной глубины, которые иногда называют «линиями Апеллеса» [Caroll 2016]; однако здесь они представлены сплошной тенью. Таким образом репертуар художественных средств выражения применительно к распятию в композиционном центре картины строится не из сюрреалистических мотивов вроде межпланетной станции, небоскрёба и брючного костюма или жилета с туфлями у предстоящих, а путём инверсии традиционных или ожидаемых свойств: гендер,

нагота, зеркальная поза тела и наклона головы[8], тени вместо бликов, расположение цифр против часовой стрелки, запись IXX вместо XXI.

Кто же она, «распятая на Кресте Времён» [Йейтс 1999, 44], как писал поэт? Сразу отвергнем кандидатуры распятых христианок (Юлия, Еулалия, Вильгефорта, Либерата и другие): их роль не соответствуют монументальному характеру замысла. Иконография Софии-Премудрости Божией, кажется, совсем не вписывается в антураж картины в отличие от иконографии Мадонны делла Мизерикордия, распростёртые руки которой порой отчетливо напоминают позу Распятия [Brown 2017, 40], например, на ранее упоминавшейся фреске Гирландайо. По мнению кандидата искусствоведения, доцента кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств Анны Ивановны Шаманьковой, здесь изображена «*распинаемая, попираемая Церковь – невеста Христова. И не случайно из одеяния на ней есть лишь головной убор с низко спускающейся прозрачной вуалью, фатой…*»[9]. Однако всё говорит о противопоставлении Христу центрального образа. Нагота иногда является маркером персонификации Истины благодаря отсылке к выражению «нагая истина» (nuda veritas), впервые встречающемуся в 24-й оде Горация. Выдающийся русский религиозный философ Николай Бердяев писал в своей «Философии свободы», в позднесоветскую эпоху переизданной в 1989 году: «Христианство есть религия распятой правды, правды, поруганной миром видимых, насилующих вещей» [Бердяев 1989, 197]. В написанной в эмиграции работе «Миросозерцание Достоевского», в советское время фрагментарно вышедшей в журнальной публикации в 1988 году [Бердяев 1988], философ вновь использовал образ распятой правды:

> «Правда, распятая на кресте, никого не насилует, никого не принуждает. Её можно только свободно обличить и принять. Распятая правда обращена к свободе человеческого духа. <…> Божественная правда явилась в мир униженной, растерзанной и распятой силами этого мира, и этим утверждена была свобода духа. <…> И всякий раз, когда в христианской истории пытались превратить правду распятую, обращённую к свободе духа, в правду авторитарную, насилующую дух, совершалась измена основной тайны христианства. Идея авторитета в религиозной жизни противоположна тайне Голгофы, тайне Распятия, она хочет Распятие превратить в принуждающую силу этого мира. На этом пути церковь всегда принимает обличье государства, церковь принимает меч кесаря. Церковная организация принимает юридический характер, жизнь церкви подчиняется юридическим принудительным нормам. <…>

[8] Примечательно, что наклон головы к правому плечу есть и на неоднозначном граффито Алексамена (ок. 200, Антиквариум Палатина, Рим), считающемся, возможно, древнейшим графическим изображением распятия Иисуса. Наклон головы распятого Христа к своему левому плечу, нетипичный для иконописной традиции, всё же можно встретить во многих произведениях, например, у Микеланджело Буонарроти, Хосе де Риберы, Франциско Гойи, у российских мастеров религиозного искусства, например, Виктора Васнецова, Михаила Нестерова, Николая Кошелева, а также у представителей авангардных направлений, например, Василия Кандинского, Павла Филонова, Марка Шагала, в том числе в оформлении православных храмов, например, на фресках Владимирского собора в Киеве, в домовой церкви святого Александра Невского Александровского подворья Императорского православного палестинского общества в Иерусалиме.

[9] Шаманькова А. И. Частное сообщение, октябрь 2023.

> В безумии креста, в тайне распятой правды нет никакой юридической и логической убедительности и принудительности. Юридизация и рационализация Христовой истины и есть переход с пути свободы на путь принуждения. Достоевский остаётся верен распятой правде, религии Голгофы, т.е. религии свободы» [Бердяев 2002, 508–509].

