ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43.04+94(450)
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-94-109

Юлия Витальевна Капорина
Julia Vitalevna Kaporina
аспирант, кафедра истории и теории культуры,
postgraduate, Chair of the History and Theory of Culture,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
jkaporina@mail.ru

КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО ИТАЛИИ XV-XVI ВВ. В СОВРЕМЕННОЙ СЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

CONSTRUCTIING IMAGE OF THE HISTORICAL PAST OF ITALY IN THE XV^{tn}-XVIth CENTURIES IN MODERN SERIAL CULTURE

История Италии XV-XVI вв. приобрела особую актуальность в современной сериальной культуре, став не только базой для европейского и трансатлантического сотрудничества по созданию культурных продуктов, но и пространством для интерпретации исторического наследия эпохи Ренессанса. На основе деконструкции четырех сериалов 2010-х гг. автор стремится найти универсальные образы, с помощью которых создатели сериалов конструируют аудиовизуальный образ прошлого. Внимание автора сосредоточено на таких аспектах как заставка, экранные образы Италии, репрезентация телесности и жесты. На основе проанализированных кинотекстов можно сделать вывод, что современная сериальная культура в процессе конструирования аудиовизуального образа исторического прошлого Италии не только следует за основными элементами средневековой зрелищности, но и создает семиотический код для репрезентации исторической эпохи.

Ключевые слова: исторический сериал, образ прошлого, деконструкция, репрезентация, Борджиа, Медичи, Леонардо да Винчи, Италия, Возрождение

Для цитирования: *Капорина Ю.В.* Конструирование образа исторического прошлого Италии XV-XVI вв. в современной сериальной культуре // Артикульт. 2021. №4(44). С. 94-109. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-94-109

The history of Italy in the 15th-16th centuries has assumed a special relevance in modern serial culture, becoming not only the basis for the European and transatlantic cooperation in the creation of cultural products, but also the space for the interpretation of the Renaissance historical heritage. Using the deconstruction of the four TV series of the 2010s, the author strives to find those universal images with the help of which series directors and show runners construct the audiovisual image of the past in historical TV series. The author's attention focuses on such aspects as the screensaver, the images of Italy, the representation of physicality and gestures. The analyzed film texts serve as the basis for the conclusion that modern serial culture in the process of constructing the audiovisual image of the historical past of Italy does not only follow the basic elements of medieval visual entertainment, but also creates a semiotic code for the historical era representation.

Keywords: historical TV series, image of the past, deconstruction, representation, Borgia, Medici, Leonardo da Vinci, Renaissance

For citation: Kaporina J.V. "Constructing image of the historical past of Italy in the 15th-16th centuries in modern serial culture." *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 94-109. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-94-109

Раннее Новое время – особая эпоха для большинства государств Европы. Именно к этому периоду в последнее время чаще всего обращаются создатели исторических сериалов в Великобритании, Испании, Турции и США. В их кинотекстах зритель получает не только художественную рецепцию, но и неожиданные интерпретации исторического прошлого. Особенно ощутим интерес современной сериальной культуры к истории Италии XV-XVI вв., который выходит далеко за географические пределы Апеннинского полуострова.

Поскольку создание аудиовизуального текста можно считать конструированием языка (само)описания культуры, то в этом ракурсе кажется интересным проанализировать экранные рецепции итальянской истории в европейских и американских сериалах, чтобы понять механизм формирования экранного образа прошлого для культур, которые в большей или меньшей степени были реципиентами итальянского Возрождения. Проведя деконструкцию выборки кинотекстов и рассмотрев содержание нескольких важных структурных элементов, можно будет понять, за счет каких визуальных образов и семиотических кодов создатели исторических сериалов формируют эффект исторической правдоподобности.

© Капорина Ю.В., 2021

ISSN 2227-6165

В состав нашей выборки вошло четыре сериала 2010-х гг., отсылающих к истории XV-XVI вв.: «Борджиа» («Borgia», 2011-2014, Франция/Чехия/Германия/Италия, созд. Т. Фонтана), «Борджиа» («The Borgias», 2011-2013, Канада/Ирландия/Венгрия, созд. Н. Джордан), «Демоны да Винчи» («Da Vinci's Demons», 2013-2015, Великобритания/США, созд. Д. Гойер) и «Медичи» («Medici», 2016-2019, Великобритания/Италия, созд. Ф. Спотниц, Н. Мейер). Для различения между собой двух первых сериалов будет целесообразно воспользоваться примером Ф. Панфилова [Панфилов, 2014, с. 202] и далее по тексту использовать их оригинальные названия. Среди телекомпаний, ставших заказчиками этих сериальных продуктов, доминируют американские кабельные каналы Showtime, Sky, Fox, Starz, при участии национальных телекомпаний – британской BBC и французской Chanal+, а также стриминговой платформы Netflix, которая стала маркером целого поколения [Поколение Netflix, 2019].

Вопрос формирования различными видами кинотекстов образа исторического прошлого относительно недавно стал интересовать исследователей, однако на эту тему есть ряд интересных работ Р. Розенстоуна [Rosenstone, 2000], Дж. Стаббса [Stubbs, 2013], Дж. Чапмэна [Chapman, 2005], Г. Борцмейера [Борцмейер,2014], В. Биссона [Bisson, 2010], А. Доэрти [Doherty, 2015]. Из отечественных исследователей необходимо отметить публикации о сериальных продуктах Е.В. Сальниковой [Сальникова, 2018], Ф. Панфилова [Панфилов, 2014], И. Кушнарёвой [Кушнарёва, 2013], Е. Рапопорт [Рапопорт, 2013].

Проблемное поле, находящееся на пограничной территории исторического и сериального, требует акцента на нескольких особенностях «исторических» сериалов. Во-первых, если сериал в силу жанровых особенностей представляет собой потенциально бесконечный нарратив [Родькин, 2019], то исторический сериал всегда ограничен историческими реалиями. Основные вехи предсказуемы, а судьбы реальных героев предрешены независимо от зрительских ожиданий и количества сезонов. Во-вторых, исторический контекст накладывает ограничения на использование формульных сюжетов. Выстраивание нарратива исходит из тех предзаданных вех, которые необходимо пройти герою, а не из логики формулы.

Заставки

В структуре аудиовизуального медиатекста сериала заставка служит прологом ко всему нарративу. Она намечает смысловые и символические траектории его развития, формирует визуальные ориентиры восприятия, помогая зрителю проводить коннотативные связи. Сравнение заставок позволит сделать выводы о визуальных предпосылках восприятия истории ренессансной Италии в современной сериальной культуре.

