УДК 75.049.6
ББК 85.147.7
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-6-584-595

Ю.В. ВАТОЛИНА

НАТЮРМОРТ КАК АНТРОПОТЕХНИКА (НА МАТЕРИАЛЕ VANITAS VANITATIS)

Юлия Владимировна Ватолина,
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна,
кафедра общественных наук,
профессор
Большая Морская ул., д. 18,
Санкт-Петербург, 191186, Россия

доктор философских наук,
кандидат социологических наук
ORCID 0000-0001-5219-9400; SPIN 9168-6553
E-mail: vatolina@bk.ru

Реферат. *Статья посвящена аллегорическому натюрморту эпохи барокко. Его анализ осуществляется по преимуществу на материале vanitas vanitatis («суета сует»), который является своеобразной вершиной этого жанра. Используя теоретические построения В. Беньямина и Ж. Делёза, автор осуществляет анализ натюрморта как жанра, имеющего собственную логику, топологию, темпоральность, сворачивающуюся в сюжет, и очень своеобразный «синтаксис». Кроме того, в статье очерчиваются контуры того «жизненного мира», который делает возможным существование этого уникального художественного феномена. Автор рассматривает натюрморт как своего рода театр вещей. Изображенные на нем предметы сосуществуют различным образом, то притягивая друг друга, сцепляясь и образовывая констелляции (eros), то, напротив, — выстраиваясь в оппозиции, элементы которых отбрасывают и одновременно активизируют друг друга (agon), но никогда — в виде отдельных предметов. Старинный натюрморт не только смотрят, но и читают, и разгадывают. Это — сложный текст, смысловой единицей которого является вещь, наполненная новыми конвенциональными значениями. Именно это позволяет говорить о натюрморте как об аллегории. Выявляется, что аллегория — это не просто один из способов означивания, но — инструмент познания, который позволяет увидеть знакомое и привычное в самой неожиданной перспективе, расширяя область просматриваемого в культуре. В полной мере это относится и к старинному натюрморту, манифестирующему не только тончайшие нюансы устройства барочного мира, где зарождается тревожащая темпоральность, но и настроя здесь-бытия Я от надежды до меланхолии. Спецификой данного текста является представление натюрморта в перспективе философской антропологии, т. е. с точки зрения его соразмерности определенному типу человека. В результате исследования делается вывод, что основным условием возможности аллегорического натюрморта является опустошенное, лишенное самотождественности, но взыскующее бытия и способное*

стать событием Я в мире, стремительно утрачивающем сакрально-символические оболочки.

Ключевые слова: натюрморт, vanitas vanitatis, барокко, театр, аллегория, зеркало, раз-очарование мира, темпоральность, инстанция Я, изобразительное искусство.

Для цитирования: *Ватолина Ю.В.* Натюрморт как антропотехника (на материале vanitas vanitatis) // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 584—595. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-584-595.

Сегодня натюрморт оказался достаточно прочно укоренен в размерности быта и, как правило, воспринимается всего лишь как воспроизведение реальности, эскиз с натуры. Вызывая то безразличие и скуку, то восхищение мастерским и искусным изображением вещного «мира»[1], он никогда не задевает здесь-бытия Я, не конвертируется в личные, сокровенные переживания и внутренний опыт. При этом подобное представление распространяется также и на произведения данного жанра старых мастеров — натюрморт стал явлением столь обыденным и привычным, что за этой привычностью абсолютно теряется то «непонимание-удивление», без которого, как пишет С.С. Аверинцев, «невозможно достоверное понимание», ибо «человеческое общение (а эта коммуникативная составляющая всегда имеет место в искусстве. — *Ю. В.*) есть понимание “поверх барьеров” непонимания, предполагающее эти барьеры» [2, с. 158]. Однако если попытаться уйти от «обмана полной понятности», то натюрморт, расцвет которого приходится на эпоху барокко, т. е. на время зарождения новоевропейского «мира», приоткрывает доступ к собственному «иному», ныне покрытому толстым слоем технократических иллюзий, ценностных фикций и политических фантазмов: иной культуре, иному мышлению, иному «миру» и, самое главное, — иному самих себя.

Целью статьи является анализ натюрморта как события, имеющего собственную логику, собственную топологию, собственную темпоральность, сворачивающуюся в сюжет, и очень своеобразный «синтаксис». Однако дабы избежать проекции современной конфигуративности этого жанра на феноменальность натюрморта в его основаниях, подобная аналитика также затребует очерчивание контуров того «жизненного мира» (Э. Гуссерль) [1, с. 495], который делает его возможным.

В данной статье анализ натюрморта осуществляется по преимуществу на материале vanitas vanitatis («суеты сует»), который, как пишет Ю.М. Лотман, является «своеобразной вершиной» аллегорического натюрморта [3, с. 345]. Более того, именно данный натюрморт выступает, если можно так выразиться, «местом сборки» вселенной старинного натюрморта, где собираются в «пучок» все те мотивы и темы, которые пусть имплицитно, но достаточно регулярно прослеживаются в натюрмортах остальных типов.

НАТЮРМОРТ КАК ТЕАТР ВЕЩЕЙ

Традиционно в искусствоведческих трудах натюрморт определяется как «жанр изобразительного искусства... представляющий главным образом неодушевленные предметы, а также объекты живой природы, исключенные из своей обычной среды и организованные в единую группу» [4, с. 370]. Вещи изымаются из пространственных, контекстных, целевых и прочих обыденно-практических связей и сополагаются художником в специально выделенном месте — чаще всего таковым является стол, символизирующий «пространство/мир» [5], или ниша, напоминающая сценические подмостки. При этом их сосуществование «в» или «на», с точки зрения обыденного здравого смысла, представляется абсолютно нелогичным, если не сказать бессмысленным. Неизменно удивляя и испытывая на прочность привычные системы координат нашего мышления, старинные натюрморты нудительно втягивают в понимание смысла соседства вещей, представленных на них, провоцируют на поиск оснований для их объединения.

Так, на натюрмортах типа «ваза с цветами» рядом с букетами (зачастую собранными в разное время года) в клаузальном, закрытом пространстве могут присутствовать экзотические раковины, насекомые, порой мелкие животные. Словно опровергая название жанра, образованного от французского словосочетания «nature morte» — «мертвая природа», и подтверждая адекватность самоистолкования голландцев, назвавших его «stilleven» — «тихая, остановленная жизнь», «бабочки и стрекозы порхают вокруг букетов, попугаи карабкаются по корзинкам с фруктами, обезьянки хватают лакомые плоды и т. д.» [6, с. 82].

