



Особенности мотива наказания грешников в европейской готической скульптуре (за пределами Франции)

В. А. Тёмкин

Московский государственный лингвистический университета, Москва, Россия
vitem222@mail.ru

Аннотация. Эта статья – очередной этап в исследовании темы наказания грешников на Страшном Суде, воплощенной в искусстве европейского Средневековья. Большой интерес представляет трактовка темы в готическом искусстве Германии и Испании. Отправляясь от французских образцов, сформировавших своего рода канон, скульпторы этих стран создали свои варианты интерпретации мотива воздаяния за грехи, в которых нашли отражение характерные черты нарождавшихся национальных культур. Вместе с тем некоторые образные решения глубоко индивидуальны, как, например, полный острой экспрессии тимпан собора в Бамберге (Германия) или детально натуралистический архивольт коллегиальной церкви в Торо (Испания).

Ключевые слова: готическая скульптура, мотив наказания грешников на Страшном суде, национальные культурные особенности

Для цитирования: Тёмкин В. А. Особенности мотива наказания грешников в европейской готической скульптуре (за пределами Франции) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2024. Вып. 1 (882). С. 151–156.

Original article

Features of the Motif of Punishment of Sinners in European Gothic Sculpture (outside France)

Victor A. Tyomkin

Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia
vitem222@mail.ru

Abstract. The article continues the analysis of the embodiment of the motif of punishing sinners at the Last Judgment in the art of the European Middle Ages. Of great interest are examples of the interpretation of this theme in the Gothic art of Germany and Spain. Starting from the French models, which formed a kind of canon, the sculptors of these countries created their own versions of the interpretation of the motif of retribution for sins, which reflected the characteristic features of the emerging national cultures. At the same time, some figurative solutions are deeply individual, such as, for example, the tympanum of the cathedral in Bamberg (Germany) full of sharp expression or the detailed naturalistic archivolt of the collegiate church in Toro (Spain).

Keywords: Gothic sculpture, the motive of punishment of sinners at the Last Judgment, national cultural characteristics

For citation: Tyomkin, V. A. (2024). Features of the motif of punishment of sinners in European Gothic sculpture (outside France). Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities, 1(882), 151–156.

ВВЕДЕНИЕ

Мотив наказания грешников на Страшном суде получил импульс к развитию во французской романской, а затем и готической традиции, однако довольно быстро – разумеется, в исторических масштабах – распространился и на другие европейские культуры. Причем мы имеем дело с эволюцией не только стиля, но и самого пластического воплощения идеи. Подробный разбор памятников открывает ряд нюансов, которые для удобства мы назовем типичными для национальных культур в раскрытии темы. При этом следует отметить, что далеко не везде в Европе, в отличие от Франции, она приобрела нормативный характер. Можно найти примеры готических церквей, в декоре которых она не представлена вообще. В данной статье мы остановимся на ряде образцов германской и испанской скульптуры.

СКУЛЬПТУРНЫЙ ЦИКЛ СТРАСБУРГСКОГО СОБОРА

В южном крыле трансепта Страсбургского собора в 1225–1230 гг. был воздвигнут Столп ангелов. В его верхней части можно видеть сравнительно небольшую группу фигур под ногами Христа Судии: она не дифференцирована на «праведные» и «грешные» души, это конгломерат фигур, единый и семиотически, и формально. Однако исторически тот элемент интерьера здания, который мы называем Столпом ангелов, посвящен теме Страшного суда, что явственно следует из его структуры. На нижнем ярусе – четыре евангелиста со свитками Евангелий, на среднем – четыре ангела с трубами, возвещающими наступление Судного дня, на верхнем – фигура Спасителя и три ангела с орудиями Страстей.

Но поскольку средний ярус читается лучше всего при взгляде снизу (общая сохранность может быть признана удовлетворительной), то утвердилось иное, современное название архитектурной детали. В семиотическом плане это, с одной стороны, означает сдвиг смысла с идеи наказания за грехи на идею спасения мира, а с другой – подчеркивает ничтожное по сравнению с общим массивом место тех самых душ, которые жаждут Воскресения.