Визуализацией «хронотопа» в пространстве исследуемой картины является вековая нумерация на циферблате. Она заканчивается современным XXI веком, однако начинается с VI века, перед которым ничего нет. В отличие от обычной хронограммы, которая, как правило, в тексте о каком-то событии скрывает указание на время, здесь наоборот, начало хронологии указывает на ту историю, к которой апеллирует автор. История христианства содержит ряд знаковых событий VI века, например, деятельность византийского императора Юстиниана I и папы Григория I, возникновение западного монашества (Бенедикт Нурсийский), ввод летоисчисления от Рождества Христова. Однако ими сложно объяснить начало отсчёта от этого времени, и, вероятно, речь идёт, всё-таки, не об истории христианской Церкви. Ещё одним ключом к этой визуальной хронограмме является «тень» креста-гномона, которая имеет ширину и охватывает на циферблате диапазон, заканчивающийся, видимо, периодом создания картины на рубеже XX и XXI веков, а начинающийся в первой половине XX века, отсчитываемый, вероятно, с момента создания советского государства или рождения поколения, к которому принадлежит автор картины. Логично отталкиваться от представлений, господствующих у этого поколения. Согласно позиции советской исторической науки середины двадцатого века, Нестор в «Повести временных лет» отнес к VI веку «очень важный рубеж в истории восточного славянства <…> княжество полян-руси, с которого летописец начинает историю русской государственности» [Сидорова и др. 1957, 244–245].

Образы распятия и Голгофы нередко становились точной эмоциональной метафорой в периоды острых переживаний и социальных катастроф, например, во время и после Первой мировой войны. Так в центре композиции акварели Сергея Чехонина «Ель скорби» 1915 года из Государственной Третьяковской галереи со стилизацией иконописных горок с шестиконечными крестами на вершинах и экспрессией горюющих фигур место Распятия занимает украшенная горящими свечами рождественская ель, корни которой видны в полном человеческих черепов чернеющем проломе Голгофы, к которому припадает один их скорбящих[10].

Кокаинетка плачет, «*кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы*» в одноимённой песне Александра Вертинского 1916 года. Образ распятой Польши в терновом венце со связанными руками фигурирует на открытке Сергея Соломко в стиле ар-нуво 1917–1918 годов. После Брестского мира в 1918–1919 годах появились карикатурные изображения распятой России с красногвардейцем и революционным матросом у подножия креста в терновом венце с двуглавым орлом на переднике

[10] Возможно, сюжет связан с инцидентом, вызвавшим общественное возмущение, когда немецкие военнопленные в саратовском госпитале устроили праздник с рождественской ёлкой, и Священный Синод Русской православной церкви предложил ввести запрет на эту традицию.

в присутствии немцев, например, из одесского журнала 1918 года [Таубеншлак, Яворская 2002] или в кокошнике с восьмиконечным крестом в присутствии чертей и Троцкого 1919 года из Коллекции фотографий Американского национального Красного Креста (Библиотека Конгресса).

Тогда же, в 1918 году Максимилиан Волошин начал готовить материал записанной в Коктебеле в 1920 году лекции «Россия распятая», которая была впервые напечатана уже в позднесоветское время, в 1990 году. В этой историософской работе он уподобляет Россию распятой женской сущности, принимающей на себя грехи Европы:

> С Россией произошло то же, что происходило с католическими святыми, которые переживали крестные муки Христа с такою полнотой веры, что сами удостаивались получить знаки распятия на руках и на ногах. Россия в лице своей революционной интеллигенции с такой полнотой религиозного чувства созерцала социальные язвы и будущую революцию Европы, что, сама не будучи распята, приняла своею плотью стигмы социальной революции. Русская Революция – это исключительно нервно-религиозное заболевание [Волошин 1990, 28].

Волошин заканчивает стихотворение «Русская революция» [Волошин 2003, 288] такими строчками:

Как некогда святой Франциск
Видал: разверзся солнца диск,
И пясти рук и ног – Распятый
Ему лучом пронзил трикраты —
Так ты в молитвах приняла
Чужих страстей, чужого зла
Кровоточащие стигматы.