Однако еще больший интерес, чем эта очевидная динамика, представляет та игра сил, которая просматривается через взаимную расположенность растений: часть из цветов устремлена в высоту, тог-

[1] Здесь и далее под «миром» будет пониматься «жизненный мир» (Lebenswelt) Э. Гуссерля и его последователей (М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамера, А. Шюца и др.), т. е. не объективная реальность, а сумма непосредственных очевидностей (таких как пространство-временность, каузальность, вещность, интерсубъективность и т. д.), которые являются дофилософским, донаучным, первичным в логическом плане слоем любого сознания и задают формы ориентации и человеческого поведения [1, с. 495].

Рис. 1. Карстиан Луйкс. Аллегория Карла I Английского и Генриетты Французской в натюрморте vanitas. Франция, 1670-е гг. Масло, холст. 146,1 × 120 см. Бирмингемский художественный музей (Великобритания) Источник: https://www.artsbma.org/collection/vanitas-still-life/

да как другие пребывают в перезрелом, увядающем состоянии и клонятся к земле или и вовсе лежат на ней, обреченные на гибель. Таковы многочисленные цветочные букеты на полотнах Я. Брейгеля Старшего, О. Берта Старшего, И.Б. Дрекслера, Я.Д. де Хема и др. «Великие стихии» (Ж. Делёз) [7, с. 212] и духовные силы вмешиваются в натюрморт множеством различных способов, превращая вещи в пластический материал и привнося в изображенное внутренний драматизм. Образы натюрмортов диалектичны по своей сути, в них сосуществуют, дополняя друг друга и друг с другом противоборствуя, материальное и духовное, внешнее и внутреннее, видимое и читаемое.

Сказанное относится и к натюрмортам vanitas, на которых, как правило, присутствует череп и вместе с тем находится место для бокалов, зеркал, морских раковин, стеклянных шаров, мыльных пузырей, игральных карт, шахмат, музыкальных инструментов, нот, фрагментов переписки, головных уборов, масок и проч. Используя выражение В. Беньямина, можно сказать, что содержание подобных картин «являет собой соответствие галантному будуару» [8, с. 198]. Особенно ошеломляет, испытывая на прочность табу на смешение пищи со всем «нечистым», а тем более ассоциирующимся со смертью, распадом и разложением, присутствие на подобных полотнах рядом с черепом снеди.

Одна из таких картин — «Натюрморт Ванитас с черепом, книгами и фруктами» Хармена ван Стенвейка (ок. 1630), где рядом с черепом на постаменте из книг расположена корзина со зрелыми, но уже подпорченными персиками, на листьях которых также видны изъяны. У основания корзины уровнем ниже черепа находятся гусиное перо и флейта. Уже непосредственно под верхней челюстью черепа в щегольском берете она изображена и на другой картине Х. ван Стенвейка — «Натюрморт с черепом, книгами, флейтой и трубкой», как и на картинах Питера ван Стенвейка «Аллегория смерти» и «Натюрморт», который хранится в Государственном Эрмитаже. С одной стороны, благодаря подобной аранжировке черепа создается образ поту-стороннего двойника человека, имевшего при жизни определенные особенности характера и образа жизни. В конце XV — XVII в. подобные изображения посмертных двойников нередко становились реверсами религиозных композиций и живописных портретов [9, с. 5—6]. С другой — образы vanitas Питера и Хармена ван Стенвейков являются аллюзией к dance macabre (пляске смерти), где было принято изображать скелеты и мертвецов, музицирующих на различных инструментах — волынках, барабанах, трубах, литаврах, арфах и т. п.

Однако именно флейта занимает среди этих музыкальных инструментов особое место, начиная со стихотворной вюрцбургской «Пляски смерти» (ок. 1350), которая, по мнению М.Ю. Реутина, является самым первым произведением этого жанра, задавая его архетипические черты [10, с. 12]. В контексте традиции dance macabre флейта на vanitas воспринимается уже как составляющая образа самой смерти. Таким образом, результатом «остроумной компоновки предметов» [6, с. 108] становится то, что образы расщепляются, удваиваются, воспринимаясь как различающиеся лики смерти и складываясь в некое завораживающее мистериальное действо.

На натюрмортах vanitas вещи становятся действующими лицами своего рода театрального представления, посвященного бренности человека, и это впечатление усиливается присутствием на них аллегорических фигур. Мифологические персонажи, такие как Фортуна, Вакх, Амур, путто и т. д., представленные в виде мелкой пластики, выражаясь словами Ю.Н. Звездиной, «словно оживают в динамичном мире... натюрморта» [6, с. 114].

Одной из картин, наиболее театрализованных, является «Аллегория Карла I Английского и Генриетты Французской в натюрморте Vanitas» Карстиана Луйкса (1670-е гг.) — пластические фигуры в изобилии окружают раскрытую книгу с портретами Карла I Стюарта и его супруги на парном развороте (рис. 1). Стол, на котором расположены вещи, покрыт близкой цвету пламени скатертью. В то же время раскрытую книгу окружают складки голубо-

го атласа, очевидно представляющего морскую стихию. Важную смысловую нагрузку в картине имеет странная фигура не то мальчика, не то взрослого человека, поднявшего над головой раковину, с которой поднимаются в воздух и парят в нем мыльные пузыри. На первый взгляд эта фигура представляет собой путто, вполне вписываясь в традицию изображения шаловливых ангелочков, пускающих мыльные пузыри и тем самым демонстрирующих истину «Homo bulla» («Человек есть пузырь»). Однако при более пристальном рассмотрении, на которое сподвигает отсутствие у «ангелочка» крыльев, лицо взрослого человека и диспропорциональная фигура, обнаруживается его поразительное сходство со знаменитым карликом Морганте с картины Аньоло Бронзино («Портрет карлика Нано Морганте», 1552), в действительности являвшегося шутом Казимо I Медичи. И тогда в картине К. Луйкса просматривается классическая для барочной драмы диспозиция, в которой имеет место монарх, выступающий в роли мученика, и придворный интриган-шут или дурак с его перманентной «насмешкой над человеческим высокомерием» [8, с. 125].

Интерес представляет череп, увенчанный лавровым венком как эмблемой власти, который изображен К. Луйксом не в фас, как на ранних vanitas, и даже — не в профиль, что типично для более поздних натюрмортов, а повернут к зрителю своим основанием. Из-за подобного ракурса то, что когда-то было частью человеческого тела, становится равноценным другим предметам, нарисованным на картине, напоминая археологическую находку, — не то окаменелость, не то артефакт. Данный эффект усиливается тем, что череп написан в коричневых тонах, ассоциирующихся с земной стихией.

В результате очевидно, что на картине К. Луйкса находится место для воды, огня, воздуха и земли, преобразование которых друг в друга составляет космический цикл. Недаром эти четыре стихии согласовываются с четырьмя временами года: влажная и холодная вода соответствует зиме, сухой и горячий огонь — лету, сухая и холодная земля — осени, влажный и теплый воздух — весне [11, с. 202]. При этом в данном случае временной цикл привязан не к выделенным смысловым точкам посева и жатвы, а к упадку, смерти и разрушению. В этот круговорот неизбежно оказываются включены и царственные персоны, и боги, и даже камень, о чем свидетельствует такой небольшой, но содержательно значимый нюанс картины, как кисть руки скульптурного изваяния шута, поврежденная временем.