Сериал «Borgia» в визуальной интерлюдии прибегает к многообразности, акцентируя внимание на изображениях мертвых тел людей и животных, осадных орудий, письма и монеты как маркеров тайных договоренностей с финансовым интересом. В заставке появляются произведения искусства, связанные непосредственно с эпохой, в которой развертывается сериал. Интересен акцент на образе распятия, который будет иметь особое значение в жестовом аспекте нарратива. Коррективы, которые внес в заставку сериала второй сезон, можно назвать кричащей контрастностью. Стигматы сменяются ядом, закрытой Библией, мечом и кровью, картами и батальными сценами, на смену золотому дождю приходит требуха и горящий в огне «Портрет Клеопатры» Пьеро ди Козимо. Характеры героев тоже становятся более яркими и контрастными, что сказывается на их визуальной репрезентации – лица главных героев четко очерчены, а не покрыты дымкой, как в первом сезоне. Развивая основную тему сезона – войну, финальный визуальный образ заставки меняется от распятия и вида звездного неба на яркий алый цвет, солнце и меч, напоминающий крест.

В отличие от «Borgia», заставка «The Borgias» отличается символическим постоянством, коррективы, вносящиеся каждым новым сезоном, минимальны. Основу составляет черно-белая

ISSN 2227-6165

палитра, в которой насыщенно красные капли и ручейки крови проступают на трескающемся белом фоне. В кракелюрных вставках проступают фрагменты полотен художников маньеризма и барокко, из наиболее приближенных по времени художественных произведений появляются только «Юдифь с головой Олоферна» Л. Кранаха Старшего и фреска с изображением кардиналов. Репрезентации героев показывают их внутреннюю динамику: Лукреция из неопытной девочки превращается в поднаторевшую в интригах женщину, а Чезаре становится полководцем. В третьем сезоне появляются новые символы – крест, штандарты, армия и распростертый в истовой молитве кардинал делла Ровере. Здесь мы видим прямые визуальные перекрестные цитирования двух сериалов, которые создавались параллельно, однако при конструировании визуального ряда на предпросмотровом этапе выбирали одни и те же маркеры, отмечая изменение модуса развития нарратива и используя мотив красной трепещущей материи, которая наполнена коннотациями с кровью, смертью, страстью и новым рождением.

Заставка американо-британского сериала «Демоны да Винчи» похожа на калейдоскоп, в котором оригинальные рисунки, чертежи и наброски Леонардо да Винчи сменяются графикой современных художников. Изменения визуального кода от сезона к сезону также минимальны: в первом доминируют образы птиц, арбалетов, военных машин, во втором отсылки к культуре американских индейцев, очертания Южной Америки и корабли, а в третьем горящие дома, военные машины, мотивы из карт Таро и соединение элементов двух первых сезонов – крыльев и «Моны Лизы». Такое вступление буквально призывает воспринимать последующий нарратив как графический роман, а не как серьезное историческое кино. Но в то же время массив оригинальной графики Леонардо да Винчи, который обрушивается на зрителя с первых секунд и не оставляет при всем последующем просмотре, взывает к ретроактивным ощущениям зрителя и является серьезной визуальной претензией на правдоподобность.

Заставки трех сезонов сериала «Медичи» связаны единой музыкальной темой, однако визуальный ряд первого сезона кардинально отличается от двух последующих. Их доминантой являются лица главных героев, предельно четко выведенных в технике чеканки профилей на медалях. Другими символами являются простейшие графические ассоциации с домом Медичи: россыпь монет, герб со знаменитыми красными шарами, статуя Давида работы Донателло и план собора Санта Мария дель Фьоре. Заканчивается эта визуальная интерлюдия видом освещенной солнцем Флоренции и собором без знаменитого купола Дуомо. Во втором и третьем сезоне произошел кардинальный графический ребрендинг, в результате которого был сделан выбор в пользу скупого визуального ряда – раскаленного металла, который складывается в геральдический символ Флоренции – красную лилию.

Таким образом, можно заметить, что создатели сериалов 2010-х гг. прибегли к единообразным средствам визуального языка, чтобы рассказать об историческом прошлом Италии XV-XVI вв. В качестве цветового оформления предпочтение было отдано красному, белому и черному цветам. Это решение кажется не случайным, а продиктованным игрой на символическом восприятии цвета у современного зрителя. Яркие цвета с первых мгновений призывают воспринимать показанную историческую эпоху как полную жестокости, дурных поступков и страшных преступлений, но вместе с тем, временем больших преобразований. Изображения оригинальных произведений искусства, аутентичных репрезентируемой эпохе, выполняют роль визуального якоря, давая точную отсылку к историческому периоду и позволяя визуально вписать сериальный нарратив в картину прошлого. Образные параллели и выбор схожих приемов конструирования экранных заставок рассмотренных сериалов свидетельствуют о складывании семиотического кода репрезентации истории XV-XVI вв. в современной сериальной культуре.

Образы Италии

В четвертом эпизоде первого сезона «The Borgias» кардинал Джулиано делла Ровере на встрече с Пьеро де Медичи и его советником Н. Макиавелли заметил:

ISSN 2227-6165

«– ...если понадобится, я отправлюсь во Францию и попрошу французского короля вторгнуться в нашу прекрасную Италию.

– В Италию? Разве есть такая страна?

– Есть земля, сеньор Макиавелли, состоящая из многих владений. Герцогство Миланское, ваша дивная Флорентийская республика, герцогства Романьи, Папская область...» (1 сезон, 4 эпизод 15:24-15:54).

Этот диалог очень показателен. Конечно, Италии как унитарного государства в XV-XVI вв. не существовало. Она была скорее географической и культурной областью, представленной конгломератом соперничающих государств с разными формами правления, диалектами, деньгами, локальными идентичностями и территориальными притязаниями. Целостного образа Италии мы не встретим ни в записях современников, ни в памятниках визуальной культуры. Ее репрезентации так же фрагментарны, пестры и разнородны, как и политическое устройство Апеннинского полуострова Раннего Нового времени. Италия эпохи Ренессанса живет на бесчисленных портретах, фресках и миниатюрах, но довольствуется скромностью второго плана. И мало кто из современных зрителей, глядя на живописные портреты Леонардо да Винчи, Сандро Боттичелли и Рафаэля Санти обращает внимание на эти подлинные свидетельства эпохи о стране и условиях, в которых жили и творили титаны эпохи Возрождения.

Изначальная фрагментарность репрезентаций Италии XV-XVI вв. вторит ее экранному образу. В этом разделе мы рассмотрим вторые планы, в которых происходят действия сериалов нашей выборки, чтобы восстановить мозаику образов, из которых складывается хронотоп ренессансной Италии.

