

УДК 793.3

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-10-28

Менада в движении: эмоциональный потенциал классической позы

Екатерина С. Михайлова-Смольнякова
*Европейский университет в Санкт-Петербурге,
Санкт-Петербург, Россия, emsmolnyakova@eu.spb.ru*

Аннотация. В статье рассматривается один из классических примеров «формулы пафоса» Аби Варбурга – античный образ экстатически танцующей менады, использованный художниками Возрождения для изображения горя Марии Магдалины. Поза менады помещается в более широкий исторический контекст и исследуется с применением метода формального анализа. Это позволяет выявить многообразие вариантов адаптации, несводимое к единственному примеру энергетической инверсии. Востребованность позы менады в художественной практике объясняется ее выразительным и эмоциональным потенциалом, сосредоточенным в таких характеристиках, как «нестабильность», «движение» и «освобождение».

Ключевые слова: менада, формула пафоса, Аби Варбург, визуальные исследования, иконография движения

Для цитирования: Михайлова-Смольнякова Е.С. Менада в движении: эмоциональный потенциал классической позы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 10–28. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-10-28

Maenad in motion: emotional potential of a classic pose

Ekaterina S. Mikhailova-Smol'nyakova
*European University at Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia,
emsmolnyakova@eu.spb.ru*

Abstract. The article considers one of the most popular examples of Aby Warburg's 'pathosformeln', i. e. a classical image of an ecstatically dancing maenad adapted by Renaissance artists for representation of Mary Magdalene's grief. The maenad's pose is placed within a wider historical context and examined with the method of formal analysis, thus revealing a variety of adaptations that cannot be

© Михайлова-Смольнякова Е.С., 2019

limited to the sole example of energetic inversion. The extensive use of that pose in the works of art is due to its rich expressional and emotional potential, concentrated in characteristics such as “instability”, “movement” and “liberation”.

Keywords: maenad, pathos formulae, Aby Warburg, visual studies, movement iconography

For citation: Mikhailova-Smol'nyakova ES. Maenad in motion: emotional potential of a classic pose. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*. 2019;5:10-28. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-10-28

Введение



Рис. 1. Танцующая менада
Фрагмент росписи краснофигурного скифоса
Ок. 330–320 гг. до н. э. Британский музей, Лондон

Менада – один из канонических персонажей античного мифологического цикла, связанного с Дионисом. «Позой менады» я буду называть позу человека, энергично подавшегося вперед и балансирующего на одной ноге, с импульсивно откинутой назад головой, часто – с закинутыми над собой руками. В греческом искусстве персонажи дионисийского культа в типичной позе менады встречаются уже в вазописи V–IV вв. до н. э. (рис. 1). Этот изобразитель-

ный мотив не теряет популярности вплоть до II–III вв. Именно ассоциация с определенным сюжетным контекстом и постоянство, с которым античные художники обращались к этой иконографической схеме, позволяет дать ей подобное название.

Разговор о позе менады невозможен без упоминания имени Аби Варбурга: изучая особенности наследования античных визуальных мотивов искусством Возрождения, он предложил концепцию «формулы пафоса» (нем. *Pathosformeln*) – эмфатических жестов, аккмулирующих элементарные формы экспрессии и соответствующих пиксу эмоционального состояния персонажа. Ключевая для Варбурга особенность формулы пафоса – способность к энергетической инверсии, то есть к выражению в одном и том же жесте противоположных страстей¹. Как известно, Варбург сформулировал концепцию формулы пафоса, находясь под впечатлением от одного из пассажей в книге Дарвина «Выражении эмоций у человека и у животных» [2 с. 70–72]. В нем знаменитый натуралист описал свое наблюдение: очень сильный смех и приступ самого отчаянного плача крайне сложно различить по особенностям их мимического выражения. Идея эмоциональной инверсии настолько захватила Варбурга, что и атласу «Мнемозина», своему наиболее масштабному и, к сожалению, незаконченному проекту, незадолго до смерти он дал подзаголовок «*Transformatio energetica* как предмет исследования и как собственная функция сравнительно-исторической библиотеки символов. Символ как каталитическая квинтэссенция» [2 с. 75].

Поза менады как один из ярких примеров формулы пафоса рассматривалась многими искусствоведами, представившими свое понимание методологии Варбурга. Всеобщее внимание в данном случае привлекло превращение классического античного образа радости менады² в выражение предельной степени отчаяния

¹Эдгар Винд красноречиво описал характерное для Варбурга убеждение в том, что реакция Ренессанса на формы античного искусства укладывается в представление о полярности психологического поведения: «...в ходе истории образов их изначальные экспрессивные свойства претерпевают поляризацию, которая соответствует амплитуде психологических колебаний преобразующей творческой силы» [1 с. 37].