Таким образом, старинный натюрморт — это всегда com-plex, обретающий смыслы из взаимной соотнесенности элементов. Изображенные на нем вещи соседствуют различным образом, то притягивая друг друга, сцепляясь и образовывая констелляции (eros), то, напротив, — выстраиваясь в оппозиции, элементы которых «отбрасывают и активизируют друг друга» [7, с. 52] (agon). Пожалуй, что совершенно невозможно в «агональном» по своей сути топосе старинного натюрморта, — так это их существование в виде разобщенных предметов и объектов.

НАТЮРМОРТ КАК АЛЛЕГОРИЯ

Смысловая соотнесенность вещей в старинном натюрморте вовсе не означает отсутствие пристального внимания к каждой вещи, к каждому объекту. Так, Ю.Н. Звездина, обращаясь к картине Я.Д. де Хема «Бокал вина, окруженный гирляндой цветов и фруктов» (1651), отмечает стремление художника «сохранить живописную выразительность каждой детали в декоративном целом» [6, с. 53]. Подобная увлеченность «декоративными эффектами, изысканно подчеркивающими природные свойства предметов» [6, с. 25], — вообще характерна для художников эпохи барокко, таких как Ян Брейгель Старший, Карстиан Луйкс, Клара Петерс, Жак Линар, являющихся непревзойденными мастерами в передаче цветов и фактур: шероховатости кожицы лимонов, сочности плоти инжиров, таинственного сияния в полумраке жемчужных кубков-наутилусов, холодного блеска металлических кубков или едва не тактильно осязаемой мягкости бархата. В случае trompe-l'oeil («обманки») натюрморт и вовсе стремится к полной иллюзии вещности и становится, выражаясь словами Ю.И. Кузнецова, своего рода «вторжением в область обоняния, осязания, вкуса и даже звука — область чувств...» [цит. по: 3, с. 342][2].

В определенном смысле антиподом натюрморта trompe l'oeil является аллегорический натюрморт, представляющий собой сложный текст, «тайнопись для посвященных, говорящую на условном эзотерическом языке» [3, с. 345]. И смысловой единицей этого текста становится «вещь» в изначальном понимании этого слова, практически утраченном

[2] Нужно заметить, что именно эта традиция изначально приживается на русской почве: достаточно вспомнить картины-обманки мастеров А.Н. Мордвинова, Ф.П. Толстого, Г.Н. Теплова. Отечественный исследователь Е.С. Медкова, опираясь на работы Ю.Я. Герчука («Живые вещи») и Г.Д. Гачева («Космо-Психо-Логос»), объясняет это «преобладанием тактильных переживаний как исходных для... русского национального переживания предметной, вещной среды» — так называемой тактильной доминанты, связанной как с иконописной, так и с фольклорной традицией узорочья [12]. В дальнейшем манера взаимодействия с вещным миром, ориентированная на архаическую, довременную тактильность, как и соответствующая ей визуальная манифестация, были восприняты и творчески переработаны художниками «Бубнового валета» (И.И. Машковым, Н.С. Гончаровой, П.П. Кончаловским и др.).

в современном «раз-очарованном мире» (М. Вебер) [13, с. 143][3], где человек оказался окружен безжизненными объектами и предметами, воспринимаемыми через расчет и учет[4]. Однако «этимология слова “вещь” связана с понятиями “речь”, “дело”, “существо” (живое, демоническое)» [15]. Правда, применительно к барокко это верно лишь с тем дополнением, что прежний экзистенциальный смысл вещи изымается из нее, и, как опустошенный сосуд, она наполняется новыми значениями. Так, мыльные пузыри воплощают идею хрупкости и уязвимости человеческой жизни, увядающие цветы, спелые и гнилые фрукты репрезентируют старение и грядущую смерть, бабочки и стрекозы становятся традиционным изображением спасенных душ и т. д. Именно это позволяет говорить о натюрморте как об аллегории, но ради аналитической строгости необходимо определиться с самим этим понятием, контуры феноменальности которого проясняются в соотнесении, с одной стороны, с символом, с другой — со знаком.

В. Беньямин, чей вклад в осмысление аллегории сложно переоценить, устанавливает различие между аллегорией и символом посредством привнесения в область семиотики понятий пространства и времени. По В. Беньямину, символ представляет собой смысловой комплекс, в котором манифестируется сакральная пред-данность мира. Его воздействие на инстанцию Я — всегда сиюминутно и кратко (но при этом таит в себе «богатое последствиями будущее»): «Временной мерой постижения символа является мистическое “вот сейчас”, когда символ принимает смысл в свое сокровенное и, если можно так выразиться, лесистое нутро» [8, с. 171]. Таким образом, по В. Беньямину, символ является пространственной категорией, он топологичен.

В отличие от символа, являющегося иерофанией, новая светская аллегория, возникшая в XVII в., разворачивается во времени, представляя собой репрезентацию человеческой истории, и притом истории, упорядоченность которой сообщает такая «машина зрения», как «руина» [16, с. 31]. Это аллегорическое, характерное для барокко представление истории описывается В. Беньямином следующим образом: «В то время как в символе с просветлением гибели преображенный облик природы на мгновение приоткрывается в свете избавления, в аллегории facies hippocratica истории простирается перед взором зрителя как окаменевший доисторический ландшафт. Все несвоевременное, мучительное, неудачное, присущее истории изначально, складывается в черты некоего лица — вернее, черепа» [8, с. 198]. Иными словами, история, увиденная именно как история «всемирных страданий», не может явить себя иначе, кроме как в образе, произвольно скомпонованном из руин, останков мира, неизбежно устремленного к гибели.

При этом, как подчеркивает В. Беньямин, совершенно несправедливо рассматривать аллегорию лишь как «один из способов обозначения <...> способ выражения, каким является язык или, например, письменность» [8, с. 167]. Тогда как знаку присуща «отрешенная самодостаточность», в «пучине аллегории» между образами бытия и их обозначением всегда «мощно бурлит» «диалектическое движение» [8, с. 171]. Аллегория — это не просто воплощение общих понятий в художественных образах, общего — в частном, а — познание, основанное на «диссоциации, расфокусировании, расхождении между логическим порядком, с одной стороны, и овеществлением, внесением в абстрактную понятийность и логоцентричность “вещи”, эмпирического фрагмента реальности, “прямой речи” и “цитатности”... с другой» [17, с. 40]. Таким образом, аллегория позволяет увидеть знакомое и привычное порой в самой неожиданной перспективе, расширяя область «просматриваемого» в культурно-символической размерности. Кроме того, аллегория привносит в познание спонтанность и опыт, характерные для «поэтического мышления», обретая способность выразить не только тончайшие нюансы устройства «мира», но и резонирующего с ним настроя здесь-бытия Я.