Немецкий искусствовед Уве Гезе интерпретирует столп (в переводе А. Блейз – колонну) в непосредственной связи с иконографической программой южного портала собора, обусловившей и композицию: «Иконографическая программа этого портала, включающая идею использования церкви как зала суда, дополняется Колонной Ангелов в интерьере

южного рукава трансепта. Ее восьмигранный ствол со связанными колоннами украшен статуями, в совокупности составляющими систему персонажей «Страшного Суда». В нижней зоне помещены четыре евангелиста со свитками в руках. Они стоят под балдахинами, опираясь на постаменты, оформленные как капители в виде почек и молодых листьев. В средней зоне трубят в трубы ангелы Страшного Суда. В верхнем ярусе восседает Христос в окружении ангелов, держащих орудия Страстей. Демонстрируя рану на боку, Христос поднимает руку; здесь это не является жестом благословения. Под капителью, на которой стоит его трон, помещены фигурки воскресших людей; они обращаются с молитвой к самому Христу, ибо заступники – Мария и Иоанн – в эту композицию не включены. Отсутствует также сцена отделения праведников от грешников» [Гезе, 2000, с. 336–337]. Столп Ангелов был поставлен в том месте, где епископ вершил церковный суд, и обозначал момент второго пришествия Христа и Судный день.

К концу XIII в. сформировался комплекс западного фасада Страсбургского собора, в том числе и тимпан правого портала со сценами Страшного Суда. Тимпан имеет ярко выраженную ланцетовидную форму, архитектура которой в расположении скульптур подчеркнута композиционно: непосредственно под острием ланцета расположена фигура Христа, голова которого чуть сдвинута относительно вертикальной оси, что придает изображению в целом живость и непосредственность. Как часто бывало и во Франции, комплекс трехъярусный, а друг от друга ярусы отделяются горизонтальными перемычками, поддержанными растительным (листья аканфа или дуба?) орнаментом. Внизу происходит восстание из мертвых: мы видим гробы, правда, закрытые (вероятно, по мысли создателей тимпана, закрывшиеся после Воскресения), на них полусидят или полустоят люди в разных позах: кто-то еще не окончательно пробудился от смертного сна, кто-то уже погружен в радостную молитву, кто-то пытается заслониться от грядущего и т.д. Налицо типичная ситуация, о которой писал В. Н. Тяжелов: «В образном строе немецкой скульптуры и первый план выступили черты экспрессии и характерности» [Тяжелов, 1981, с. 282]. Интересно, что фигуры ангелов с трубами расположены по краям именно этого яруса, хотя иконографически традиционно их расположение там, где, собственно, и происходит распределение душ в Рай и Ад, т.е. на среднем ярусе. Здесь это, однако, не так.

Средний ярус непосредственно посвящен интересующей нас теме. Явная асимметрия (праведников слева от зрителя всего пять, тогда как грешников семь, к ним добавлены еще два беса) показывает,

что Рая удостоятся немногие. Лица спасенных спокойны, исполнены в некоторых случаях буквально античного достоинства. На лицах грешников явная скорбь, о чем свидетельствуют опущенные книзу уголки губ. У тех, кто находится ближе к адскому пламени, – выражение ужаса. Заслуживает внимание своеобразный диалог двух фигур – наиболее близкого к центру простоволосого праведника и первого грешника. Жест руки спасенного двойствен: он может быть истолкован и как дружеское ласковое прощание, и как отторжение, впрочем, в любом случае лишенное агрессии. Все же хочется остановиться на первой интерпретации, тем более руки короля сложены молитвенно.

Все грешники повязаны по шеем одним толстым канатом, в некоторых случаях даже с двойным обвитием. Вожатый, на шее которого укреплен канат, – бес, волокащий своих пленников в разверстую горящую пасть Левиафана. Мускульное усилие, требующееся от него, подчеркнуто напряжением обнаженного получеловеческого-полукозлинного бедра. Второй бес, трехпалый, с крылышками и бородкой египетских фараонов, менее занят и более эмоционален, на физиономии его читается злорадное ликование.

Верхний ярус традиционен: здесь Христос, открывающий ладони со следами крестных ран, по сторонам от Него ангелы с орудиями страстей, в углах композиции стилизованные полуфигуры ангелов с трубами.

Обращает на себя внимание отсутствие ангелов во втором ярусе. Создается впечатление, будто, вопреки устойчивому выражению «Господь разберет своих», впервые позвучавшему в связи с гонениями на катаров, здесь *своих разбирают* бесы, которым иконографически доверено распределение душ. Такая картина встречается редко, во французской традиции мы с этим не сталкивались. Нет, пожалуй, ее и в самой Германии.