²Как описал ее Джошуа Рейнольдс – «восторженная, неистовая радость» [3 р. 206]. Я бы предпочла называть это состояние экстатическим неистовством или иступлением, поскольку присущие понятию «радость» положительные коннотации не вполне адекватны характеристикам мифологического персонажа. Подобное уточнение также ослабляет принципиально важную для Варбурга поляризацию эмоциональных состояний менады и Марии, что соответствует приведенным в статье результатам наблюдений.

Марии Магдалины. Зерно образа менады состоит в том, что она освобождается от всего «человеческого» (рассудочного), отдаваясь во власть хтонической эмоциональной стихии; горе Марии захватывает ее целиком, сметая все остальные чувства. В обоих случаях перед нами действительно базовая, природная, неотрефлексированная страсть.

Однако этот ставший уже хрестоматийным случай возвращения к жизни античного эмоционального мотива в новом ренессансном контексте — лишь один из многих вариантов использования обсуждаемой позы художниками. Варбург имел в своем распоряжении и другие изображения, которые можно было бы отнести к типу «Менады-Марии». Вероятно, этому объединению помешали отказ ученого от формального метода и его желание видеть в жесте исключительно симптом внутреннего состояния героя, находящегося в состоянии эмоционального потрясения³. Если же отвлечься от точки зрения, принципиально психологизирующей феномен наследования образов, жизнестойкость интересующего нас мотива потребует объяснения, которое нельзя будет свести к сложной по своей природе взаимосвязи между двумя эпохами. Чтобы предложить свою гипотезу, объясняющую постоянную востребованность позы менады, я расширю круг анализируемых источников и воспользуюсь именно формальным методом, который позволит выделить общие черты во всех интересующих меня изображениях.

Античная инверсия: поза менады в сцене агонии Креусы

Эмоциональная емкость позы менады была очевидна уже античным художникам. Примером тому служит группа рельефов со сценами из мифа о Ясоне и Медее, украшающих римские саркофаги второй половины II в.⁴ На них представлена последовательность

³ Здесь я обращаюсь к терминологии Жоржа Диди-Юбермана, обоснованной и подробно разобранный им в статье «Аби Варбург и симптомальная парадигма» [4].

⁴ Всего известно около двадцати фронтальных рельефных панелей этого типа, последняя из которых была создана в конце II в. Они представлены в коллекциях Национального римского музея, Национального археологического музея Неаполя, Палаццо Дукале в Мантуе, берлинского Пергамского музея, Лувра и др. Подробное описание и анализ этой группы археологических источников см. в: [5 с. 125–190].



*Рис. 2. Рельеф со сценами из мифа о Ясоне и Медее (фрагмент)
Сер. II в. Государственные музеи, Пергамон, Берлин*

событий, сопутствовавших объявлению о помолвке Ясона и Креусы, дочери короля Коринфа. В первой из сцен в левой части рельефа сыновья Медее и Ясона подносят Креусе в качестве свадебного подарка от матери пропитанный ядом пеплум и венок (атрибут римской невесты). В следующей – Креуса испытывает предсмертные муки. Завершает сюжет сцена инфантицида, после которого Медея покидает Коринф на колеснице, запряженной драконами, и увозит с собой тела младенцев. Ключевой фигурой в композиции рельефа во всех случаях является Креуса, изображенная дважды, в идиллической сцене принятия даров и в смежной с ней сцене агонии. Захра Ньюби полагает, что акцент именно на этом персонаже объясняется аллюзиями на жестокость судьбы, посылающей смерть невинной девушке в дни подготовки к свадьбе [6 р. 311]. Отчаянный порыв физического страдания Креусы на всех известных рельефах этой группы – всегда поза менады. Стоящая на одной ноге принцесса в импульсивном неустойчивом движении откидывается назад, вытравив руки перед собой и сверху (рис. 2).

Как минимум один из саркофагов Медее, находившийся вплоть до 1560 г. в окрестностях римской церкви Свв. Космы и Дамиана,



*Рис. 3. Джулио Бонасоне. История Ясона и Медуи
Ок. 1560. Гравюра
Музей Метрополитен, Нью-Йорк*

был известен и доступен художникам Возрождения [7 р. 301]. Джулио Бонасоне, представитель итальянского маньеризма и один из самых плодовитых гравёров своего времени, в начале 1560-х гг. создал собственную «инвенцию» на основе рельефа этого саркофага (рис. 3).

