

культурой рассматриваемой эпохи. Эта информация позволяет уточнить значение изображенных сцен и в случае одной из двух работ поместить ее в контекст традиции «Плясок смерти», что не было сделано предыдущими исследователями.

Ekaterina Mikhailova-Smolniakova

European University at Saint-Petersburg, Russia

TOWARDS THE ANALYSIS OF THE RENAISSANCE DANCE IMAGES: AN EXAMPLE OF THE KINEMIC APPROACH

The term “kinemic knowledge” comprises two concepts. The first, “kinesthetic”, means the sensation of movement or strain in muscles and tendons — muscle sense. The second one, “emic”, means knowledge or interpretations existing within a culture and best described by a “native” of the culture. Kinemic knowledge describes traditional types of movements from the point of view which is “native” for studied culture. Within fine arts kinemic knowledge allows one to define correctly what movements were depicted by an artist, i.e. to interpret the meaning of the scene. On the contrary, absence of kinemic knowledge may lead to misunderstanding. Analyzing images of dance, professional and non-professional theatre performances and sport games and competitions and so on, one needs not only to be acquainted with the tradition of representation, but also to have kinemic knowledge of this culture, which is of great importance in this case.

In 14th–15th centuries most of the dance images were more or less symbolic and had additional meanings. Dance was one of the tools to transfer meanings. Studying this type of images a scholar should solve two problems: identify depicted scene as a dance scene and interpret correctly its features and, therefore, its meaning. If the scene was depicted by a representative of the same culture, using kinemic knowledge may help to avoid interpretation inaccuracy or even faults.

As an example of kinemic approach we will examine two etchings attributed to Baccio Baldini in the context of basse dance choreography culture of the 1400–1550s. Kinemic knowledge enables us to state that in both cases the pairs depicted are not “walking” or “standing” (as they are traditionally described) but “dancing”, performing basse dance — the dance type which is associated with European high culture of the Renaissance era. This conclusion allows to specify the meanings of the scene depicted and put one of the etchings in the “Dance macabre” context.

Махо Ольга Георгиевна

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Россия

Образы муз в живописи Ренессанса и Нового времени. От студиоло Лионелло д’Эсте до картин неоклассицизма

Образы муз появляются в искусстве Ренессанса в середине XV столетия, очевидно как одно из свидетельств взаимодействия культуры Возрождения с античной культурой. Эти образы присутствуют в таких значительных ансамблях, как циклы живописных композиций для студиоло Лионелло д’Эсте во дворце Бельфьоре или связанного со студиоло Федерико да Монтефельтро в урбинском Палаццо Дукале маленьком святилище муз. В произведениях мастеров кватроченто они наполняются многогранным аллегорическим смыслом, сопрягающим античную составляющую со средневековой, в результате чего рождается новое качество.

В самом конце XV столетия на смену сериям отдельных изображений приходит многофигурная композиция с многогранно разработанной программой — таков «Парнас» Андреа Мантеньи для студиоло Изабеллы д’Эсте в Мантуе. Можно сказать, что своей вершины развитие

темы достигает во фреске Рафаэля «Парнас» для Станцы делла Сеньятура Ватиканского дворца, где рождается парадигма абсолютной гармонии.

В живописи классицизма XVII в., в произведениях Никола Пуссена, например, и неоклассицизма XVIII столетия, как у Антона Рафаэля Менгса, образы муз продолжают развиваться под несомненным ренессансным влиянием. Однако в сравнении с программной насыщенностью, характерной для эпохи Возрождения, они постепенно теряют свою индивидуализированность и полисемантичность, становясь более однопланово знаковыми.

Olga Makho

The State Hermitage Museum; Saint Petersburg University of Film and Television, Russia

MUSES IMAGES IN THE RENAISSANCE AND AFTER-RENAISSANCE PAINTING FROM LIONELLO D'ESTE'S STUDIOLO TO NEO-CLASSICAL PAINTINGS

Muses appear to be pictured in art of the Renaissance from the mid-15th century, possibly as the evidence which proves the link between the Renaissance culture and culture of Classical Antiquity. Their images are to be found in significant ensembles like paintings from Lionello d'Este's studiolo at Belfiore palace, or a small Muse sanctuary close to Federico da Montefeltro's studiolo at Palazzo Ducale di Urbino. In the works created by the artists of Quattrocento the images are filled with versatile allegoric sense that composes Classical and Medieval components bringing the result to a new quality.

In the very end of the 15th century series of separate images start to change into multi-figured compositions with a diversified programme like in "Parnassus" by Andrea Mantegna painted for Isabella d'Este's studiolo at Mantua. It seems true that the apogee of the theme was reached in Raphael's "Parnassus", fresco painted by him for stanza della Segnatura at the Vatican palace, where the paradigm of the absolute harmony is born.

With the evident influence of the Renaissance, Muse images developed in the classicist painting of the 17th century — in the works by Nicolas Poussin, and the neo-classicist art of the 18th century — in those by Anton Raphael Mengs. It is notable though that in comparison with the programmatic riches characteristic of the Renaissance, they gradually lose their individuality and polysemantic meaning to become plain in their sense.

Дунина Мария Владимировна

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия

Ватиканский дворец и формирование типологии римского палаццо второй половины XV века

Типология ренессансного палаццо возникает и развивается в XV веке в разных городах Италии и всюду обладает своей спецификой. В этом отношении Рим дает весьма интересную и показательную эволюцию этой типологии. Она прослеживается не столь очевидно и ясно, как во Флоренции и в других бурно развивавшихся художественных центрах Италии. В Вечном городе первой половины XV в., едва оправившемся от разрушительного для него периода Авиньонского пленения пап, частное строительство носит хаотичный характер и не подкрепляется ни теоретической основой, ни последовательной логикой художественного замысла.

Ситуация радикально меняется в середине XV века в связи с изменением всей художественной ситуации в Риме и появлением на папском престоле понтификов, поставивших целью создать новый образ Вечного города, в том числе через изменение его архитектурной декорации.

Обратившись к начальному этапу формирования ренессансного палаццо в Риме, мы обнаружим возникновение отчетливой типологии уже в Ватиканском дворце, созданном под