КНЯЖЕСКИЙ ПОРТАЛ БАМБЕРГСКОГО СОБОРА

Княжеский портал собора Санкт Петер унд Георг в Бамберге, выстроенного в романском стиле, был выполнен между 1225 и 1237 гг. Не будет преувеличением сказать, что он уникален. Традиционная романская полукруглая форма тимпана не должна обманывать сходством с французской традицией – это скорее общероманский стилизованный принцип, характерный для целого ряда зданий. Готическое декоративное убранство подчинялось архитектонике, в этом случае оставшейся без изменений и спорившей со скульптурным наполнением. Первое, что

бросается в глаза на тимпане Княжеского портала Бамбергского собора, это отсутствие ярусного членения. Такой композиционный принцип нередок во Франции [Тёмкин, 2023]. Но далее начинается радикальное расхождение с традицией и контекстом.

Начать с того, что за четырьмя исключениями все персонажи тимпана пребывают в приподнятом настроении – спокойны только Христос, колена-преклоненные Богоматерь и Иоанн Креститель, чьи профильные фигуры находятся внизу, у ног Спасителя. Да и бес, чья морда неантропоморфна, не выражает радостных эмоций. Это подчеркивается его позой – он тащит за собой грешников на цепи, хотя куда, к кому крепится эта цепь, остается неясным. Не случайно пример Княжеского портала послужил видному медиевисту Жаку Ле Гоффу в его обобщении: «Дьяволы проникают и показываются отовсюду, гримасничающие, с их языком, с длинными зубами, широкими ноздрями, большими ушами, рогами» [Le Goff, 2019, с. 175].

Общее веселье охватывает как праведников, так и грешников. Понятно ликование избранных Спасителем: они двигаются в Рай, в жизнь Вечную, в Небесный Иерусалим. При этом вовсе не исключаются прежние, прижизненные человеческие привязанности: так, король, расположенный в непосредственной близости к левому краю, держит за руку простоволосую молодую женщину, чей радостный взгляд обращен на Христа. По мнению В. Н. Тяжелова, «автор “Страшного Суда” – рассказчик, который заостряет образы до гротеска» [Тяжелов, 1981, с. 284]. Представляется не вполне корректным употребление термина «гротеск», введенного в культурный обиход не в романскую эпоху – лишь к концу XVI в. и в совершенно ином значении, а современное наполнение получивший и того позже. Однако общая направленность высказывания исследователя ясна и бесспорна: образы действительно заостряются с помощью мимики праведников и грешников. Вероятно, с наименьшей исторической натяжкой можно говорить об экспрессивности.

Жак Ле Гофф трактует подобное настроение в общем ключе: «Тогда как смех (под запретом в монашеских уставах) считался дьявольским, улыбка становится стереотипным выражением избранных. Экспрессионистская тенденция четко читается на лицах статуй праведников XIII века в Бамбергском соборе» [Le Goff, 2019, с. 174].

Широчайшая палитра эмоций спасенных по-человечески понятна, хотя странна для Средневековья, не вполне узаконившего представления о различии человеческих характеров, об индивидуальности. Но чем объяснить поголовное веселье грешников, которых ждут вечные муки? Напряженный бес ведет непонятно кого непонятно куда – здесь нет ни

Левиафана, ни сковороды. Допустим, перед нами фигура умолчания. Но и это не объясняет характера изображений.

Простоволосый мужчина по левую руку Христа на заднем плане (мы видим только голову и кисти) хохочет так, что вынужден придерживать нижнюю челюсть с обеих сторон. Священнослужитель (скорее всего, судя по головному убору, епископ) рядом с ним смотрит на неизвестный нам объект с удивлением, как на что-то милое и трогательное. Ниже находится пара: мужчина со свертком в руке и женщина в головном уборе. Между ними явно происходит взаимодействие, вполне доброжелательное и также на эмоциональном подъеме. Между женщиной и следующей фигурой, речь о которой ниже, чуть склонился мужчина с узелком в руке – рельеф на поверхности узелка свидетельствует, что внутри находятся деньги. Таким образом, перед нами скуппец, которому предстоят адские муки, но их он воспринимает с радостной и открытой улыбкой.