Репродукция с изображением именно этой гравюры была включена Варбургом в пятую панель атласа «Мнемозина», объединяющую образы горюющих, страдающих, переживающих состояние паники или ярости мифических женских персонажей, от Кибелы до Ниобеи⁵.

В свое время Джошуа Рейнольдс предположил [3 р. 206], что флорентийский художник XVI в. Баччо Бандинелли в рисунке «Снятие с креста» (ок. 1548–1553) заимствовал для фигуры неутешно горюющей Марии Магдалины образ менады в экстазе. Варбург был знаком с этим наблюдением Рейнольдса по замечанию

⁵ Подробное описание всей панели см. в: [8 р. 94–95]. Изображения менад в разных состояниях были включены ученым в соседние панели, четвертую и шестую.

Дарвина и, по всей видимости, в своих размышлениях, кратко представленных выше, отталкивался именно от него⁶. На мой взгляд, утверждение Рейнольдса небесспорно и свидетельствует скорее о его собственном визуальном опыте⁷. Исступление отчаяния Марии у Бандинелли и семантически, и формально гораздо ближе к порыву физического страдания Креусы, чем к одной из дионисийских моделей, однако доказать эту связь невозможно и мое замечание (как, впрочем, и замечание Рейнольдса) может рассматриваться лишь как догадка. Так или иначе, приведенный пример показывает, что возможность обращения к рассматриваемой нами позе для изображения импульсивного движения разной эмоциональной природы определяется особенностями иконографической схемы, а не специфическим культурным контекстом, вдохновившим подобные модификации, как это следует из варбургянской теории «Посмертной жизни античности» (нем. *Nachlebender Antike*).

Эпоха Возрождения: эксперименты и поиски

Поза менады действительно привлекала художников эпохи Возрождения своей выразительностью, но далеко не всегда целью становилась репрезентация неудержимой страсти. Живописцы и скульпторы экспериментировали с визуальным наследием прошлого, перебирали разные способы его адаптации, и нередко избегали гипнотического эмоционального влияния античности.

⁶ Карло Гинзбург, прослеживая происхождение идеи формул пафоса Варбурга, приводит это судьбоносное примечание Дарвина, относящееся к описанию миметического сходства между смехом и плачем: «Сэр Рейнольдс (Дж. Рейнольдс. Рассуждения. XII, стр. 100) замечает: “Любопытно наблюдать – и это несомненно справедливо – что крайние проявления противоположных страстей, при очень малых отклонениях, выражаются одинаковыми действиями”. Он приводит в пример неистовую радость вакханки и горе Марии Магдалины» [2 с. 71].

⁷ Предложенный Рейнольдсом генезис позы Марии у Бандинелли, насколько мне известно, не вызывал сомнений ни у одного из искусствоведов, вслед за ним обращавшихся к этому примеру, начиная с Ф. Анталя, постулировавшего в 1937 г., что она «очевидно (курсив мой. – Е. М.-С.) основана на неоатической танцующей менаде» [9 р. 71]. Впрочем, Антадь пошел дальше и добавил в число предполагаемых источников рельеф Донателло со сценой снятия с креста из флорентийской церкви Сан Лоренцо.

В некоторых примерах наличие ярко окрашенного эмоционального подтекста вообще вызывает сомнение.

Иногда выразительная и динамическая поза персонажа вписывалась мастером в композицию так, что характерный прогиб тела, сопоставленный Диди-Юберманом с пиковыми фазами истерии в рисунках Ришера [4 р. 643], получал вполне рациональную мотивировку. Так, поза менады у Виргинии в панно Филиппино Липпи «История Виргинии» (ок. 1470–1480) объясняется тем, что отец-убийца схватил ее сзади за волосы, чтобы поразить ножом в грудь. Фредерик Антал, первым обративший внимание на этот пример, видел в позе Виргинии только эмоциональное обоснование – ужас девушки, умирающей от родительской руки [9 р. 72], однако решение Липпи объединить две фигуры в одном движении является, на мой взгляд, принципиальным изменением оригинальной иконографической схемы. Художник использовал убедительность позы Виргинии в целях своей «истории».