Сказанное об аллегории в полной мере относится и к старинному натюрморту, пронизанному мыслью о тревожащей темпоральности, возникшей на заре рождения новоевропейского «мира», — именно тогда время становится не только моносущностным, гомогенным, линейным, но и утрачивает свою экзистенциальную соразмерность с Я. В результате подобных трансформаций оно переживается не просто как последовательность дней, событий, лет, а предстает как некая неотвратимая и одновременно враждебная всему сущему сила, обретающая лик Кроноса или Сатурна, пожирающего своих детей.

Одной из самых мощных картин, манифестирующих время, которое нещадно точит сущие, является «Vanitas» Якоба де Гейна II (1603; рис. 2). На первый взгляд картина достаточно проста: цветок,

[3] В русском издании «Протестантской этики и духа капитализма» М.И. Левина переводит с немецкого используемое М. Вебером понятие «Entzauberung» как «расколдовывание» [13, с. 143]; В.Ю. Сухачев, обращаясь к веберовскому концепту, предлагает такой перевод Entzauberung как «раз-очарование» [14]. Именно он и будет использоваться в статье, так как данное понятие имеет смысл не только преображения действительности, но и сопутствующей трансформации экзистенциального настроя человека.

[4] Конечно, речь идет о доминирующей в современном «массовом» мире тенденции сугубо функционального отношения к вещи, языку и даже человеку. Не следует забывать, что новоевропейский мир — далеко не однороден. В нем и сегодня продолжают существовать символические практики, которые предполагают взаимодействие с вещью не как с «предметом бездушным и страдательным» [15], — как с «Оно», а как с «“Ты”, — ненавидя, любя, презирая, восхищаясь и т. д.» [14].

потухшая свеча, монеты на основании ниши, в которой расположен череп, парящий над ним мыльный пузырь. Однако при более глубоком рассмотрении в мыльном пузыре начинают просматриваться аллегории человеческих наклонностей и весь «театр» человеческой жизни: «скрещенные клинки под короной, кадуцей, уставленный сосудами стол, разбитый бокал, игральные кости, колесо, пронзенное стрелой сердце» [6, с. 110]. Мыльный пузырь предстает как целостный образ «людского мира», будто увиденного в телескоп, — «мира», резюме существования которого заключено в надписи «Humana vana» («Человеческая тщета») [6, с. 143], выгравированной над нишей. Этот взгляд в «телескоп» дополняет картину участи отдельного существа рода homo sapiens, показанную словно через увеличительное стекло и приближенную к зрителю: череп со всем увековечившим его прижизненное существование «имуществом». Фигуры Демокрита, смеющего над жалкой участью человека, и Гераклита, плачущего над ней, расположенные по разные стороны мыльного пузыря и указывающие на него, сообщают изображению дополнительный пафос и напряженность коллизии. Характерно, что образы древнегреческих философов становятся основанием треугольника с вершиной, направленной вниз, который соединяется с треугольником, выстроенным из предметов, с вершиной, направленной вверх. И если на этой картине отсутствует явное изображение часов как символа неумолимого времени, вообще характерное для vanitas, то графический символ песочных часов просматривается, подобно тайному водяному знаку, складываясь из взаимоналожения этих геометрических фигур.

И вместе с тем, в отличие от современного мира, где модель времени, устремленного, подобно выпущенной из лука стреле, из прошлого в будущее, становится универсальной, временность, манифестированная на натюрмортах vanitas, не уступает по своей сложности представлениям Античности, знавшей, как минимум три типа времени: Хронос как время — прошлое, настоящее и будущее [11, с. 18]; Кайрос — как миг удачи, изображавшийся как «крылатый юноша, удерживающий весы на остром лезвии», которого «нужно уметь ловить “на лету”» [11, с. 16]; Эон — как «понятие мира в вечности, персонифицированное в греческом пантеоне в сыне Хроноса» [18, с. 658]. Думается, что подобная «многоликость» временности, характерная для барокко, объясняется тем, что эта эпоха представляет собой своего рода перекресток, где скрещиваются различные «миры», и с зарождающимся новоевропейским «миром» с его метриками соприсутствует «мир» традиционный со свойственным ему мифизмом. Можно сказать, что он существует в виде останков прошлого, рудиментов. Однако А.В. Михайлов утверждает, что именно в эпоху барокко прежнее, присущее «старым мирам»

Рис. 2. Якоб де Гейн. Vanitas.
Нидерланды, 1603 г. Масло, холст. 32,5 × 53,9 см.
Музей искусств Метрополитен (Нью-Йорк, США) [6]

Рис. 3. Хендрик Андриссен. Натюрморт vanitas.
Около 1650 г. Масло, холст. 65 × 86 см.
Художественный музей колледжа Маунт-Холиок
(Массачусетс, США) [20]

«мифориторическое» мышление достигает своего апофеоза [19, с. 132, 139]; притом барокко наследует эту традицию мысли от Средневековья, «будучи его прямым продолжением» [19, с. 131].

Средневековый теологизм и связанная с ним надежда как жизненный настрой просматриваются на картине Хендрика Андриссена «Натюрморт vanitas» (ок. 1650; рис. 3), ставшей откликом на конкретное

историческое событие — казнь короля Англии Карла I. Н.С. Баадж и вовсе называет эту картину «портретом», представляющим монарха посредством изображения его характерных атрибутов, а не физиономического сходства [20]. Такие отличительные принадлежности власти монарха, как золотая корона, «Благороднейший орден Подвязки» и золотой скипетр сосредоточены по правую сторону от черепа, являющегося композиционным центром картины, тогда как по левую сторону от него — традиционные для vanitas образы бренности человеческой жизни: часы с замершей стрелкой, которые «репрезентируют мировые силы, воплощают идею длительности, неотвратимости, неумолимости» [21, с. 679]; мыльные пузыри как эмблема эфемерности человеческой жизни; цветы в стеклянном бокале, ассоциирующиеся с «идеей временности и хрупкости» [21, с. 672]. И вместе с тем на картине есть образы, несущие в себе надежду на возрождение и жизнь вечную: падуб, острые и колючие листья которого в христианской символике олицетворяют терновый венец и страдания Христа [22, с. 236], — принесенную им искупительную жертву; пшеничный венец, отсылающий к таинству Евхаристии, которая дает возможность христианину соединиться с Богом во Христе; синий ирис как символ отпущения грехов и ода красоте Небесного царства [6, с. 73] в противовес увядающему тюльпану, изобличающему в данной диспозиции преходящесть земных увлечений и воплощающему идею бренности [6, с. 76—78].