Образ распятой России привлекал авторов и позднее. Так, писатель Моисей Эйзлер (также писавший под псевдонимом Вл. Алов), эмигрировавший в Австрию, издал в 1922 году повесть в двадцати главах «Распятая Россия», в которой он, почти как автор исследуемой картины, ввёл новое летоисчисление, начиная от года распятия Родины в 1917 году [Эйзлер 1922]. На её титульном листе изображена объятая вихрем полуобнаженная распятая на четырёхконечном кресте Россия в головном уборе, с пронзенной стрелами грудью на фоне вида разрухи с руинами, надмогильными крестами и тучей птиц. Писательница Розалия Донбровская в Харбине в 1938 году издала роман «Распятая Россия» [Донбровская 1938]. В 2008 году издал автобиографическую книгу «Россия распятая» художник Илья Глазунов.

Итак, картина выглядит как арт-объект, имитирующий иконопись, содержащий зеркальное противопоставление традиции, словно протест против несвободы, подобно бердяевской концепции распятой правды христианства. В то же время, подобно гномону-распятию с реликварием, это произведение обращено к совместному осмыслению вечного и сакрального, современного и профанного, к включению современности и социального в национальный историософский контекст, возможно, в духе волошинских идей о распятой России. Вдумчивому зрителю есть на что опереться в поисках собственного прочтения; можно кон-

статировать, что созерцание, «медленное чтение» этого произведения, анализ «трения фрейма», каковы бы ни были замыслы неизвестного автора, способны запустить процесс рефлексии на национально-религиозную тематику. Как мы пытались здесь показать, такая проблематика характерна для периодов если не смены мировоззренческих парадигм, то ожиданий этого, например, мировая война, революция, перестройка. Возможно, даты первых позднесоветских публикаций Бердяева и Волошина помогают обосновать датировку произведения не позднее начала 1990-х годов. Картина подписана неидентифицированной монограммой «ЯЛ.Л» (или, возможно, датирована «91.1») и явно преднамеренно оставленным отпечатком пальца – ещё одной манифестацией сопричастности автора арт-объекту.

Авторы статьи далеки от намерения отстаивать наличие детально разработанной иконографической программы неизвестного художника, предположительно, из профессиональной среды реставраторов, театральных художников, монументалистов, представителя неофициального искусства позднесоветского времени московской школы, для которой, по мнению А. К. Флорковской, характерно соединение «иконности» с сюрреалистическими мотивами[11]. Предлагаемые в настоящем исследовательском этюде интерпретации не следует непосредственно отождествлять с достоверно не известным замыслом неизвестного художника. Эти интерпретации призваны деконструировать гипотетическое прочтение картины современной созданию произведения аудиторией, поместить её в контексты восприятия и проанализировать средства визуальной рефлексии на национально-религиозную тематику с помощью парергональной интервизуальности.

Библиография

Бердяев 1988 – *Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского: Главы из книги // Волга. 1988. № 10. С. 146–165.

Бердяев 1989 – *Бердяев Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества. Москва, 1989.

Бердяев 2002 – *Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. Смысл творчества. Харьков, Москва, 2002. С. 381–528.

Волошин 1990 – *Волошин М.* Россия распятая // Юность. 1990. № 10 (425). С. 24–33.

Волошин 2003 – *Волошин М.* Собрание сочинений. Т. 1: Стихотворения и поэмы. 1899–1926. Москва, 2003.

Гайнутдинов 2022 – *Гайнутдинов Т. Р.* Деконструкция в окрестностях искусства. Проблема живописи в философии Жака Деррида // Философия и культура. 2022. № 10. С. 54–65.

Горшкова, Чернявская 2021 – *Горшкова Н. Э., Чернявская В. Е.* Визуальная интертекстуальность как способ смыслопорождения // Коммуникативные исследования. 2021. Т. 8. № 4. С. 689–700.

Деррида 2007 – *Деррида Ж.* Правда в живописи / Пер. с фр. Н. Б. Маньковской // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. Москва, 2007. С. 306–319.

Донбровская 1938 – *Донбровская Р. И.* Распятая Россия: Роман. Харбин, 1938.

Ильгова 2022 – *Ильгова Д. А.* Визуальная поэзия в контексте интермедиальности. Москва, 2022.

[11] Флорковская А. К. Частное сообщение, октябрь 2023.

Йейтс 1999 – *Йейтс У. Б.* Розе, распятой на Кресте Времён / Пер. с англ. Г. М. Кружкова // Йейтс У. Б. Роза и Башня. Санкт-Петербург, 1999. С. 44.