Другой пример принадлежит кисти миниатюриста Гаспаре да Падова, который около 1470 г. иллюстрировал великолепную копию «Записок о Галльской войне» Юлия Цезаря по заказу кардинала Франческо Гонзаго [10 р. 161]. Миниатюра, изображающая триумф Цезаря, представляет собой симбиоз ренессансных и античных мотивов, вдохновленный рельефами колонны Траяна и арок Тита и Константина. На переднем плане, впрочем, изображен персонаж, не столь характерный для римских триумфов. Это ангел в образе нимфы *all'antica* и в позе менады [10 р. 163]. В поднятой над головой руке ангела – уздцы лошадиной четверки, а характерный разворот головы объясняется взглядом, обращенным назад и вверх на Цезаря, восседающего в триумфальной колеснице. Римский воин по левую сторону от запряженной квадриги повторяет то же движение, оглядываясь на колонну шествующих позади воинов и поднимая факел над собой. Энергетический потенциал скопированной художником позы настолько не соответствует общей динамике композиции, что ангел выглядит инородным, декоративным персонажем. Вероятно, на это обратил внимание и сам Гаспаре. В его же «Триумфе Тита и Веспасиана» из коллекции Лувра движения ангела гораздо более сдержанны [10 р. 164]. К сожалению, мы не знаем, какая из миниатюр была создана первой.

Агостино ди Дуччо, разработавший программу внутренней отделки Темпио Малатестиано (кафедрального собора Римини) и работавший над рельефами вместе со своими учениками в 1450–1457 гг., использовал слегка модифицированную позу менады сразу для нескольких персонажей. Капеллу Св. Августина он украсил мраморными рельефами с изображениями Муз. У ног Терпсихоры



*Рис. 4. Агостиноди Дуччо
Рельеф с изображением Терпсихоры (фрагмент)
Капелла Св. Августина. Темпио Малатестиано, Римини*

можно разглядеть небольшие, не выше колена музы, фигурки четырех танцоров. Правую пару образуют юноша в античных одеждах и девушка, которую он ведет за руку (рис. 4). Свободная рука девушки вознесена над слегка откинутой назад головой, в легком шаге она опирается на одну ногу. Это, без сомнения, танцующая менада, порывистость движений которой уладила гармония искусства.

Другую капеллу – Св. Сигизмунда – Дуччо украсил аллегорическим рельефом, в центре композиции которого расположен ангел, указывающий на небеса⁸. Уравновешенность и устойчивость (эмоционально – уверенность) его позы далеки от характеристик менады, но сравнение с танцовщицей у ног Терпсихоры не оставляет сомнений. Ангел, безусловно, представляет собой вариацию того же оригинального античного образа, доработанную чутким к пластической нюансировке художником⁹. Эти и другие рельефы Дуччо из Темпио Малатестиано также привлекли внимание Варбурга и были включены им в 25-ю панель, посвященную дионисийским и аполлоновским корням ренессансного способа переосмысления античного наследия¹⁰.

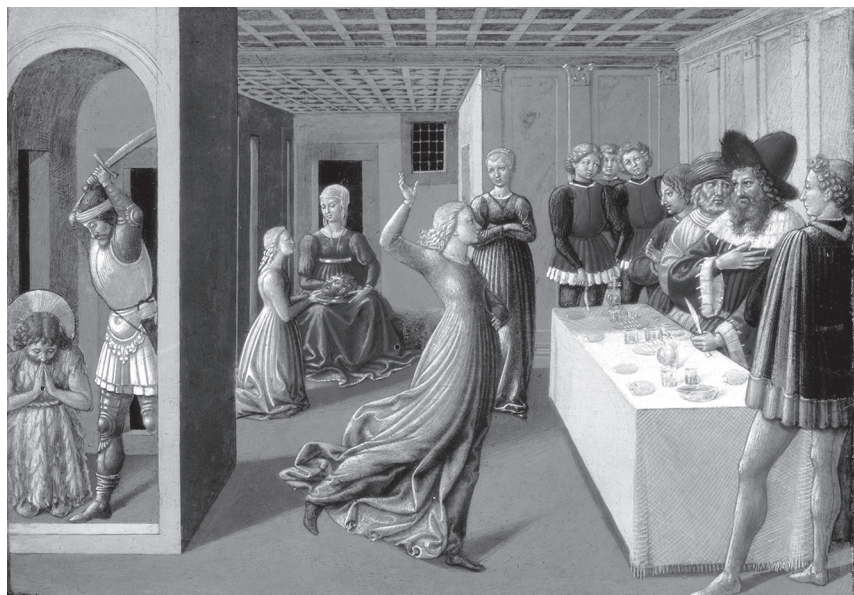
Наконец, именно в эпоху Возрождения поза менады оказалась помещена в один из самых характерных для нее контекстов – танцевальный. Художники адаптировали ее для изображения Саломеи, танцующей на пиру Ирода. Первым этот прием применил Донателло в мраморном барельефе, созданном около 1435 г.¹¹ Среди других работ – живописные «Пир Ирода» Маттео Джованни (ок. 1452–1495) и «Танец Саломеи» Бенедикто Готтоли (1461–1462) (рис. 5), мраморный рельеф кафедры в соборе Прато Мино да Фьезоле (1469–1473), фрагмент панели для украшения