Помимо христианизированного «мира в вечности» Эона, эпоха барокко знает также и Кайроса — Случай, обретающий манифестацию в живописи. Но только Случай здесь выступает как зеркальная противоположность мигу удачи — он предстает как Смерть, внезапно разорвавшая череду будней. На одном из листов «Луга эмблем» А. Бретшнайдера (1617) изображен треснутый стеклянный шар с пейзажем внутри него, скатывающийся с горы (мир, устремленный к гибели). В этот шар влетает скелет на стреле, сжимающий в поднятой руке песочные часы, на которые устремлен «взгляд» его пустых глазниц. Из шара вприпрыжку на косе — традиционном атрибуте Смерти — вылетает обнаженный мальчик с крыльями и чубом на лбу, сжимая в руке стеклянный бокал (воплощение идеи хрупкости жизни). Как утверждает Ю.Н. Звездина, в XVII в. эмблемы, сборники которых пользовались невероятной популярностью и быстро распространялись по всей Европе, во многом определяли смысловой подтекст старинного натюрморта [6, с. 17].

Возможно, рассмотренная эмблема А. Бретшнайдера и не являлась непосредственно прообразом диптиха Хуана де Вальдеса Леаля «Иероглифы смерти» (1672), но в ней будто представлена «эйдос-идея» (А.Ф. Лосев) [23, с. 243] того чувства времени, которое несет в себе эта картина. На одной части диптиха нарисованы традиционные для vanitas эмблемы тщеты: атрибуты мирской власти, оружие, ветхие книги. На другой — аллегорическая фигура смерти, изображенная в стиле макабрического реализма: скелет с гробом подмышкой, одной ногой попирающий глобус, другой — царские регалии. Свободной от мрачной ноши рукой он гасит свечу, одновременно указывая на надпись: «In ictu oculi» («В мгновение ока»).

По большей части надежда, которая порой просматривается в натюрмортах, тонет в безбрежной меланхолии, присущей человеку барокко. И если что-то несет в себе утешение в опустошенном, «разочарованном мире», где уже не «работает» традиционное теологическое утешение, так это искусство. Именно в нем разрешаются скорбь и печаль, и именно оно создает в «мире», стремительно утрачивающем сакрально-символическую размерность, хрупкую преграду между жизнью и смертью, бытием и ничто.

НАТЮРМОРТ КАК ЗЕРКАЛО БАРОЧНОГО Я

Для человека барокко произведение — это не только пространство-укрытие от власти времени, которое нещадно точит сущие, но и топос, где происходит об-личение Я, самотождественность которого смутно предчувствуется в потоке перцепции в виде разрозненных обрывков и фрагментов. В соответствии с концепцией барочного Я А.В. Михайлова, разработанной на материале литературы барокко, «то, как оно знает себя и как оно осмысляет себя, резко отличает его от позднейшего состояния человеческого “я”» [19, с. 138]. Так, автор барочного произведения — «...совсем не “субъект” в том смысле, в каком затвердила это слово академическая философия XVIII — начала XIX века, не субъект, который противостоял бы опредмеченному миру, равно как и миру своего собственного создания» [19, с. 135], а также, нужно добавить, — и собственному сознанию. Ровным счетом наоборот: автор (а заодно — и читатель) творится произведением, обретая о-пределенность в различных социальных ролях, которые он проживает вместе с героями, и которые, однако, осознаются им как нечто «инаковое» по отношению к себе подлинному [19, с. 136].

Иными словами, здесь работает принцип зеркальности, который не только дает возможность увидеть себя овнешненно, снаружи, об-личить свое Я, но также порождает и двойников, Doppelganger. И эти двойники отвергаются, отбрасываются Я, но вместе с тем сопровождают развитие индивидуального сознания как такового. Эпоха барокко как раз и является временем зеркал, отражений, двойни-

ков, расширяющих регион видимого внутри человеческой души, — периодом, когда «бренный человек познает истину как смутное изображение в зеркале» [24, с. 13]. Неслучайно, по мнению Ж. Бодрийяра, «век Людовика XIV воплощается в версальской Зеркальной галерее» [25, с. 26].

Собственно, натюрморт также становится для барочного Я своего рода зеркалом или, вернее сказать, в силу своей смысловой многомерности, — зеркальным лабиринтом, который втягивает и создателя, и зрителя в игру Я-форм и субъектных позиционностей. Показательно уже то, какое внимание на картинах этого жанра отводится так называемым пяти чувствам, постигаемым человеком через предметные определенности, а не посредством интроспекции. Плененное в реквизите — вещах, предметах, сущих — Я становится заложником многочисленных зеркал, мультиплицируясь в различающихся отражениях — двойниках, дубликатах, миметах, осуществляющих его замещение, которое превращается в смещение, в дисквалификацию позиции Я, в выбивание его с места. В подобных ситуациях Я расщепляется, фрагментизируется, одновременно сталкиваясь с расколами действительности — пропастями, трещинами и лакунами.

Одно из живописных произведений, где проблема вещи и ее отражения, реальности и иллюзии поставлена наиболее остро, — «Пять чувств» (1638) Жака Линара, которые без труда распознаются среди представленных в нем предметов: зрение воплощено в зеркале и картине в раме, обоняние — в букете цветов в золотом кувшине, вкус — в спелых фруктах, осязание — в бархатном кошельке, монетах и картах, слух — в раскрытой нотной тетради. В целом произведение Ж. Линара представляет собой натюрморт, но такой, который включает инородный элемент в виде изображенного фантастического пейзажа, — руин на фоне ясного солнечного неба, затерянных в лесной поросли. Светом и раскрывающейся вдаль перспективой этот пейзаж контрастирует с замкнутым пространством темной комнаты, напоминающей будуар, где на столе и стоящих на нем коробках расположена составленная из предметов крайне неустойчивая конструкция.

Темная комната словно манифестирует интериорное — топос субъективной монады [26, с. 324—325], куда посредством каналов апперцепции поступают отдельные образы, складывающиеся в картину мира, где есть место людям (персонажи, изображенные на вазе с фруктами, пересекающие неспокойные воды в ветреную погоду на утлом суденышке), богам (Посейдон на кувшине с цветами), архитектурным сооружениям и вещам. Но при этом все в этом «мире» — зыбко и иллюзорно, все — не совсем то, чем оно представляется: красная мякоть разломленного инжира контрастирует с его фиолетовой кожурой, в развязанном синем кошельке виднеется красная подкладка. Однако деталью, наиболее выразительной в этом плане, является половинка разломленного граната, который показан художником сразу с двух точек зрения: не только изнутри — своими зернами, но и благодаря отображению в зеркале — снаружи. Как отмечают О. Караськова, М. Пироговская, зеркало располагается на одной диагонали с картиной, благодаря чему «Линар вовлекает зрителя в мир иллюзий» [27]. При этом на другой диагонали «пяти чувств» сосредоточены эмблемы смерти, такие как цветок гвоздики и король пик, по сути, замещающий собой череп (и, кстати сказать, обозначающий Сатурна) [22, с. 130].