Основу экранного образа Италии составляет четкий набор локаций, которые в обязательном порядке возникают перед зрителем в каждом сериале. В первую очередь, выделяется образ ренессансного города. В XV-XVI вв. Милан, Флоренция, Венеция, Неаполь находились в центре политической жизни Апеннинского полуострова, поэтому именно они являются ареной развития событий в сериалах из нашей выборки. Однако о детализированных репрезентациях говорить не приходится; создатели кинотекстов ограничиваются лишь усредненными городскими ландшафтами, реперными точками которых являются городская площадь, собор и палаццо. Именно в этих локациях, показываемых зрителю интерьерно и экстерьерно, происходит значительное количество сцен. Для сериала «Медичи» характерной городской локацией, помимо вышеперечисленных, является Сеньория, что вполне ожидаемо в кинотексте, посвященном истории Флорентийской республики.

В части сериалов мы можем наблюдать визуальный канон изображения ренессансного собора – в «Borgia», «Демонах да Винчи» и «Медичи: Повелители Флоренции» соборы зачастую предстают недостроенными, со скупой или незаконченной внутренней отделкой, отчасти скрытые строительными лесами. Напрашивается предположение, что это не просто эстетический прием, несущий символическую нагрузку. Скорее, это один из способов придать экранной картине прошлого больше исторической правдоподобности. Голуби, свободно летающие по Собору Святого Петра во время коронации папы Александра VI в четвертом эпизоде «Borgia», вряд ли могут расцениваться в символическом плане как предвестник миролюбия или благодатной вести о понтификате папы Борджиа. На заставке к первому сезону «Медичи» можно увидеть хорошо узнаваемый городской ландшафт Флоренции, однако его архитектурная жемчужина – собор Санта Мария дель Фьоре – изображена без купола (*рис. 1*). Согласно концепции сериала, молодой Козимо Медичи, обладая душой художника, мечтает украсить главный храм города невиданным куполом, чтобы прославить Бога, Флоренцию и род Медичи. Но на рассвете XV в., как и на восходе дома Медичи, Флоренция и весь мир видели собор Санта Мария дель Фьоре именно таким, как на заставке сериала «Медичи».

Однако ни городская площадь, ни собор в европейских и американских сериалах не имеют четкой географической идентификации. Они подаются очень условно, и зритель не сможет

ISSN 2227-6165

Рис. 1.
Заставка первого сезона сериала «Медичи: Повелители Флоренции».

отличить Флоренцию от Рима и Милана. Хорошо опознаваемы лишь каналы Венеции, но подобная визуальная репрезентация этого города давно стала общим местом в кинематографе. Исключения очень редки: так, во всем сериале «Борджиа» есть лишь один опознаваемый знак, который позволяет локализовать главное место действия: Фонтана-делла-Пинья должна указывать на площадь перед Собором Святого Петра, которую он занимал до перестройки в XVI в.

Но если площадь и собор были сердцем ренессансного города, то его венами, по которым струилась жизнь, были улицы [Антонетти, 2004 с. 90-91]. На улице ренессансных городов Италии происходили случайные встречи Беатриче и Данте, Лауры и Петрарки и жестокие убийства под покровом ночи, вроде смерти Хуана Борджиа в 1497 г. Но феномен улицы ренессансного города в кинотекстах сериальной культуры не получил достойной репрезентации. В сериалах нашей выборки улица с присущей ей толчеей и скученностью жизни представлена крайне фрагментарно и условно. В редких сценах мы можем наблюдать осколки многообразной жизни улиц. В сериалах 2010-х гг. улица ренессансного города Италии имеет более мрачное воплощение – ночные грязные закоулки, созданные для тайных убийств. Сцены, в которых действие происходит на оживленных городских улицах, на рынках, в лавках или аптеках, практически отсутствуют в выбранных сериалах. Как ни печально, но в этих кинотекстах мы не увидим типичных городских обитателей, прославивших города Италии: торговцы, прядильщики-чомпи, ювелиры, кузнецы и вышивальщицы, ткачи и красильщики, нотариусы и клерки остаются за кадром. Баттега А. Вероккьо получила самое поверхностное и декоративное воплощение в «Демонах да Винчи», а банковская контора Медичи на считанные мгновения появляется в кадре в эпизодах сериала «Медичи: Повелители Флоренции».

В визуальном ряду сериалов об Италии Раннего Нового времени урбанистические и природные пейзажи занимают незначительное место. Если городские ландшафты кажутся недостаточными и даже слишком условными (как в сериале «Демоны да Винчи»), то поля, реки и долины на экране практически не появляются. Природа Италии лишь изредка возникает на экране, по большей части в качестве фона для батальной сцены и почти никогда ради себя самой. Создатели сериалов спроектировали особый образ ренессансного города, свободного и от сельской местности, и от реальной работы ремесленников и торговцев. Среди экранных репрезентаций горожан мы с трудом найдем буржуа. Остальные граждане предстают лишь в виде толпы, готовой грабить, свергать правителей и одобрять публичные казни. Или же внушаемой массы, с одинаковым рвением приветствующей папу Александра VI и внимающей проповедям

ISSN 2227-6165

Савонаролы. Границы между социальными слоями общества в экранных репрезентациях ренессансного города обостряются до предела, деля население на «аристократов», к которым относятся как светские и духовные правители, так и буржуа, и «плебеев», готовых в любой момент выйти из-под контроля.

Помимо городской площади и собора осью хронотопа ренессансной Италии является палаццо. Можно заметить, что в логике сериалов важные решения обсуждались в публичных местах, но планировались, обсуждались и заранее принимались влиятельными кругами именно в обстановке палаццо, за закрытыми дверями в окружении демонстративной роскоши влиятельных правителей. Именно палаццо становится настоящим средоточием политической власти. Роскошь ренессансного палаццо переживает на экране интересные метаморфозы. Например, в сериале «Демоны да Винчи» по внутренним комнатам палаццо Медичи-Риккарди разгуливают павлины и зебра. Но большинство внутренних помещений ренессансных дворцов скрыто от взглядов. Создатели сериалов фокусируют зрительское внимание только на нескольких локациях – это внутренний дворик, кабинет, личные покои, зал для приемов. Иногда дворцы обозначают исключительно одним помещением. Например, дворец Пацци во втором сезоне «Медичи» во всех сценах символизировал исключительно бедный внутренний дворик. Из всех интерьеров, на которые распадается образ палаццо, наиболее примечателен кабинет – студиоло. Облик студиоло практически каноничен: стол темного дерева, шкаф с многочисленными книгами, математические инструменты, антик и произведение современного художника.