⁸ Позже рельеф был перенесен в Кастелло Сфорцеско в Милане. Мина Грегори характеризует этого ангела как одного из первых примеров заимствования образа античной менады в искусстве итальянского кватроченто [11 р. 118]. Танцующую девушку у ног Терпсихоры, очевидно, следует добавить к их числу.

⁹ Дуччо не был последним, кто «доработал» эту позу. Никола Пуссен почти скопировал ангела Дуччо в фигуре одной из женщин для картины «Геркулес на распутье» («Выбор Геркулеса») (1626–1628). У Пуссена, несмотря на его любовь к визуальному наследию античности, женщина-ангел-менада изменена до неузнаваемости, и ее уравновешенная и грациозная поза уже ничем не напоминает оригинал.

¹⁰ Описание панели см. в: [8 р. 106–108].

¹¹ Агостинони Дуччо в молодости работал под руководством Донателло, который существенно повлиял на него, и мог обратить внимание на интерес своего мастера к выразительному потенциалу позы менады.



*Рис. 5. Беноццо Гоццоли. Танец Саломеи
1461–1462. Дерево, темпера
Национальная галерея, Вашингтон*

шкафа ризницы с изображением танца Саломеи авторства Джорджо Вазари (1545–1546), фреска на тот же сюжет в капелле Поджи болонской церкви Св. Джакомо Маджоре работы Пеллегрино Тибальди (1550–1553).

Как предположила Дж. Лонг [12 р. 1185], обращение к иконографии танцующей менады, прислужницы языческого бога пьянства и похоти, могло подчеркивать отрицательные черты образа иудейской принцессы. Однако именно в эпоху Возрождения Саломея становится одним из евангельских персонажей, средневековая категоричность отношения к которым сменяется рассуждениями, допускающими разную оценку их роли в той или иной истории. Мы не можем быть уверены в том, какой точки зрения придерживались художники или их заказчики. С другой стороны, можно уверенно утверждать, что амплитудные танцевальные па Саломеи не соответствуют ренессансному придворному хореографическому канону, который предписывает дамам умеренность, сдержанность и изысканность движений. Правило поведения для дам в одном из учебников танца XV в. для аристократов гласит:

Молодой и добродетельной женщине... должно вести себя гораздо осмотрительней и скромней, чем мужчине. Она должна держать себя с надлежащей мерой и заслуживающей уважение грацией, ее манера должна быть приятной, сдержанной и нежной. Движения ее тела должны быть смиренными и кроткими, ее движение в пространстве должно быть достойным и благородным, ее шаги должны быть легкими, а жесты – хорошо выполненными [13 p. 108].

Так или иначе, использование мастерами античной визуальной формулы добавляет в композицию акцент, который не может не влиять на интерпретацию всей сцены. Ренессансная Саломея-менада это уже не средневековая уличная танцовщица или грешница-акробатка, она – привлекательная и изящная возмутительница спокойствия, в свободном порыве ничем не стесненного движения физически и метафорически нарушающая границы нормы.