Качалова и др. 1990 – *Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А.* Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. Москва, 1990.

Рогов 2018 – *Рогов М. А.* «Теоретики». Этюд по иконографии позднего «сурового стиля» // Журнал «Художественный музей». 2018. № 4 (34). [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/220 (дата обращения: 10.04.2024).

Рогов 2022 а – *Рогов М. А.* Иконографические мотивы «Чудес Богоматери», профессиональных нищих, Двора чудес и живопись Иеронима Босха: визуальная интертекстуальность // Новое искусствознание. 2022. № 3. С. 6–19.

Рогов 2022 б – *Рогов М. А.* Optima Mater, или О визуальной интертекстуальности статуи графа Остермана-Толстого, раненого в битве при Кульме, в женевском Музее искусства и истории (МАН) // Новое искусствознание. 2022. № 4. С. 68–75.

Рогов 2023 а – *Рогов М. А.* «Зерцало человеческого спасения» в монументальной живописи Восточной Пруссии: визуальная интертекстуальность // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. Ч. 2. С. 210–227.

Рогов 2023 б – *Рогов М. А.* Ария Изабеллы и последнее слово Христа: интермедиальная интертекстуальность в портретах сына Иоганна Купецкого // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 9. Ч. 2. С. 258–272.

Рогов 2024 – *Рогов М. А.* Этюд об интервизуальности в скульптуре малых форм: фарфоровые статуэтки обнажённых А. Т. Матвеева // НЕДЕСЯТЫЙ: Коллективная монография по материалам международной научной конференции памяти А. Е. Махова, ИМЛИ имени А. М. Горького РАН, 8–9 ноября 2022 / Под ред. О. Л. Довгий. Тула, 2024. С. 236–243.

Сидорова и др. 1957 – Всемирная история. В 10 томах. Том 3 / Под ред. Н. А. Сидоровой, И. И. Конрада, И. И. Петрушевского, Л. В. Черепнина. Москва, 1957.

Степанов 2001 – *Степанов Ю. С.* В мире семиотики // Семиотика: Антология. Москва, Екатеринбург, 2001. С. 5–42.

Таубеншлак, Яворская 2002 – Где обрывается Россия… / Сост. А. Таубеншлак, А. Яворская. Одесса, 2002.

Эйзлер 1922 – *Эйзлер М.* Распятая Россия: Повесть в двадцати главах. Второе издание. Вена, 1922.

Bennett 2000 – Bennett J. Epact Unpacked: A Self-Orienting Crucifix Dial. *Sphaera*. 2000. 11. P. 5.

Brown 2017 – Brown K. T. Mary of Mercy in Medieval and Renaissance Italian Art: Devotional Image and Civic Emblem. London, New York, 2016.

Camille 1991 – Camille M. Gothic Signs and the Surplus: The Kiss on the Cathedral. *Yale French Studies*. 1991. Special Issue: Contexts: Style and Values in Medieval Art and Literature. Pp. 151–170.

Capra, Floridi 2023 – Intervisuality: New Approaches to Greek Literature. Ed. by A. Capra, L. Floridi. Berlin, 2023.

Cardon 1996 – Cardon B. Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the southern Netherlands (c. 1410 – c. 1470). A Contribution to the Study of the 15th Century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism. Leuven, 1996.

Caroll 2016 – Caroll A. On Highlights. *Aristides J. Lessons in Classical Painting: Essential Techniques from Inside the Atelier*. New York, 2016. Pp. 76–77.

Duro 2019 – Duro P. What is a Parergon? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2019. Vol. 77. 1. Pp. 23–33.

Heller-Andrist 2012 – Heller-Andrist S. The Friction of the Frame: Derrida's Parergon in Literature. Tübingen, 2012.

Ibata 2015 – Ibata H. Beyond the 'Narrow Limits of Painting': Strategies for Visual Unlimitedness and the Burkean Challenge. *Word & Image*. 2015. 31 (1). Pp. 28–42.

Quermann 1998 – Quermann A. Ghirlandaio. Serie dei Maestri dell'arte italiana. Köln, 1998.

Robbe 2010 – Robbe J. R. Der mittelniederländische Spieghel onser behoudenisse und seine lateinische Quelle. Text, Kontext und Funktion. Münster, 2010.