Но если сады появляются на экране довольно часто, то такому знаковому элементу пейзажей Италии, как виноградники, создатели европейских и американских сериалов практически не уделяют внимания. Единственным кинотекстом, который обратил внимание зрителя на частный виноградник, стал сериал Netflix «Медичи: Повелители Флоренции» (*рис. 2*). Однако в его сюжетном контексте виноградник появляется не просто как любимое место для отдыха и размышлений Джованни ди Бичи, но и как место преступления, а дискурс сериала намекает на символическое значение этого образа, в котором виноградник является означающим для дома Медичи.

Основу ренессансной визуальной культуры составляли религиозные праздники, которые сопровождались не только торжественными литургиями, но и пышными шествиями. Феномен карнавала, хорошо известный по работам М. Бахтина [Бахтин, 1990], был продолжением такого

Рис. 2.
Виноградник Джованни ди Бичи. Кадр из сер. «Медичи: Повелители Флоренции», 1 сезон, эпизод 1.

ISSN 2227-6165

празднества, его вывернутой на изнанку копией. В эпоху Ренессанса устраивалось большое количество светских праздников, наполненных отсылками к Античности. Картина публичной визуальной жизни в Италии XV-XVI вв. дополнялась торжественными процессиями и свадьбами аристократов. Можно сказать, что эти продуманные и четко организованные зрелища Ренессанса были предтечей современной массовой визуальной культуры. Создавая на экране образ эпохи, режиссёры следуют за основными направлениями ренессансной зрелищности. Праздники, шествия, свадьбы, религиозные церемонии превосходно укладываются в кадр, становясь основой массовых сцен. Им отдают дань даже самые фантазийные сериалы, вроде «Демонов да Винчи». Уже пилотная серия первого сезона втягивает зрителя в атмосферу праздника, для которого Леонардо спроектировал уникальную механическую голубку.

Стилистическим двойником ренессансного праздника является образ пира. На примере сериалов можно заметить, что аудиовизуальные репрезентации ренессансного пира выстраиваются по одинаковой схеме: кадр открывается массовой сценой, представляющей толпу наряженных гостей, на заднем плане виднеются столы с изысканными блюдами. После одного или нескольких коротких сцен явления главных героев начинаются танцы или представление. Одной из примечательных сцен подобного рода был прием в доме Медичи во втором эпизоде первого сезона «Демонов да Винчи». Темой пира была аллегория райского сада – Флоренции, в котором изначальную гармонию разрушил змей-искуситель. Змеем напрямую был назван гость из Рима – племянник римского папы Джироламо Риарио (*рис. 3*).

В процессе конструирования образа ренессансной Италии явно доминирует стремление увидеть то, что скрыто, примат не просто частной, но тайной жизни правящих кругов. Если поначалу камера стремится заглянуть за закрытые двери и задернутые занавеси балдахинов, чтобы сделать зрителя свидетелем интимной жизни римских пап и аристократов, то в сериалах 2010-х гг. эротический аспект не столь важен. Гораздо интереснее заглянуть в исповедальни («Borgia» и «The Borgias»), катакомбы («Демоны да Винчи»), места для тайных вскрытий трупов («Демоны да Винчи»), «тайные библиотеки» («Демоны да Винчи»), даже в отхожие места Ватикана («Borgia»). На репрезентациях Италии XV-XVI вв. лежит отчетливый отпечаток теории заговоров, переживающих очередной виток своей популярности.

Рис. 3.
Пир во дворце Медичи. Кадр из сер. «Демоны да Винчи», 1 сезон, эпизод 2.

ISSN 2227-6165

Телесность

Традиционно эпоху Возрождения в Италии связывают с кардинальным переворотом в отношении телесности. Глядя на фрески и полотна Микеланджело, Леонардо, Тициана, не трудно убедиться в том, что на смену средневековой аскезе пришла эстетика пышущих жизнью форм. А.Ф. Лосев отмечает, что главным эстетическим новшеством эпохи было выдвижение примата чувственной красоты [Лосев, 1978]. Отныне тело понималось и расценивалось как «самостоятельная эстетическая данность», «артистически выражающая себя мудрость» [Лосев, 1978, с. 54, 55].

В процессе конструирования визуальных репрезентаций ренессансной Италии эстетика Возрождения начинает графическое взаимодействие с эстетикой кино. Примат красоты столь важный для этой эпохи, находит отклик в эстетическом законе Ю.М. Лотмана [Лотман, 1973, с. 87-88], а принципы изображения нагого тела разрабатывались кинематографом с самых первых шагов его становления [Левицки, 2018]. Особые отношения с телесностью на экране были у итальянских неореалистов, которые при создании ренессансных образов не стеснялись естественных и несовершенных форм. В визуальный ряд «Декамерона» («Il Decamerone»,1971, Италия/Франция/ФРГ) П.П. Пазолини щедро помещает гнилые зубы, сутулые спины, обвисшие груди и гомерический смех. Его эстетику можно назвать не просто реалистичной, но даже в некоторой степени вульгарной; однако она определенно близка Ф. Рабле, который в «Гаргантюа и Пантагрюэле» запечатлел гиперболизированные проявления телесного низа человека Возрождения, восхищавшие М.М. Бахтина и вызывавшие отторжение у А.Ф. Лосева.

Визуальный ряд современных сериалов об Италии XV-XVI вв. также насыщен телесными образами. Безусловно, они настолько же далеки от эстетики Ф. Рабле, как «Декамерон» П. Тавиани и В. Тавиани («Maraviglioso Boccaccio», 2015, Италия/Франция) от экранизации П.П. Пазолини. Сериалы начала XXI в. воссоздают телесную эстетику нашей эпохи, лишь частично опираясь на описание внешности и портретные изображения исторических личностей.

Однако сохранив эстетические каноны современности, режиссёры все же смогли передать несколько характерных маркеров ренессансной телесности. В первую очередь, отношение к нагому телу. На экране к красивому и ухоженному телу осознанно привлекают внимание зрителя. Например, в «Демонах да Винчи» для этих целей используют раскраску тела золотой и цветной краской и хрустальный татуаж, а композиция из вплетенных в шрамы перьев на спине жрицы стала изюминкой второго сезона. Эти современные фантазии художников по костюму, не имеющие отношения к реалиям эпохи, совпадают с ними по общему стремлению, средствами искусства оттенить и подчеркнуть женственные и мужественные линии и изгибы тела.