Интересующую нас позу можно найти и в изображениях, не имеющих прямой связи с античностью – в иконографии морески. В европейской культуре XV–XVII вв. бытовало несколько типов этого театрализованного танца-представления, имевшего средневековое происхождение¹². Один из них можно описать как пляску нескольких мужчин, изображающих безумие, вокруг женщины, которая в танце не участвует, но награждает одного из исполнителей символическим призом – яблоком, кольцом, или, как в одной из сатирических гравюр Дюрера, сосиской. В иконографии морески игровое театрализованное безумие танцоров находит выражение и в костюмах, и в пластике – гротескной, противоестественной, подчеркнуто дисгармоничной. Почти во всех изображениях этого типа один или несколько морескьеров изображаются в разных ракурсах классической позы менады. Достаточно привести лишь несколько примеров: фреску с обнаженными танцорами Антонио Поллайоло из Вилла ла Галлина в Арчетри (ок. 1470–1480), рисунок Ганса Зюса фон Кульмбаха (ок. 1508), ксилографию анонимного немецкого мастера HL (ок. 1520). Знаменитый гравер XV в. Исраэль Ван Мекенем использовал прием репрезентации безумия через обращение к позе менады и в гравюре с круговой мореской (ок. 1465–1500), и в декоративном орнаменте с морескьерами (ок. 1490–1500) (рис. 6), и в гравюре «Женщина и жонглер» (ок. 1495–1503) (рис. 7), напрямую не соотносящейся с морескьерским циклом. Почти все приведенные примеры и некоторые другие были

¹² Подробное исследование морески как культурного и иконографического феномена представлено в: [14].



*Рис. 6. Израэль Ван Мекенем. Орнамент с морескьерами
Ок. 1490–1500. Гравюра
Музей Метрополитен, Нью-Йорк*



*Рис. 7. Израэль Ван Мекенем. Женщина и жонглер
Ок. 1495–1503. Гравюра
Рейксмюсеум, Амстердам*

включены Варбургом в панель 32 атласа «Мнемозина», посвященную теме гротескного танца [8 р. 113–114]. К той же категории «пляшущих безумцев», по всей видимости, можно отнести кавалера и даму, изображенных на расписной панели конца XV в. в церкви французского городка Ле-Бар-сюр-Лу неподалеку от Ниццы. Сюжет ее композиции соотносится с двумя популярными и связанными друг с другом темами – «Танцем смерти» и «Memento mori». На панели представлена группа танцоров,двигающихся под звуки флейты и барабана, пока ангел и демон в правой части изображения определяют посмертную судьбу других персонажей, которая, очевидно, зависит от их поступков при жизни. Экстатически откинувшись назад в позе менады, кавалер и дама танцуют в кругу остальных грешников, на радость чертятам, расположившимся на голове каждого из них.

XIX–XX вв.: поза менады как поза танцора

В более поздние периоды поза менады чаще всего встречается именно в танцевальном контексте. В подготовительных рисунках и темперах Кановы, отражающих его впечатление от росписей Помпей и Геркуланума и связанных с неоаттическим рельефом с «Боргезскими танцовщицами» из Лувра, знаменитый скульптор переосмысляет позу менады, хотя и придает ей игривый и непринужденный характер. В интерпретации, допускающей ироническое отношение к изображаемым персонажам, то же движение легкомысленного танца можно найти во французской гравюре начала XIX в. «Танцемания» из серии «Прекрасный пол» художника и издателя Пьера Лебудела Месанжера (рис. 8). И балерины Кановы, и танцовщица де ла Месанжера не только аккумулировали в себе европейскую художественную традицию, но и отражали наблюдения авторов за современными им бытовыми и сценическими танцами. Хореографы и танцмейстеры XIX в. нередко копировали все те же античные оригиналы и включали наиболее выразительные и изящные античные позы в свой репертуар.

Художественные и пластические поиски в области нового, так называемого свободного танца начала XX в. и на Западе, и в России тоже имели отношение не только к изображениям, но и к реальной практике движения. Зачастую она фиксировалась с помощью нового на тот момент медиума – фотографии. Идея свободного танца состояла в принципиальном отказе от норм классической сценической хореографии со свойственной ей схематизацией и декоративностью жеста. Исполнители и постановщики категорически



Рис. 8. Пьер Лебуде ла Месанжер. Танцемания
(серия «Прекрасный пол»)

Ок. 1802–1812. Гравюра 198 мм × 288 мм

Британский музей, Лондон

отвергали архаическую эстетику балетного театра и искали новые способы пластического выражения, основанные на принципах естественного и в то же время тщательно продуманного движения. Умозрительным идеалом и результатом этого творческого поиска должен был стать танец, соответствующий динамике нового времени, художественной практике авангарда во всем ее разнообразии и последним научным достижениям. Обратившись к визуальному словарю канонических – на этот раз уже для свободного танца – поз и движений, мы вновь обнаружим классическую позу менады. Это наглядно демонстрирует восстановленный Николеттой Мислер архив Хореологической лаборатории РАХН, состоящий из многочисленных фотографий, набросков и эскизов в разной технике [15]. Неоднократно зафиксированная как одно из самых выразительных движений этюда или как самостоятельное па, поза менады становится своего рода иконическим знаком культуры движения первой четверти XX в.