В результате «за аллегорией пяти чувств у Линара скрывается такой жанр живописи, как ванитас (vanitas), пусть и лишенный привычных атрибутов вроде черепа или песочных часов, но рассказывающий ту же историю: жизнь быстротечна, удовольствия тщетны, смерть неотвратима» [27]. Единственной деталью в картине Ж. Линара, которая являет собой проблеск надежды, является нотная тетрадь, раскрытая на гимне «Laudate Dominum» («Хвалите Господа») [27] и выдвинутая к зрителю так, словно несет в себе некий императив. Используя выражение исследователя барокко В. Дегтярева, «для барочного сознания надежной твердью может быть только небо...» [28, с. 69].

Зеркало в натюрмортах барокко среди других вещей — предмет особый. Оно манифестирует самоосмысление жанра как визуальной манифестации «мира», который складывается в каждой душе по-своему, всяким художником особым образом в зависимости от сил-способностей и перспективы. Как пишет Л.С. Выготский, обращаясь к великой барочной драме У. Шекспира «Гамлет», зеркала, в которых отражается мир (в данном случае речь идет о персонажах трагедии), «разные, дающие и отражения разные — выпуклые, вогнутые, прямые, с различным душевным фокусным расстоянием, они дают отражения то увеличенные, то уменьшенные, то искривленные» [29, с. 365]. Таким образом, барокко утверждает не относительность истины, открывающейся с определенной точки зрения, а истинность перспективизма как такового.

В его режим попадает также и Я, претерпевающее метаморфозы в зависимости от отражающей его поверхности. Зеркало и замещающие его предметы трансформируют клаузальное пространство натюрморта, приоткрывая его, позволяя впустить дополнительных персонажей, а вместе с тем — и наделяют картину дополнительным смысловым измерением. Наиболее часто таким персонажем становится сам автор — художники барокко активно включают в натюрморты автопортреты, размещая их на металлических подсвечниках и кубках, стеклянных сферах и вазах с цветами. На ряде картин отражение автора еще и воспроизводится, то иронично растя-

Рис. 4. Клара Петерс. Натюрморт с цветами и кубками. 1612 г. Масло, дерево. 60 × 49 см. Государственный художественный музей (Карлсруэ, Германия) [6]

гиваясь художником в ширину, как на уже упомянутом «Натюрморте vanitas» Х. Андриссена, то удваиваясь вверх головой, как на картине Клары Петерс «Натюрморт с цветами и золотым бокалом» (1611), а то и вовсе мультиплицируясь, как на ее же картине «Натюрморт с цветами и кубками» (1612; рис. 4), где в каждой выпуклости металлического сосуда присутствует миниатюрный портрет художницы.

Следует отметить, что вещи на картинах К. Петерс, которые наделяются отражательными способностями, также утрачивают свою самотождественность и обращаются благодаря запечатленным на них многочисленным ликам художницы не то в диковинные оптические приспособления, не то и вовсе в живых существ со сложными фасеточными зрительными органами. И тогда перед натюрмортом возникает странное ощущение взгляда со стороны вещей-объектов или, несколько перефразируя Ж. Диди-Юбермана, — ощущение, что «то, что мы видим... смотрит на нас» [30]. Таким образом, зритель тоже оказывается невольно втянут в сложную игру художницы с зеркалами и своими отражениями в них.

Порой зеркало в натюрмортах вовлекает зрителя и вовсе в мрачную игру, как, например, на картине «Vanitas» Симона Люттихейса: с одной стороны, зеркало отражает череп, который словно рассматривает себя пустыми глазницами, но, с другой — «взгляд» пустых глазниц из потусторонней размерности «мира» падает на зрителя и сливается с его взглядом, создавая эффект встречи с жутким и зловещим двойником (das Unheimliche) и прикосновения к «иному», «чужому» — «миру» мертвых. Собственно, так или иначе, vanitas всегда представляет собой диахроническое зеркало, которое переопределяет человека во времени и пространстве, втягивая его в сегменты темпорального потока иного «мира», благодаря чему становятся явными совершенно иные временные горизонты, чем при взгляде из «мира» живых. Говоря другими словами, взгляд из «мира» мертвых о-пределяет человеческое существо, исходя из перспективы иного «мира», придает ему фигуративность, невидимую и неощущаемую в «мире» человеческом. Этот потусторонний взгляд, вырывая из земного «мира», выводит на границу, предел, но на нем как раз и рождается Я как событие — пусть с отметинами распада, расколотое, но все-таки — Я.

Ж. Делёз замечательно пишет об эпохе барокко: «Были времена, когда мир считали, в основе своей, театром, сном или иллюзией, — или, как говорил Лейбниц, одеянием Арлекина; но отличительная черта барокко заключается и не во впадании в иллюзию, и не в выходе из нее, а в *реализации* некоторого явления внутри самой иллюзии или же в сообщении ей некоего духовного *здесь-бытия*, возвращающего ее частям и кусочкам какое-то совокупное единство» [7, с. 218]. Собственно, натюрморт является одной из отчаянных и страстных попыток сделать это.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, натюрморт представляет собой уникальный художественный феномен, рождение которого связано с кризисом теологического разума, особенно остро заявившего о себе в эпоху барокко. Его базовыми условиями являются: своего рода интермеццо, in-between, возникающее в ситуации ломки традиционного «мира» и зарождения «мира» новоевропейского; связанная с этим интенсивная темпорализация, избывающая топичность и онтологическую определенность сущих, разрушающая все прежние иерархии; эрозия символизмов, затребуемых сакральным. Безусловно, все это не могло не иметь последствий для здесь-бытия человека, базовым настроем которого становится меланхолия.

Вместе с тем основным условием возможности натюрморта в его основаниях является именно Я, пусть лишенное самотождественности, подавленное, опустошенное, но взыскующее бытия, — Я, способное стать событием. «Институализация меланхо-

лии» (С. Московичи) [31, с. 104] и эрозия инстанции Я в новоевропейском «мире» приводят к тому, что уже на рубеже XVII—XVIII вв. и особенно ощутимо в XVIII в. натюрморт надолго становится жанром низшего порядка, утрачивая метафизическую арматуру, а вместе с ней — и свою сущность.

При этом справедливости ради нужно заметить, что в начале XX в. жанр натюрморта (и опять же — в связи со «сменой общих культурных ориентиров», «обращением к проблемам бытия» и инициированным этим возвратом к «национальным корням» [12]) — переживает новый расцвет, на этот раз — в искусстве русского авангарда, однако эта тема достойна отдельного исследования.