Robbins 2008 – Robbins V. K. Rhetography: A New Way of Seeing the Familiar Text. *Words Well Spoken: George Kennedys Rhetoric of the New Testament*. Ed. by C. Clifton Black and Duane F. Watson. Waco (TX), 2008. Pp. 81–106.

Smith 1925 – Smith D. E. History of Mathematics. Vol. II. Boston, 1925.

References

Bennett 2000 – Bennett J. Epact Unpacked: A Self-Orienting Crucifix Dial. *Sphaera*. 2000. 11. P. 5.

Berdyaev 1988 – Berdyaev N. A. Dostoevsky: An Interpretation. *Volga*. 1988. 10. Pp. 146–165. In Russian.

Berdyaev 1989 – Berdyaev N. A. The Philosophy of Freedom. The Meaning of the Creative Act. Moscow, 1989. In Russian.

Berdyaev 2002 – Berdyaev N. A. Dostoevsky: An Interpretation. *Berdyaev N. A. The Meaning of the Creative Act*. Kharkov, Moscow, 2002. Pp. 381–528. In Russian.

Brown 2017 – Brown K. T. Mary of Mercy in Medieval and Renaissance Italian Art: Devotional Image and Civic Emblem. London, New York, 2016.

Camille 1991 – Camille M. Gothic Signs and the Surplus: The Kiss on the Cathedral. *Yale French Studies*. 1991. Special Issue: Contexts: Style and Values in Medieval Art and Literature. Pp. 151–170.

Capra, Floridi 2023 – Intervisuality: New Approaches to Greek Literature. Ed. by A. Capra, L. Floridi. Berlin, 2023.

Cardon 1996 – Cardon B. Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410 – c. 1470). A Contribution to the Study of the 15th Century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism. Leuven, 1996.

Caroll 2016 – Caroll A. On Highlights. *Aristides J. Lessons in Classical Painting: Essential Techniques from Inside the Atelier*. New York, 2016. Pp. 76–77.

Derrida 2007 – Derrida J. La Vérité en peinture. Transl. into Russian by N. B. Man'kovskaya. *Aesthetics and Theory of Art of the 20th Century*. Moscow, 2007. Pp. 306–319.

Donbrovskaya 1938 – Donbrovskaya R. I. Crucified Russia. Roman. Harbin, 1938. In Russian.

Duro 2019 – Duro P. What is a Parergon? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2019. Vol. 77. 1. Pp. 23–33.

Eisler 1922 – Eisler M. Das gekreuzigte Russland. Wien, 1922. In Russian.

Gaynutdinov 2022 – Gaynutdinov T. R. Deconstruction in the Neighborhood of Art. The Problem of Painting in the Philosophy of Jacques Derrida. *Philosophy and Culture*. 2022. 10. Pp. 54–65. In Russian

Gorshkova, Chernyavskaya 2021 – Gorshkova N. E., Chernyavskaya V. E. Visual Intertextuality as a Method for Meaning Generation. *Communication Studies (Russia)*. 2021. Vol. 8 (4). Pp. 689–700. In Russian.

Heller-Andrist 2012 – Heller-Andrist S. The Friction of the Frame: Derrida's Parergon in Literature. Tübingen, 2012.

Ibata 2015 – Ibata H. Beyond the 'Narrow Limits of Painting': Strategies for Visual Unlimitedness and the Burkean Challenge. *Word & Image*. 2015. 31 (1). Pp. 28–42.

Ilgova 2022 – Ilgova D. A. Visual Poetry in the Context of Intermediality. Moscow, 2022. In Russian.

Kachalova et al. 1990 – Kachalova I. Ya., Mayasova N. A., Schennikova L. A. The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: Toward the 500th Anniversary of a Unique Monument of Russian Culture. Moscow, 1990. In Russian.

Quermann 1998 – Quermann A. Ghirlandaio. Serie dei Maestri dell'arte italiana. Köln, 1998.

Robbe 2010 – Robbe J. R. Der mittelniederländische Spieghel onser behoudenisse und seine lateinische Quelle. Text, Kontext und Funktion. Münster, 2010.

Robbins 2008 – Robbins V. K. Rhetography: A New Way of Seeing the Familiar Text. *Words Well Spoken: George Kennedys Rhetoric of the New Testament*. Ed. by C. Clifton Black and Duane F. Watson. Waco (TX), 2008. Pp. 81–106.