Заключение

Трактовка позы менады как ренессансной эмоциональной инверсии античного образа – лишь частный случай, обусловленный природой и функциональным многообразием этой иконографической схемы. Количество примеров в моем обзоре можно было бы умножать и дальше.

Во всех рассмотренных источниках поза менады используется для трансляции содержания, определяемого сюжетом и обусловленного сочетанием трех характеристик: нестабильность, движение и освобождение. Ключевой особенностью позы менады является смещение центра тяжести и жест, нарушающий состояние равновесия. Это обязательно промежуточная стадия, фиксация момента между исходным и финальным положениями. Физическая нестабильность может интерпретироваться как нестабильность эмоциональная, как состояние максимального напряжения, в котором невозможно долго задержаться (экстаз, агония, скорбь, ужас, восторг). В обоих случаях неустойчивость имплицитно подразумевает движение – движение чувств или движение тела. Это делает позу менады одним из лучших вариантов визуализации динамического импульса и объясняет, почему к ней часто обращаются для изображения энергичного движения вообще, независимо от его эмоционального наполнения, и особенно – для репрезентации танца. Наконец, персонажи, изображаемые в позе менады, зачастую выходят за границы нормы, нарушают определенный канон поведения и в своем жесте отрицают его влияние. Как освобождение от навязываемых культурой ограничений можно описать и дионисийское исступление менады, и самозабвенный танец Саломеи, и игровое безумие морескьера, и пластические этюды авангардных студий.

Разумеется, выделение обозначенных мной характеристик – теоретизация, позволяющая обозначить неразделимые на практике элементы образа, один из которых может доминировать и даже полностью заглушать остальные. Однако именно их совокупность обеспечивает тот выразительный и эмоциональный потенциал позы менады, который определил ее востребованность в художественной практике на протяжении столетий.

Литература

1. Винд Э. Концепция науки о культуре (Kulturwissenschaft) Аби Варбурга и ее значение для эстетики // Мир образов. Образы мира: Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н.Н. Мазур; Европейский университет в С.-Петербурге. СПб.; М.: Новое издательство, 2018. С. 33–43.

2. *Günzburger K.* Ножицы Варбурга // Мир образов. Образы мира: Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н.Н. Мазур; Европейский университет в С.-Петербурге. СПб.; М.: Новое издательство, 2018. С. 68–77.
3. *Reynolds J., sir.* Discourses / Ed. by Helen Zimmern. London: Walter Scott, 1887. 283 p.
4. *Didi-Huberman G.* Dialektik des Monstrums: Aby and Warburg and the Symptom Paradigm // Art History. 2001. Vol. 24. No. 5. P. 621–645. DOI: 10.1111/1467-8365.00289
5. *Gaggadis-Robin V.* Jason et Médéesur les sarcophagesd' époqueimpériale. Rome: Écolefrançaise de Rome, 1994. 218 p.
6. *Newby Z.* "All the values of classicism"? The Medea Sarcophagus in Basel // Greek Myths in Roman Art and Culture: Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250 / Newby Z. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 308–319.
7. *Giulio Bonasone* // The illustrated Bartsch. Vol. 28: Italian masters of the sixteenth century / Eds. Suzanne Boorsch, John T. Spike, and Adam von Bartsch. P. 217–342.
8. *Forster K.W., Mazucco K.* Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria / A cura di Monica Centanni. Milano: Bruno Mondadori, 2002. 276 p.
9. *Antal F.* Some Examples of the Role of the Mænad in Florentine Art of the Later Fifteenth and Early Sixteenth Centuries // Journal of the Warburg Institute. 1937. Vol. 1. P. 71–73. DOI: 10.2307/750076.
10. *Iacobini A., Toscano G.* "More graeco, more latino". Gaspare da Padova e la miniatura all'antica // Mantegna e Roma: l'artista davanti all'antico. Atti di congresso tenuto a Roma nel 2007 / Eds. Teresa Calvano, Claudia Cieri Via, Leandro Ventura. Roma: Bulzoni, 2010. P. 125–190.
11. *Gregori M.* The First Models: Putti and Maenads // In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece. In 2 vols. Vol. 1 / Ed. Mina Gregori. Milan: SilvanaEditoriale, 2004. P. 114–118.
12. *Long J.C.* Dangerous Women: Observations on the Feast of Herod in Florentine Art of the Early Renaissance // Renaissance Quarterly. 2013. Vol. LXVI, no. 4. P. 1153–1205.
13. *Ebreo G.* De PraticaSeu Arte Tripudii: On the Practice or Art of Dancing / Ed. and transl. by Barbara Sparti. Oxford: Clarendon Press, 1995. 288 p.
14. *Gschwandtner Ch.* Moresca. Vielfalt und Konstanteneiner Tanzpraxiszwischen 15. Und frühem 17. Jahrhundert. Leipzig: Leipziger Universitäts verlag, 2017. 252 p.
15. *Misler N.* L'arte del movimento in Russia, 1920–1930. Torino; Mosca: Allemandi; ANC Charity Foundation, 2017. 471 p.