Список источников

1. *Гуссерль Э.* Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философии. Философия как строгая наука. Минск ; Москва : АСТ : Харвест, 2000. 743 с.
2. *Аверинцев С.С.* Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Феномен несогласия в истории гуманитарных и естественных наук и биографиях ученых : [хрестоматия]. Новосибирск : Новосибирский гос. ун-т, 2007. С. 149—164. URL: http://ec-dejavu.ru/a-2/Aesthetics.html (дата обращения: 04.11.2022).
3. *Лотман Ю.М.* Натюрморт в перспективе семиотики // Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. С. 340—348. (Серия «Мир искусств»).
4. Культура Возрождения : энциклопедия : в 2 т. Т. 2, кн. 1 / [отв. ред. О.Ф. Кудрявцев]. Москва : РОССПЭН, 2011. 662 с.
5. *Bobryk R.* Зачем стол натюрморту? // Культура и текст. 1998. № 3. С. 27—42.
6. *Звездина Ю.Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта: к проблеме прочтения символа. Москва : Наука, 1997. 151 с.
7. *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. Москва : Логос, 1997. 264 с.
8. *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. Москва : Аграф, 2002. 280 с.
9. *Тарасов Ю.А.* Голландский натюрморт XVII века. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2004. 162 с.
10. *Реутин М.Ю.* «Пляска смерти» в Средние века // Arbor mundi. 2001. № 8. С. 9—38. URL: http://ivgi.org/sites/ivgi.org/files/arbormundi/Arbor8reutin.pdf (дата обращения: 04.11.2022).
11. *Баттистини М.* Символы и аллегории: визуальные коды понятий в произведениях изобразительного искусства. Москва : Омега, 2008. 384 с.
12. *Медкова Е.* «Бубновый валет» в пространстве мифа // Искусство. 2008. № 2. URL: https://art.1sept.ru/article.php?ID=200800207 (дата обращения: 04.11.2022).
13. *Вебер М.* Протестантская этика и дух капитализма // Избранные произведения. Москва : Прогресс, 1990. С. 61—272.
14. *Сухачев В.Ю.* «Волки»: по ту сторону человека, между Богом и бестией // Anthropology : Web-кафедра философской антропологии. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/sukhach/wolfs.html (дата обращения: 04.11.2022).
15. *Рон М.В.* Метаморфозы образа зеркала в истории культуры : дис. ... канд. культурологических наук. Санкт-Петербург, 2004. 256 с.
16. *Дегтярев В.* Мадонна среди руин. Санкт-Петербург : Jaromír Hladík press, 2022. 72 с.
17. *Кочековская Н.А.* Аллегория как режим темпоральности в гуманитаристике XX в.: анахронизм как культурная практика // Шаги / STEPS : журнал Школы актуальных гуманитарных исследований. 2018. Т. 4. № 3—4. С. 36—58. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_36335975_71275918.pdf (дата обращения: 04.11.2022).
18. Словарь античности : пер. с нем. Москва : Прогресс, 1989. 704 с.
19. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко // Избранное. Завершение риторической эпохи. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. С. 68—187.
20. *Baadj N.S. Hendrick Andriessen's «portrait» of King Charles I* // The Burlington Magazine. 2009. № 151. P. 22—27.
21. Иллюстрированная энциклопедия символов / [сост. А. Егазаров]. Москва : Астрель : АСТ, 2007. 723 с.
22. *Купер Дж.* Энциклопедия символов. Москва : Ассоциация духовного единения «Золотой Век», 1995. 401 с.
23. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. Москва : Мысль, 1993. 959 с.
24. *Гудимова С.А.* Принцип отражения в поэтике барокко // Культурология. 2017. № 4 (83). С. 6—19.
25. *Бодрийяр Ж.* Система вещей. Москва : РУДОМИНО, 1999. 224 с.
26. *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины: опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Москва, 1914. 490 с. URL: https://imwerden.de/pdf/florensky_stolp_i_utverzhdenie_istiny_1914__ocr.pdf (дата обращения: 04.11.2022).
27. *Караськова О., Пироговская М.* История чувств, рассказанная через искусство. От средневековой фрески до современных инсталляций: как люди относились к классической пятерке чувств в разные эпохи // Arzamas.academy. URL: https://arzamas.academy/materials/1675 (дата обращения: 04.11.2022).
28. *Дегтярев В.* Барокко как связь и разрыв. Москва : Новое литературное обозрение, 2021. 233 с.
29. *Выготский Л.С.* Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира // Психология искусства. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. С. 340—406.
30. *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. Санкт-Петербург : Наука, 2001. 262 с.
31. *Московичи С.* Машина, творящая богов. Москва : Центр психологии и психотерапии, 1998. 556 с.

Still Life as Anthropotechnics (On the Material "Vanitas Vanitatis")

Yulia V. Vatolina
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 18, Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID 0000-0001-5219-9400; SPIN 9168-6553
E-mail: vatolina@bk.ru

Abstract. *This article is devoted to the allegorical still life of the Baroque era. There is carried out its analysis mainly on the material of the type "Vanitas Vanitatis", which is a kind of peak of this genre. Using the theoretical constructions of W. Benjamin and G. Deleuze, the author analyzes the still life as a genre that has its own logic, topology, temporality, collapsing into a plot, and a very peculiar "syntax". In addition, the article outlines the contours of the "life world" that makes this unique artistic phenomenon possible. The author considers still life as a kind of theater of things. The things depicted in it coexist in various ways, sometimes attracting each other, interlocking and forming constellations (eros), sometimes, on the contrary, lining up in opposition, the elements of which reject and simultaneously activate each other (agon), but never in the form of separate objects. An old still life should not only be viewed, but also read and solved. It is a complex text, the semantic unit of which is a thing filled with new conventional meanings. This is what makes it possible to talk about a still life as an allegory. The article reveals that allegory is not just one of the ways of signification, but is a tool of cognition that allows you to see something familiar and usual in the most unexpected perspective, expanding the scope of what is viewed in culture. This fully applies to the old still life, which manifests not only the finest nuances of the Baroque world with its emerging disturbing temporality, but also the mood of the there-being of Self from hope to melancholy. The specificity of this text lies in the representation of a still life in the perspective of philosophical anthropology, that is, from the point of view of its proportionality to a certain type of person. The result of the analysis carried out is the conclusion that the main condition for the possibility of an allegorical still life is the desolate, devoid of self-identity, but demanding existence and capable of becoming an event Self in a world that is rapidly losing its sacred and symbolic shells.*

Key words: still life, vanitas vanitatis, baroque, theater, allegory, mirror, disenchantment of the world, temporality, instance of Self, fine art.
Citation: Vatolina Yu.V. Still Life as Anthropotechnics (On the Material "Vanitas Vanitatis"), *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 6, pp. 584—595. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-584-595.