Несмотря на то, что сцены адюльтеров появляются довольно часто, по большей части нагота подается вне эротического контекста. Телесность ренессансного человека на экране предстает во всей ее обыденности, сближаясь с телесным низом Ф. Рабле. Особенно это характерно для сериала «Borgia», в котором можно увидеть тело за отправлением своих естественных нужд, во время болезни или страдающее от пыток.

Важной характеристикой визуального ряда сериалов «Borgia» и «The Borgias» является образ истерзанного тела. Эпоха Ренессанса не была временем исключительно жизнерадостного самоутверждения человеческой натуры. В телесных практиках еще долгое время сохранялись пережитки средневекового мировоззрения, а религиозные потрясения толкали людей к спасению в мистицизме, предполагавшим получение божественного откровения в награду за сопричастность страданиям Христа. Из таких практик, подробно рассмотренных в первом томе «Истории тела» [Вигарелло и др., 2017], наиболее кинематографичным оказалось самобичевание. Сцена самобичевания Чезаре Борджиа открывает сериал «Borgia»; его тело, покрытое множеством зарубцованных шрамов, является лейтмотивом репрезентации этого героя в первом сезоне. В «The Borgias» отношение к визуализации телесных наказаний более сдержанное. Когда Джулия Фарнезе на исповеди просит у папы более тяжелой телесной

ISSN 2227-6165

епитимьи, он отвечает: «испортить красоту, дарованную тебе Богом, значит усугубить твой грех» (1 сезон, эпизод 2, 20:11-20:16). Однако иссеченная шрамами спина Микелотто Корелья как яркий сигнификатор жестокости эпохи и в то же время знак его преданности Борджиа появляется уже во втором эпизоде сериала.

Одной из популярных форм подражания спасителю у людей эпохи Возрождения была стигматизация. Этот образ телесного страдания был невероятно популярен в XV-XVI вв.: он тиражировался в визуальных репрезентациях и обретался истовыми верующими в пылу экзальтированных молитвенных практик. В одном из эпизодов «Borgia» Лукреция удаляется в монастырь и завидует монахине, получившей чудесные стигматы (1 сезон, эпизод 11). Она мечтает об обретении стигматов, как о персональном послании Бога. Несмотря на то, что ее отец – глава церкви, ей, как человеку Возрождения, хочется личного и прямого взаимодействия с Богом через телесные откровения.

Жестокость и насилие – две непривлекательные, но неотъемлемые характеристики эпохи Возрождения получают визуальное воплощение именно на экране, оставив слабый след в изобразительном искусстве этого периода. Их ярким и законченным воплощением можно назвать образ окровавленного живота в сериале «Borgia». Беременный живот Марии Энрике де Луна, искалеченный ее мужем Хуаном Борджиа (*рис. 4*), визуально практически идентичен животу папы Александра VI, истязавшему себя после смерти сына (*рис. 5*). Живот как универсальный символ жизни, амбивалентный полу и социальному положению, показывает, что перед лицом жестокости (которую, как кажется, в сериале воплощал Хуан Борджиа) равны все без исключения – и беременная женщина, и папа римский.

Рис. 4.
Живот Марии Энрике де Луна. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 10.

Рис. 5.
Живот папы Александра VI Борджиа. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 12.

ISSN 2227-6165

Жесты рабства и свободы

Такая обыденная составляющая социальной практики как жест лишь на первый взгляд кажется стихийной и индивидуальной. Гораздо правильнее рассматривать жестикуляцию как социально, культурно и исторически обусловленную систему телесных сигналов, становящуюся кодом для взаимодействия социальных групп. В поле визуального текста жест выполняет функцию означающего, в то время как означаемое становится объектом научного поиска. Кодирование посредством жестов представляет собой открытое поле для битвы интерпретаций, на котором столь успешно сражались А. Варбург [Варбург, 2008] и Э. Панофский [Панофский Ренессанс и «ренессансы»..., 1998; Гуманистические темы..., 2009].

Из всего богатства жестовых практик, которые можно наблюдать на экране, хочется выделить и рассмотреть всего один жест, настолько характерный для всех сериалов выборки, что дает основания для смелых выводов о его самодавлеющей символической значимости и до определенной степени универсальности при конструировании аудиовизуальной репрезентации Италии XV-XVI вв. в европейских и американских сериалах первой четверти XXI в.

Если внимательно проследить визуальный ряд сериалов нашей выборки, то можно заметить доминирование двух жестов, которые являются разновидностью одного и того же молитвенного жеста, однако первый из них подается как жест смирения и даже рабства, а другой, как жест свободы.

Иконография итальянского Возрождения оставила нам огромное количество источников, из которых можно составить отдельный том атласа оригинальных жестов эпохи. Если сравнить положения рук на произведениях XV в. и XVI в., то можно заметить, что они еще не вполне освободились от средневековой сдержанности. В иконографии XV-XVI вв. сохраняется и имеет большое распространение молитвенный жест плотно прижатых друг к другу рук, хорошо известный со средневековых надгробий и религиозной живописи. В сериалах 2010-х гг. этот жест становится настоящим экранным маркером эпохи Возрождения, будучи вынесенным даже на официальный постер «The Borgias». Однако исходя из смыслового контекста сериалов, можно заметить, что этот жест означает молитвенную скромность и сдержанность и в то же время несет коннотацию неискренности и фальши. Перед алтарем или в исповедальне герои складывают руки в молитвенном жесте, но за этим визуальным покровом набожности они прячут от наблюдателей свой стремительно развивающийся флирт. В четвертом эпизоде «The Borgias» смиряющее значение каноничного молитвенного жеста подчеркивается недвусмысленными ассоциациями с рабством: к папе Александру VI испанский посол приводит американского индейца и демонстрирует «чудо» – закованный в кандалы индеец складывает руки и бормочет на латыни начало молитвы (*рис. 6*).

Рис. 6.
Индеец из Нового Света молится перед папой Александром VI.
Кадр из сер. «The Borgias», 1 сезон, эпизод 4.

ISSN 2227-6165

Молитвенный жест, столь любимый в западной иконографии Средневековья и Нового времени в сериалах об эпохе Возрождения, переосмысляется как жест рабства от религиозных и светских условностей, и в то же время он становится визуальной ширмой, жестом показательной благопристойности, за которым герои скрывают свои истинные чувства и намерения.