У границы правого от зрителя края тимпана стоит та самая фигура, о которой упоминалось выше. Это король, почти симметричный (сдвинут чуть ниже) королю слева. Он уже не просто улыбается, а откровенно смеется.

Разнообразие эмоциональных репрезентаций радости на тимпане Княжеского портала изумляет. Перед нами как будто не сцена Страшного Суда, а зрители на уличном театральном представлении. Ничего не проясняют и две крошечные фигуры восстающих из гробов (одну откинутую крышку мы наблюдаем) внизу в центре, под стилизованной полуколонной, на которой стоит трон Христа со спинкой в виде стилизованной мандорлы. Они тоже веселятся!

ТИМПАН ПОРТАЛА СОБОРА В ТАРРАГОНЕ

Загадка тимпана Бамбергского собора не разрешается на известном нам материале. Но и в других европейских культурных областях перед нами возникают изображения, с трудом поддающиеся интерпретации с точки зрения канона, который условно связан с французской традицией. Например, тимпан центрального (главного) портала собора в Таррагоне, исполненный мастером Бартомеу (с 1277 г.). Перед нами трехъярусная композиция. Внизу развернута многофигурная сцена разнообразнейших адских мук, но лица людей и морды бесов направлены кверху. Средний ярус – восстание из гробов, опять-таки воскрешенные смотрят на Христа. Верхний уровень – Христос в позе адорации, по сторонам от него Солнце, Луна и ангелы с орудиями страстей. Но где же здесь Рай?..

АРХИВОЛЬТ ПОРТАЛА КОЛЛЕГИАЛЬНОЙ ЦЕРКВИ В ТОРО

В отличие от ярусного устройства романских изображений во Франции и Италии испанская позднероманская, с переходом к готике стилистика допускает нерегламентированную разработку мотива Страшного суда на церковном портале. На тимпане коллегиальной церкви в Торо (конец XIII в.) изображен чисто готический сюжет – Коронация Марии. Здесь Христос предстает как Царь Славы. Сцены Страшного суда занимают крайний верхний архивольт портала, композиционно и по смыслу замыкая общую концепцию. Немецкий специалист по средневековому искусству Пиренейского полуострова Регина Аберг связывает композицию архивольта с местной позднероманской традицией конца XII века [Аберг, 2000].

Центральная фигура архивольта – Христос, одетый в красный гиматий, наброшенный на обнаженное тело с явной раной от копья (рана анатомически в правом боку, чтобы зритель воспринимал его как левый) и следами гвоздей на ладонях. Он держит руки распахнутыми и ладони раскрытыми, как на рельефе романского собора Сен-Лазар в Отене. Композиция построена по принципу симметрии: по обеим сторонам фигуры Христа фронтально расположены ангелы, далее две коленопреклоненные профильные фигуры (предположительно Мария и Иоанн Евангелист), за ними снова ангелы с орудиями Страстей, причем копье находится не по ту сторону, где рана, а по противоположную. И все эти фигуры обращены к Христу ликами, что отчасти опять-таки напоминает деисусную композицию. Далее мы видим двух трубящих ангелов, стоящих спиной к Христу и ликами к уже воскресшим (стоят) и только поднимающимся из гробов душам, представленным в виде обнаженных людей. И лишь после этих двух симметричных и композиционно, и семантически групп можно увидеть отличия. Группировка фигур на рельефе строится по тому же принципу, что и в предыдущих примерах.

Изображения ада и грешников на архивольте в Торо не столь детализированы сюжетно, как, например, на тимпане романской базилики св. Веры в Конке. Здесь есть грешники, бесы и сцены наказания, порой жуткие; отсутствуют какие-либо мотивировки, как конкретные, так и символические. Основная цель создателя скульптурного убранства портала, как часто бывает в испанском искусстве, – не сюжетно-логическое, а остро эмоциональное воздействие на зрителя. И здесь мастер-аноним не скупился на подробности расправы над грешниками. Интересно, что перед нами две группы фигур: для первой, по-видимому, наказание

еще не выбрано, и они несут следы раскраски, хотя полихромия, увы, пострадала от времени. Зато казнимые показаны в ахроматичной манере, их смерть подчеркнута отсутствием цвета, как, например, в сцене Сошествия во ад на романской мозаике западной стены церкви Вознесения Марии на острове Торчелло. Покойники в Торо выглядят еще более мертвыми из-за своих грехов, что подчеркнуто ярким пылающим пламенем жаровни. По обе стороны от нее стоят бесы, специальными опахалами раздувающие и нагнетающие огонь. Два других под руководством более крупного дьявола палками утрамбовывают как можно глубже обреченных адскому костру.