References

1. Wind E. Aby Warburg's concept of the Science of Culture (Kulturwissenschaft) and its Significance for Aesthetics. *The World of Images, Images of the World*. An

- Anthology of Visual Culture Studies / Ed. by N. Mazur; European University at Saint-Petersburg. Saint-Petersburg; Moscow: Novoe Izdatelstvo, 2018. P. 33-43. (In Russ.)
2. Ginzburg C. Aby Warburg's Scissors. *The World of Images, Images of the World. An Anthology of Visual Culture Studies*. Ed. by N. Mazur; European University at Saint-Petersburg. Saint-Petersburg; Moscow: Novoe Izdatelstvo Publ.; 2018. P. 68-77.
 3. Reynolds J., sir. Discourses. Ed. by H. Zimmern. London: Walter Scott, 1887. 283 p.
 4. Didi-Huberman G. Dialektik des Monstrums: Aby and Warburg and the Symptom Paradigm. *Art History*. 2001;24(5):621-45. DOI: 10.1111/1467-8365.00289.
 5. Gaggadis-Robin V. Jason et Médée sur les sarcophages d'époque impériale. Rome: École française de Rome, 1994. 218 p.
 6. Newby Z. "All the values of classicism"? The Medea Sarcophagus in Basel. *Greek Myths in Roman Art and Culture: Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250*. Newby Z. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 308-19.
 7. Giulio Bonasone. *The illustrated Bartsch*. Vol. 28: Italian masters of the sixteenth century / Eds. S. Boorsch, John T. Spike, and Adam von Bartsch. P. 217-342.
 8. Forster KW., Mazucco K. Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria. A cura di Monica Centanni. Milano: Bruno Mondadori, 2002. 276 p.
 9. Antal F. Some Examples of the Role of the Mænad in Florentine Art of the Later Fifteenth and Early Sixteenth Centuries. *Journal of the Warburg Institute*. 1937;1:71-73. DOI: 10.2307/750076.
 10. Iacobini A., Toscano G. "More graeco, more latino". Gaspare da Padova e la miniatura all'antica. *Mantegna e Roma: l'artista davanti all'antico*. Atti di congresso tenuto a Roma nel 2007. Eds. Teresa Calvano, Claudia Cieri Via, Leandro Ventura. Roma: Bulzoni, 2010. P. 125-90.
 11. Gregori M. The First Models: Putti and Maenads. *In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*. In 2 vols. Vol. 1. Ed. Mina Gregori. Milan: Silvana Editoriale, 2004. P. 114-18.
 12. Long JC. Dangerous Women: Observations on the Feast of Herod in Florentine Art of the Early Renaissance. *Renaissance Quarterly*. 2013;66(4):1153-205.
 13. Ebreo G. De Pratica Seu Arte Tripudii: On the Practice or Art of Dancing / Ed. and transl. by Barbara Sparti. Oxford: Clarendon Press, 1995. 288 p.
 14. Gschwandtner Ch. Moresca. Vielfalt und Konstanz einer Tanzpraxis zwischen 15. und frühem 17. Jahrhundert. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2017. 252 p.
 15. Misler N. L'arte del movimento in Russia, 1920–1930. Torino; Mosca: Allemandi; ANC Charity Foundation, 2017. 471 p.

Информация об авторе

Екатерина С. Михайлова-Смольнякова, аспирант, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия; 191187, Россия, Санкт-Петербург, ул. Гагаринская, д. 6/1А; emsmolnyakova@eu.spb.ru

Information about the author

Ekaterina S. Mikhailova-Smol'nyakova, postgraduate student, European University at Saint Petersburg, Saint-Petersburg, Russia; bld. 6/1A, Gagarinskaya Street, Saint Petersburg, Russia, 191187; emsmolnyakova@eu.spb.ru