Однако если этот жест можно назвать «жестом рабства», то в противовес ему кинематограф сформировал «жест свободы», который в полной мере иллюстрирует тезис А.Ф. Лосева о «стихийном и бурном самоутверждении человеческого субъекта» [Лосев, 1978, с. 59] в эпоху Возрождения. Желая создать на экране харизматичного и яркого героя, которым владеют великие страсти, создатели сериалов заставляют их широко раскидывать руки, будто они способны объять весь мир. Таким предстают перед нами Леонардо да Винчи в «Демонах да Винчи», Чезаре Борджиа в «Borgia» и Джулиано Медичи во втором сезоне «Медичи». Однако этот широкий «жест свободы» не несет исключительно светские коннотации. Он часто появляется во время экстатической молитвы, являясь сигнификатором страстности и искренности, владеющей героем. В противовес закрытому, формальному и неискреннему молитвенному жесту сомкнутых рук, герой словно открывает себя для мира, а свою душу для Бога. В некоторых ракурсах становится очевидна и другая иконографическая ассоциация этого жеста: герой становится новым Христом, повторяя его позу на распятии (*рис. 7*).

Рис. 7.
Чезаре Борджиа на фоне распятия. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 5

Особенно часто к этой аллюзии прибегали создатели сериала «Borgia», соединяя в одном кадре Чезаре и образ распятого Христа. В последнем эпизоде первого сезона эта символическая связь достигает своего апогея в сцене, где Чезаре Борджиа убивает любовника своей сестры копьем Лонгина, забрызгивает его кровью папу римского и визуально занимает в кадре его место, широко раскидывая руки в «жесте свободы» (*рис. 8*). При этом Чезаре не уподобляется Христу – он грешник, на чьем счету несколько убийств, и бастард папы римского, а не сын божий. Но он и не антихрист. Чезаре Борджиа всего лишь человек, но человек эпохи Возрождения, титаническая личность, которая бурно и буйно утверждала свою индивидуальность [Лосев, 1978, с. 61-62].

Интересной деталью, отсылающей нас к многовековому спору о жесте, является статуя Лаокоона, появляющаяся в последнем эпизоде первого сезона франко-чешского сериала «Борджиа». Создатели сериала выстраивают альтернативную историю ее обретения и утраты нескольких рук скульптурной группы. Согласно экранному нарративу, статую обнаруживают в 1492 г., а в рассказе Александра VI о Лаокооне чувствуется отождествление прозорливого жреца и

ISSN 2227-6165

Рис. 8.
Чезаре Борджиа после убийства Петро. Кадр из сер.«Borgia», 1 сезон, эпизод 12.

папы римского. В течение эпизода происходит убийство Хуана Борджиа, и в отчаянии Александр VI отбивает у скульптуры руки. В новой истории Лаокоона присутствуют два уровня интерпретации. На символическом уровне мы можем увидеть в страданиях Лаокоона страдания самого Родриго Борджиа, который теряет двоих сыновей. Причем под сыновьями подразумеваются не Хуан и Чезаре, а единокровные братья Хуан и Педро Луис. Смерть старшего сына открывает вереницу преступлений Борджиа в первом эпизоде, а раскрывается в последнем. Страдания Лаокоона-Родриго продолжаются и в следующем сезоне, когда к нему во время приступа безумия являются призраки сыновей и напрямую обвиняют его в своей смерти. Второй уровень позволяет включить сериал «Борджиа» в вереницу интерпретативных рассуждений европейских искусствоведов о «руке Лаокоона». Интересен выбор создателей сериала в пользу версии Л. Поллака [Поллак], причем за мгновение до разрушения можно заметить, что для создания реквизитной версии Лаокоона в качестве образца использовалась именно найденный Л. Поллаком фрагмент руки (рис. 9). Таким образом, «рука Лаокоона» становится визуальным уроборосом: иконографический выбор в пользу «жеста страдания» подчеркивает чувства, владеющие Александром VI, что, в свою очередь, в логике сериального нарратива, объясняет разрушение скульптурной группы.

Рис. 9.
Папа Александр VI за мгновение до разрушения Лаокоона. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 12

ISSN 2227-6165

Конец XV – начало XVI вв. – по-настоящему уникальный исторический период. Это один из историографических фаворитов на звание хронологического рубежа между Средневековьем и Новым временем, а также одна из самых притягательных эпох для шоураннеров, желающих снять историческую драму. Репрезентации истории XV-XVI вв. были созданы в многочисленных теле- и кинопроектах не только Великобритании, Ирландии, Канады и США, но также Испании, Бельгии, Турции, России, Китая и Южной Кореи. Столь обширная география обусловлена некоторыми принципиальными чертами близости этой яркой эпохи и современности, которые находят отклик в сознании зрительской аудитории. Сериалы рассмотренной нами выборки делают акцент лишь на некоторых из них. В первую очередь, они фокусируют внимание зрителя на хитросплетениях политических интриг, представляя Италию Раннего Нового времени колыбелью европейской теневой политики и практики неофициальных политических сделок. Становясь свидетелем выборов папы римского или тайных сделок между банком Медичи и Сеньерией и политических убийств Борджиа, современный зритель словно получает подтверждение своим страхам, связанным с жизнеспособностью механизма европейской демократии и влиянием крупных корпораций. Таким образом, он получает возможность сублимировать свои тревоги и недоверие в зрительское переживание. Следующей чертой, роднящей эпоху итальянского Ренессанса и современность, является творческий импульс, который заставляет вести поиск новых технических решений и создавать новый язык художественного самовыражения. XV-XVI вв. были временем, когда рождалось искусство, а ремесло постепенно выходило из-под гнета средневековых представлений об эталонах. В фигуре художника зритель узнает современного человека, стремящегося к получению разносторонних знаний, свершению технологического прорыва и неравнодушного к миру природы. Третьим мостиком между современностью и итальянским Ренессансом в англоязычных сериалах 2010-х гг. становится возможность эстетической симуляции. Зритель получает возможность перенестись в момент создания знакового произведения европейского искусства и узнает романтический и трагический нарратив его создания. Встречаясь в повседневной жизни с одной из многочисленных реплик этого шедевра, он вновь переносится во времени, более уверенно находя исходные координаты.