Если в Отене в толпе осужденных мы видели музыканта, то здесь с обескураживающим удивлением обнаруживаем архитектора (с циркулем) и строителя (с молотком). Остается только гадать, кто имелся в виду при составлении богословской программы рельефа, созданной в то время, когда художник еще не продумывал содержание своих работ самостоятельно.

Семантически архивольт в Торо, формально обрамляя портал, на самом деле определяет динамику целостной композиции, ее вертикальное движение от Распятого Христа к Царю Славы или в обратном порядке: здесь, в условиях отсутствия изображения Распятого, чтение возможно как снизу вверх (от Воскресения Иисуса к Коронаванию Марии), так и сверху вниз. Нарушение хронологии подчеркивается тем, что сцена Успения Богоматери помещена еще ниже, чем Коронавание, – на притолоке. Недаром между этими двумя сюжетами расположены шесть поясов с рельефными фигурами святых.

ТИМПАН ПОРТАЛА СОБОРА В ЛЕОНЕ

В соборе Богоматери в Леоне (скульптура II половины XIII в.), архитектурно и отчасти пластически близком французской манере, на притолоке главного портала непосредственно под тимпаном с деисусом изображена сцена Страшного Суда, интересная своей характерностью. Так, например, в центре мы видим ангела, как бы обнимающего воскресшего человека и одновременно воздевающего лицо к Иисусу Христу на тимпане. Безмолвный вопрос считается без труда: что делать с этой душой, куда ее распределить? Обращает на себя внимание группа праведников слева от зрителя, по правую руку Спасителя. По словам испанского искусствоведа П. Наваскуэса Паласио, их характеризует «<...> изысканность поз и одеяний, а также присутствие небесной музыки в виде органа. Играющий на нем человек сидит в непринужденной позе спиной к зрителю,

зато хорошо виден его помощник, раздувающий мехи. Справа изображены Святой Франциск и Святая Клара, беседующие с королем» [Паласио, 2005, с. 112]. Визуально они соотносятся скорее с горожанами во время городского празднества: стоят группами, ведут беседы, музицируют и при этом неспешно двигаются к Райским вратам, где их встречает святой Петр. Подчеркнут бытовой характер решения сакральной сцены.

Чуть правее со стороны зрителя – архангел Михаил с весами, сразу от него начинается ряд осужденных и наказуемых грешников. Мы видим адские котлы (пламя поддерживается мехами) и три головы адского пса и бесов, осуществляющих наказание. Как уточняет Наваскуэс Паласио, «По контрасту с группой праведников сцена ада производит ужасное впечатление. Зубастые чудовища пожирают осужденных над объатым пламенем миром. Реалистичность и выразительность этих фигур была бы еще больше, если бы сохранилась разноцветная роспись порталов, от которой остались лишь незначительные фрагменты» [там же].

Что касается художественной манеры леонского «Мастера Страшного Суда», то, как полагает Р. Абегг, «Стиль этого рельефа своей подчеркнутой элегантностью далеко превосходит все возможные французские образцы, а изысканной детализировкой напоминает миниатюрные статуэтки из слоновой кости» [Абегг, 2000, с. 374]. С этим суждением можно спорить, припоминая качество рельефов в Бурже или Амьене.

РАЙСКИЙ ПОРТИК СОБОРА В ОРЕНСЕ

Сюжет наказания грешников на Райском портике собора в Оренте (середина XIII в.) располагается на трех архивольтах справа от зрителя, напротив аналогичной композиции с пророками и ангелами. Архитектурные особенности продиктовали композицию убранства архивольта. Драматизм сцены передан посредством массива фигур, сплетающихся на нижнем и среднем ряду. Лишь на самом верхнем ряду перед нами две фигуры, их казнь персонафицирована: одна изображена в путах, вторая – обнаженная женщина, грудь которой терзают змеи (так изображали Луксурию, олицетворявшую грех похоти). На нижнем ряду обнаруживаем дьявола, грызущего двух безвольных жертв и копытами попирающего третью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Разобранных примеров, кажется, достаточно, чтобы сделать некоторые обобщения. Если мы принимаем французскую манеру декорирования