Rogov 2018 – Rogov M. A. "Theorists". Study on the Iconography of the Late "Severe Style". *The Art Museum Magazine*. 2018. 4 (34). URL: https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/220. In Russian.

Rogov 2022 a – Rogov M. A. Iconographic Motifs of "The Miracles of Our Lady", Professional Beggars, the Court of Miracles and the Hieronymus Bosch's Painting: Visual Intertextuality. *New Art Studies*. 2022. 3. Pp. 6–19. In Russian.

Rogov 2022 b – Rogov M. A. Optima Mater, or About Visual Intertextuality of the Statue of Count Osterman-Tolstoy, Wounded at the Battle of Kulm at Geneva's Musée d'Art et d'Histoire (MAH). *New Art Studies*. 2022. 4. Pp. 68–75. In Russian.

Rogov 2023 a – Rogov M. A. Speculum Humanae Salvationis in the Monumental Painting of East Prussia: Visual Intertextuality. *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2023. 1 (2). Pp. 210–227. In Russian.

Rogov 2023 b – Rogov M. A. Aria of Isabella and the Last Word of Christ. Intermedial Intertextuality in Johann Kupezky's Son Portraits. *RSUH/ RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2023. 9 (2). Pp. 258–272. In Russian.

Rogov 2024 – Rogov M. A. An Etude on Intervisuality in Small Sculpture: Porcelain Nude Statuettes by A. T. Matveev. *NEDESYATYI: Collective Monograph on the Materials of the international Scientific Conference in Memory of A. E. Makhov*. Ed. by O. L. Dovgy. Tula, 2024. Pp. 236–243. In Russian.

Sidorova et al. 1957 – World History. In 10 Volumes. Vol. 3. Ed. by N. A. Sidorova, I. I. Konrad, I. I. Petrushevsky, L. V. Cherepnin. Moscow, 1957. In Russian.

Smith 1925 – Smith D. E. History of Mathematics. Vol. II. Boston, 1925.

Stepanov 2001 – Stepanov Yu. S. In the World of Semiotics. *Semiotics: Anthology*. Moscow, Ekaterinburg, 2001. Pp. 5–42. In Russian.

Taubenshlak, Yavorskaya 2002 – Where Russia breaks off... Comp. by A. Taubenshlak, A. Yavorskaya. Odessa, 2002. In Russian.

Voloshin 1990 – Voloshin M. Russia Crucified. *Yunost'*. 1990. 10 (425). Pp. 24–33. In Russian.

Voloshin 2003 – Voloshin M. Collected Works. Vol. 1: Verses and Poems 1899–1926. Moscow, 2003. In Russian.

Yeats 1999 – Yeats W. B. To the Rose upon the Rood of Time. Transl. into Russian by G. M. Kruzhkov. *Yeats W. B. The Rose and the Tower*. St. Petersburg, 1999. P. 44.

Информация об авторах
Лиана Лашхия
магистр истории искусств, независимый исследователь
Грузия, 0180, Тбилиси, ул. Цотне Дадиани, 7/3
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-5280-0365
e-mail: iledeart@gmail.com

Михаил Анатольевич Рогов
кандидат искусствоведения,
кандидат экономических наук, доцент
Государственный университет «Дубна»
Российская Федерация, 141980, Дубна, ул. Университетская, 19;
научный руководитель Центра иконографических и визуальных исследований (CIVIS)
Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание»
Российская Федерация, 190103, Санкт-Петербург, Лермонтовский проспект, 43/1
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7573-3370
e-mail: rogovm@hotmail.com

Information about the authors
Liana Lashkhia
Master (Art History), Independent Researcher
7/3, Tsotne Dadiani St., Tbilisi, 0180, Georgia
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-5280-0365
e-mail: iledeart@gmail.com

Mikhail A. Rogov
Cand. Sci. (Art History),
Cand. Sci. (Economics),
Associate Professor
Dubna State University
19, Universitetskaya St., Dubna, 141980, Russian Federation;
Scientific Director of the Center for Iconographic and Visual Studies (CIVIS)
Foundation for the Promotion of Education, Science and Art "New Art Studies"
43/1, Lermontovsky Avenue, St. Petersburg, 190103, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7573-3370
e-mail: rogovm@hotmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 15.04.2024
Принят к публикации / Accepted 31.05.2024