Конечно, считать сериалы 2010-х гг. об Италии XV-XVI вв. визуальным учебником по истории нельзя. Как и в полной мере историческими, если под этим подразумевать четкое следование фактологии и соответствие реквизитного наполнения памятникам материальной культуры. Однако возникающие перед зрителем сцены лечения и религиозных практик, пыток и казней, пиров и праздничных процессий заставляют оживать скупые описания историков и беллетристов. Сериалы делают образ Италии Раннего Нового времени объемной и полной жизни, эстетически актуальной и захватывающей. Сама жанровая форма нарратива привносит в восприятие исторического процесса напряженную динамику, чувство не свершившегося, а происходившего, возвращая зрителю понимание исторического времени в его длительности. На предпросмотровом уровне конструирование образа прошлого происходит за счет игры на семиотических значениях красного, белого и черного цветов, а также выстраивание визуального ряда, в котором органично переплетаются оригинальные произведения искусства и архитектуры и лица актеров, которых таким образом визуально вписывают в историю. Опираясь на визуальный кинематографический канон, а также на давнюю традицию историографии, восхваляющую итальянских гуманистов и меценатов XV-XVI вв., создатели европейских и американских сериалов конструируют узнаваемые пространства, нанося их на ментальную карту воображаемой истории. Сама Италия представлена в хронотопе рассмотренных сериалов схематично и однобоко. Она дает хорошее представление об образе жизни аристократии и финансовой элиты, но оставляет за кадром главные локации, вокруг которых выстраивалась жизнь большинства населения. В современных сериалах мы также не сможем увидеть представителей клерков, ремесленников и крестьян за их привычными занятиями. Схематичность урбанистического пейзажа не идет в сравнение с почти полным

ISSN 2227-6165

отсутствием натурных съемок. Природа Италии, в неразрывной связи с которой репрезентировал себя человек Возрождения, подменяется садом при палаццо или сводится к образу дороги. Эта социальная и пейзажная редукция конструирует «очищенную» историю, моделируя условия, в которых люди могли играть всего три роли в социуме: быть аристократом (править и способствовать развитию культуры), воевать и быть толпой черни. Можно сказать, что таким образом сериалы 2010-х гг., отходя от формульных сюжетов, начинают конструировать формулы восприятия исторического прошлого. На уровне телесности создателям сериальной продукции удалось найти баланс между современной эстетикой и представлениями эпохи Ренессанса. Они изъяли обнаженное тело из пространства исключительно эротических коннотаций и представили его в широком спектре репрезентаций телесных состояний, начиная от празднично украшенного тела до трупа в прозекторской. Среди жестового разнообразия сериальных кинотекстов с повышенной частотой возникают молитвенные жесты. Можно сказать, что сериалы 2010-х гг. сформировали новый визуальный канон – «жест рабства» и «жест свободы». Несмотря на анахронизмы и неизбежные фактические ошибки, сериалам удалось подметить и донести до зрителя тонкие особенности эпохи. Освободившись от романтичного отношения к итальянскому Ренессансу и не впадая в вульгаризацию, они схватили главные противоречия эпохи: покаяние, сомнение, эгоизм и гениальность, а также борьбу с ними. Титанический герой сериала стремится освободиться и самоутвердиться, но понимая свою ограниченность, он вновь берется за плеть самоистязания. Сериалы рассмотренной выборки преподносят нам два типа образа героя – творца и политика. Они противопоставлены, но не всегда вступают в противоречие. Они даже могут длительное время быть союзниками, как Леонардо да Винчи и Лоренцо Великолепный в «Демонах да Винчи». Оба типа героя с избытком наделены талантом и амбициями, обеспечившими им место на скрижалях истории. Однако эти герои неизменно терпят поражение в реалиях собственного времени, от которого не спасает даже ревизионистский потенциал сериального нарратива. Напротив, сериалы 2010-х гг. показывают, что по-настоящему титанической личностью может стать только герой, который смог объединить в себе ум и практичность политика и созидательный потенциал творца. Так, Козимо Медичи и Лоренцо Великолепный показаны как герои, убившие в себе творца, чтобы стать политиком. Лишь обладающие бесценным созидательным импульсом и способные направить его энергию на решение повседневных задач становятся титанами. Образ плети и истерзанной плоти на символическом уровне может расшифровываться двояко. С одной стороны, это стремление освободить ренессансный дух из плена средневековой плоти. Герои, прибегающие к самоистязанию в сериалах рассмотренной выборки, лишены творческого импульса, потому что слишком скованы телом – то есть условиями повседневной жизни эпохи. Несмотря на формальную принадлежность к Раннему Новому времени, повседневная жизнь Италии XV-XVI вв. еще обеими ногами стоит в эпохе Средневековья. С другой стороны, плеть становится символом наказания за неумеренные амбиции, которые не имеют права на существование, если не подкреплены преобразующей силой творчества.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Борджиа / Borgia (2011-2014б созд. Т. Фонтана, Франция/Чехия/Германия/Италия), игр.

2. Борджиа / The Borgias (2011-2013, созд. Н. Джордан, Канада/Ирландия/Венгрия), игр.

3. Декамерон / Il Decamerone (1971, реж. П.П. Пазолини, Италия/Франция/ФРГ), игр.

4. Декамерон / Maraviglioso Boccaccio (2015, реж. П.Тавиани, В.Тавиани, Италия/Франция), игр.

5.Демоны да Винчи / Da Vinci's Demons (2013-2015, созд. Д. Гойер, Великобритания/США), игр.

6. Медичи / Medici (2016-2019, созд. Ф. Спотниц, Н. Мейер, Великобритания/Италия), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антонетти П.* Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте. – Москва: Молодая гвардия, 2004.

ISSN 2227-6165

2. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва: Художественная литература, 1990.
3. *Борцмейер Г.* Круиз по сериалам // Логос. 2014. № 5 (101). С.193-212.
4. *Варбург А.* Великое переселение образов. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008.
5. История тела. Том 1. От Ренессанса до эпохи Просвещения / *Ж. Вигарелло, Ж.-Ж. Куртин, А. Корбен,* пер. с фр. *М. Неклюдова, А. Строгова.* – Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
6. *Кушнарёва И.* Как нас приучили сериалам // Логос. 2013. № 3(93). С.9-20.
7. *Левицки А.* Десятая муза. Кинематограф как новая форма искусства. Эротизм в кино XIX-XX веков. – Харьков: Гуманитарный центр, 2018.
8. *Лосев А.* Эстетика Возрождения. – Москва: Мысль, 1978.
9. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти-Рамаат, 1973.
10. *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. – Москва: Искусство, 1998.
11. *Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009.
12. *Панфилов Ф.* Телемедиевализм: «средневековые» сериалы конца XX – начала XXI века // Логос. 2014. № 6 (102). С.193-208.
13. Поколение Netflix. Как так вышло, что мы все стали смотреть сериалы // ForbesLife. 07 декабря 2019. URL: https: // www.forbes.ru/forbeslife/388645-pokolenie-netflix-kak-tak-vyshlo-chto-my-vse-stali-smotret-serialy (Дата обращения: 28.02.20)
14. *Поллак Л.* Правая рука Лаокоона. URL: http: // ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1513679069 (Дата обращения: 25.02.20)
15. *Рапопорт Е.* Логика сериала // Логос. 2013. № 3(93). С.21-36.
16. *Родькин П.* Бесконечный нарратив. Герменевтика сериала. – Москва: Совпадение, 2019.
17. *Сальникова Е.* От заставки «Твин Пикса» к заставке «Игры престолов». Эволюция механизма // Визуальные медиа. История и современность. 2018. № 1. С.238-259.
18. *Эрс Ж.* Повседневная жизнь папского двора при Борджиа и Медичи. 1420-1520. – Москва: Молодая гвардия, 2007.
19. *Bisson V.* Historical Film Reception: An Ethnographic Focus Beyond Entertainment: A thesis for the degree Master of Arts. – Oregon, 2010.
20. *Chapman J.* Past and Present: National Identity and the British Historical Film. – London: I.B. Tauirs, 2005.
21. *Doherty A.* Living the Past through French Heritage Film: Historical Thinking and Cinematic Cultural Memory. URL: https: // ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/15296 (Дата обращения: 28.02.20)
22. *Rosenstone R.* The Historical Film: Looking at The Past in a Postliterate Age // The Historical Film: History and Memory in Media. – London: Rutgers University Press,2000. P. 50-66.
23. *Stubbs J.* Historical Film: A Critical Introduction. – London: Bloomsbury, 2013.