тимпана портала или другой части храмового убранства как некий канон (в достаточной степени условный, так как и внутри этого канона нет единообразия) или хотя бы как основополагающую идею, то бросается в глаза не столько следование образцу в германских и испанских произведениях, сколько многочисленные расхождения, своего рода проявления центристской силы. Налицо индивидуализация решения мотива Страшного Суда в рассмотренных случаях. Она свидетельствует, как нам кажется, о недюжинном пластическом воображении не только исполнителей декора, т. е. скульпторов, но и авторов богословских программ, т. е. представителей католического священства.

Тем не менее, представленные примеры позволяют констатировать, что высказанные учеными тезисы о национальном своеобразии европейских культур в эпоху готики имеют под собой определенные основания. Так, немецкая готическая скульптура отличается ярко выраженными чертами характерности и неожиданно острой экспрессивности. Испанская скульптура в большей степени ориентируется на французские образцы, привнося при этом в свои художественные решения, с одной стороны, реалистическую конкретику, а с другой, повышенную эмоциональность. Следует отметить, что указанные особенности будут и в дальнейшем прослеживаться в образном строе искусства рассмотренных национальных культур.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Гезе У. Готическая скульптура во Франции, Италии, Германии и Англии // Готика: Архитектура. Скульптура. Живопись / Р. Томан, А. Беднорц ; пер. с нем. А. Блейз. Köln: Könemann, 2000. С. 300–371.
2. Тяжелов В. Н. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе // Малая история искусств. М.: Искусство, 1981.
3. Тёмкин В. А. Мотив наказания грешников в культуре и искусстве французской готики // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. Вып. 7 (875). С. 165–171.
4. Le Goff J. Un Moyen Age en images. Paris: Editions Hazan, 2019.
5. Аберг Р. Готическая скульптура в Испании и Португалии // Готика: Архитектура. Скульптура. Живопись / Р. Томан, А. Беднорц ; пер. с нем. А. Блейз. Köln: Könemann, 2000. С. 372–385.
6. Паласио Педро Наваскуэс. Соборы Испании / пер. с исп. А. Н. Шерстнева. М.: СЛОВО / SLOVO, 2005.

REFERENCES

1. Geese, U. (2000). Goticheskaya skulptura vo Frantsii, Italii, Germanii i Anglii = Gothic Sculpture in France, Italy, Germany and England. In Toman, R., Badnorz, A., Gotika: Arkhitektura. Skulptura. Zhivopis, transl. from German by A. Blejz (pp. 300–371). Köln: Könemann. (In Russ.)
2. Tyazhelov, V. N. (1981). Iskustvo Srednikh vekov v Zapadnoy i Tsentralnoy Yevrope = Art of the Middle Ages in Western and Central Europe. Moscow: Iskustvo. (In Russ.)
3. Tyomkin, V. A. (2023). The Motive of Punishment of Sinners in the Culture and Art of French Gothic. Vestnik of Moscow State linguistic University. Himasnitie, 7(875), 165–171. (In Russ.)
4. Le Goff, J. (2019). Un Moyen Age en images. Paris: Editions Hazan, 2019.
5. Abegg, R. (2000). Goticheskaya skulptura v Ispanii i Portugalii = Gothic Sculpture in Spain and Portugal. In Toman, R., Badnorz, A., Gotika: Arkhitektura. Skulptura. Zhivopis, transl. from German by A. Blejz (pp. 372–385). Köln: Könemann. (In Russ.)
6. Palasio, P. N. (2005). Sobory Ispanii = Cathedrals of Spain. Moscow: SLOVO / SLOVO. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Тёмкин Виктор Александрович

кандидат исторических наук

доцент кафедры мировой культуры Московского государственного лингвистического университета

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tyomkin Victor Aleksandrovich

PhD (History)

Associate Professor at the Department of World Culture, Moscow State Linguistic University

Статья поступила в редакцию
одобрена после рецензирования
принята к публикации

28.11.2023
24.12.2023
10.01.2024

The article was submitted
approved after reviewing
accepted for publication