References

1. Husserl E. *Logicheskie issledovaniya. Kartezianskie razmyshleniya. Krizis evropeiskikh nauk i transtsendental'naya fenomenologiya. Krizis evropeiskogo chelovechestva i filosofii. Filosofiya kak strogaya nauka* [Logical Investigations. Cartesian Meditations. The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. The Crisis of European Man and Philosophy. Philosophy as Rigorous Science]. Minsk, Moscow, AST Publ., Kharvest Publ., 2000, 743 p.
2. Averintsev S.S. Preliminary Notes to the Study of Medieval Aesthetics, *Fenomen nesoglasiya v istorii gumanitarnykh i estestvennykh nauk i biografiyakh uchenykh* [The Phenomenon of Disagreement in the History of Humanities, Natural Sciences and Biographies of Scientists]. Novosibirsk, Novosibirskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2007, pp. 149—164. Available at: http://ec-dejavu.ru/a-2/Aesthetics.html (accessed 04.11.2022) (in Russ.).
3. Lotman Yu.M. Still Life in the Perspective of Semiotics, *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 2002, pp. 340—348 (in Russ.).
4. Kudryavtsev O.F. (ed.) *Kul'tura Vozrozhdeniya: entsiklopediya: v 2 t. T. 2, kn. 1* [Renaissance Culture: Encyclopedia: in 2 volumes. Volume 2, book 1]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2011, 662 p.
5. Bobryk R. Why does a Still Life Need a Table? *Kul'tura i tekst* [Culture and Text], 1998, no. 3, pp. 27—42 (in Russ.).
6. Zvezdina Yu.N. *Emblematika v mire starinnogo natyurmorta: k probleme prochteniya simvola* [Emblematics in the World of Old Still Life: On the Problem of Reading the Symbol]. Moscow, Nauka Publ., 1997, 151 p.
7. Deleuze G. *Skladka. Leibnits i barokko* [The Fold: Leibniz and the Baroque]. Moscow, Logos Publ., 1997, 264 p.
8. Benjamin W. *Proiskhozhdenie nemetskoi barochnoi dramy* [The Origin of German Tragic Drama]. Moscow, Agraf Publ., 2002, 280 p.
9. Tarasov Yu.A. *Gollandskii natyurmort XVII veka* [Dutch Still Life of the 17th Century]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskogo Universiteta Publ., 2004, 162 p.
10. Reutin M.Yu. The Medieval "Dance of Death", *Arbor mundi*, 2001, no. 8, pp. 9—38. Available at: http://ivgi.org/sites/ivgi.org/files/arbormundi/Arbor8reutin.pdf (accessed 04.11.2022) (in Russ.).
11. Battistini M. *Simvoly i allegorii: vizual'nye kody ponyatii v proizvedeniyakh izobrazitel'nogo iskusstva* [Symbols and Allegories in Art (A Guide to Imagery)]. Moscow, Omega Publ., 2008, 384 p.
12. Medkova E. The Knave of Diamonds in the Space of Myth, *Iskusstvo* [Art], 2008, no. 2. Available at: https://art.1sept.ru/article.php?ID=200800207 (accessed 04.11.2022) (in Russ.).
13. Weber M. The Protestant Ethics and the Spirit of Capitalism, *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Progress Publ., 1990, pp. 61—272 (in Russ.).

14. Sukhachev V.Yu. "Wolves": On the Other Side of Man, between God and the Beast, *Anthropology: web department of philosophical anthropology*. Available at: http://anthropology.ru/ru/texts/sukhach/wolfs.html (accessed 04.11.2022) (in Russ.).
15. Ron M.V. *Metamorfozy obraza zerkala v istorii kul'tury* [Metamorphoses of the Image of a Mirror in the History of Culture], cand. cult. sci. diss. St. Petersburg, 2004, 256 p.
16. Degtyarev V. *Madonna sredi ruin* [Madonna among the Ruins]. St. Petersburg, Jaromír Hladík Press Publ., 2022, 72 p.
17. Kochekovskaya N.A. Allegory as a Mode of Temporality in the 20th Century Humanities: Anachronism as a Cultural Practice, *Shagi: zhurnal Shkoly aktual'nykh gumanitarnykh issledovanii* [Steps: journal of the School of Advanced Studies in the Humanities], 2018, vol. 4, no. 3—4, pp. 36—58. Available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_36335975_71275918.pdf (accessed 04.11.2022) (in Russ.).
18. *Slovar' antichnosti* [A Dictionary of Antiquity]. Moscow, Progress Publ., 1989, 704 p.
19. Mikhailov A.V. The Poetics of the Baroque, *Izbrannoe. Zavershenie ritoricheskoi epokhi* [Selected Works. The End of the Rhetorical Era]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskogo Universiteta Publ., 2007, pp. 68—187 (in Russ.).
20. Baadj N.S. Hendrick Andriessen's "Portrait" of King Charles I, *The Burlington Magazine*, 2009, no. 151, pp. 22—27.
21. *Illyustrirovannaya entsiklopediya simvolov* [An Illustrated Encyclopedia of Symbols]. Moscow, Astrel' Publ., AST Publ., 2007, 723 p.
22. Cooper J. *Entsiklopediya simvolov* [An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols]. Moscow, Assotsiatsiya Dukhovnogo Edineniya "Zolotoi Vek" Publ., 1995, 401 p.
23. Losev A.F. *Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii* [Essays on Ancient Symbolism and Mythology]. Moscow, Mysl' Publ., 1993, 959 p.
24. Gudimova S.A. The Principle of Reflection in Baroque Poetics, *Kul'turologiya* [Cultural Studies], 2017, no. 4 (83), pp. 6—19 (in Russ.).
25. Baudrillard J. *Sistema veshchei* [The System of Objects]. Moscow, RUDOMINO Publ., 1999, 224 p.
26. Florensky P.A. *Stolp i utverzhdenie istiny: opyt pravoslavnoi teoditsei v dvenadtsati pis'makh* [The Pillar and Ground of the Truth: An Essay in Orthodox Theodicy in Twelve Letters]. Moscow, 1914, 490 p. Available at: https://imwerden.de/pdf/florensky_stolp_i_utverzhdenie_istiny_1914__ocr.pdf (accessed 04.11.2022).
27. Karaskova O., Pirogovskaya M. A Story of Feelings Told through Art: From Medieval Frescoes to Modern Installations: How People Related to the Classic Five Senses in Different Eras, *Arzamas.academy*. Available at: https://arzamas.academy/materials/1675 (accessed 04.11.2022) (in Russ.).
28. Degtyarev V. *Barokko kak svyaz' i razryv* [Baroque as a Connection and Break-Up]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2021, 233 p.
29. Vygotsky L.S. Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, by W. Shakespeare, *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 1998, pp. 340—406 (in Russ.).
30. Didi-Huberman G. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas* [What We See, What Looks at Us]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001, 262 p.
31. Moscovici S. *Mashina, tvoryashchaya bogov* [The Machine to Make Gods]. Moscow, Tsentr Psikhologii i Psikhoterapii Publ., 1998, 556 p.