REFERENCES

1. Antonetti P. *Povsednevnaya zhizn' Florencii vo vremena Dante* [Daily life in Florence in Dante's epoch]. Moscow, Molodaya gvardiya, 2004. (in Russ.)
2. Bahtin M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [Francois Rabelais' oeuvre and folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Hudozhestvennaya literature, 1990. (in Russ.)
3. Bisson V. *Historical Film Reception: An Ethnographic Focus Beyond Entertainment: A thesis for the degree Master of Arts.* Oregon, 2010.
4. Bortzmeyer G. “Kruiz po serialam” [Serial cruiser]. *Logos*. 2014, no. 5(101), pp. 193-212. (in Russ.)
5. Chapman J. *Past and Present: National Identity and the British Historical Film.* London, I. B. Tauirs, 2005.
6. Doherty A. *Living the Past through French Heritage Film: Historical Thinking and Cinematic Cultural Memory*. URL: https: // ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/15296 (Дата обращения: 28.02.20)
7. Ers J. *Povsednevnaya zhizn' papskogo dvora pri Bordzhia i Medichi. 1420-1520* [La Cour Pontificale Au Temps Des Borgia Et Des Medicis 1420-1520], Moscow, Molodaya gvardiya, 2007. (in Russ.)
8. “Generation Netflix. How did it happen that we all started watching TV series”. *ForbesLife*. 07 December 2019. URL: https: // www.forbes.ru/forbeslife/388645-pokolenie-netflix-kak-tak-vyshlo-chto-my-vse-stali-smotret-serialy (Date of the application: 28.02.20) (in Russ.)
9. *Istoriya tela. Tom 1. Ot Renessansa do epohi Prosveshcheniya* [Histoire du corps. De la Renaissance aux lumieres]. Moscow, New Literary Observer, 2017. (in Russ.)

10. Kushnaryova I. “Kak nas priuchili k serialam” [How we were schooled to TV series]. *Logos*. 2013, no. 3(93), pp. 9-20. (in Russ.)
11. Levicki A. *Desyataya muza. Kinematograf kak novaya forma iskusstva. Erotizm v kino XIX-XX vekov* [Seks i Dziesiata Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce genderowe w kinie przedkodeksowym 1894-1934]. Kharkov, Gumanitarnyj centr, 2018. (in Russ.)
12. Losev A. *Estetika Vozrozhdeniya* [Renaissance aesthetics]. Moscow, Mysl', 1978. (in Russ.)
13. Lotman Yu. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]. Tallinn, Eesti-Ramaat, 1973. (in Russ.)
14. Panfilov F. “Telemedievalizm: “srednevekovye” serialy konca XX – nachala XXI veka” [Telemedievalism: “Medieval” TV Series in the Late 20th and Early 21th Centuries]. Logos. 2014, no. 6(102), pp. 193-208. (in Russ.)
15. Panofskij E. *Etyudy po ikonologii. Gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdeniya* [Etudes about Iconology. Humanistic themes in Renaissance art]. Saint Petersburg, Azubka-klassika, 2009. (in Russ.)
16. Panofskij E. *Renessans i “renessansy” v iskusstve Zapada* [Renaissance and “renaissances” in the art of the West]. Moscow, Iskusstvo, 1998. (in Russ.)
17. Pollak L. *Pravaya ruka Laokoona* [Der rechte Arm des Laokoon]. URL: http: // ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1513679069 (Date of the application: 25.02.20)
18. Rapoport E. “Logika seriala” [The Logic of TV Series]. Logos. 2013, no. 3(93), pp. 21-36.
19. Rodkin P. *Beskonechnyj narrativ. Germenevtika seriala* [Endless narrative. Hermeneutics of TV series]. Moscow, Sovpadenie, 2019. (in Russ.)
20. Rosenstone R. “The Historical Film: Looking at The Past in a Postliterate Age.” *The Historical Film: History and Memory in Media*. London, Rutgers University Press, 2000. Pp. 50-66.
21. Salnicova C. “Ot zastavki "Tvin Piksa" k zastavke "Igry prestolov". Evolyuciya mekhanizma” [From the "Twin Peaks" screensaver to the "Game of Thrones" screensaver. Mechanism evolution]. *Vizual'nye media. Istoriya i sovremennost'*. 2018, no. 1, pp. 238-259. (in Russ.)
22. Stubbs J. *Historical Film: A Critical Introduction*. London, Bloomsbury, 2013.
23. Varburg A. *Velikoe pereselenie obrazov* [The Great Migration of Images]. Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2008. (in Russ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Заставка первого сезона сериала «Медичи: Повелители Флоренции».

Рис. 2. Виноградник Джованни ди Бичи. Кадр из сер. «Медичи: Повелители Флоренции», 1 сезон, эпизод 1.

Рис. 3. Пир во дворце Медичи. Кадр из сер. «Демоны да Винчи», 1 сезон, эпизод 2.

Рис. 4. Живот Марии Энрике де Луна. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 10.

Рис. 5. Живот папы Александра VI Борджиа. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 12.

Рис. 6. Индеец из Нового Света молится перед папой Александром VI. Кадр из сер. «The Borgias», 1 сезон, эпизод 4.

Рис. 7. Чезаре Борджиа на фоне распятия. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 5.

Рис. 8. Чезаре Борджиа после убийства Петро. Кадр из сер.«Borgia», 1 сезон, эпизод 12.

Рис. 9. Папа Александр VI за мгновение до разрушения Лаокоона. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 12.

ISSN 2227-6165