

пишем-торим ее как увлекательную сагу, словно одолеваем выбранный Путь, всесторонняя рефлексия которого и есть, должна стать предметом культурологии, видящей в прошлом достояния, а будущем возможности.

Более того, культурологический путь-текст выказывает свои *грамматические* и *стилистические* закономерности и самобытность. Именно они объясняют квазициклическую смену периодов «удержания» и «продвижения», «интраверсивности» и «экстраверсивности», которые в иной, сугубо, как оказывается, формальной, интерпретации выдаются «регрессом» и «прогрессом». И они дают возможность понять феномен культурной инаковости различных эпох и цивилизаций, а также проследить, каким образом культурное движение-изречение семантически увязывает истоки, нынешнее и грядущее на Пути самопонимания Культуры.

Никифоренко А.Н.

СИМВОЛИКА СМЕРТИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СЕВЕРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ: ВОПРОСЫ КАНОНАЦИИ

Причины появления темы смерти в изобразительном искусстве Северного Возрождения напрямую связаны с историческими, социальными и мировоззренческими особенностями данной эпохи.

Из истории мы хорошо знаем, сколько зловещих сцен разыгрывалось в странах северной Европы: расправа Карла I над Гентом, массовые сожжения анабаптистов, каждодневные казни и убийства. На площадях изо дня в день воздвигались плахи и виселицы.

Художественная культура Северного Возрождения была порождением средних веков, наследие которых отразилось в католицизме. Но на протяжении целого столетия (XV в.) здесь накопало возмущение и ненависть к папской курии и духовенству. И если во Франции движение Реформации потерпело крах, и страна осталась католической, то в Германии и Нидерландах оно вылилось в революционные события.

Тема смерти приобретала особую актуальность в связи с кризисным моментом в жизни человека: чума, мор, войны, предчувствие конца света. Она имела основания в эпоху, когда в северных странах кипела беспокойная жизнь с религиозными кризисами, сословными раздорами, с раскатами Крестьянской войны. Жизнь была как в кошмарном

бреду, наполнена постоянным страхом. Человек опасался за своё существование, боялся смерти. Поэтому не случайно художники обращались к этой теме в своих произведениях.

Но стойкость средневековых традиций не позволяла открыто изображать убийства, преступления, т.е. саму смерть. Символы, аллегории, знаки были специфической формой, оригинальным языком, на котором говорила эпоха. Часть их значений заимствовалась из религиозных традиций, другая — из реальной жизни (словесного фольклора, местных обычаев, популярных книг и учений и т.д.). Поэтому *денотация* символов, т.е. насыщение их различными значениями и смыслами, представляла одну из задач художников Северного Возрождения. Более того, различные явления, особенно смерть, нуждались в назидательном характере. Человек должен понимать, что его ждёт, если он будет вести греховный образ жизни. Поэтому намёк назидания максимально полно проявился в системе символов смерти.

Но со временем многие символические значения могли быть утрачены, забыты, либо просто перестали быть понятными современникам. В связи с этим встаёт вопрос о *канотации* символов, т.е. их дешифровки, выявления смыслодержания. Б.Брайен в своей картине «Vanitas» изобразил смерть с помощью трёх предметов: череп и челюсти, лежащие на полке, потухшая свеча и листок с надписью „*Omnia morte cadunt, mors ultima linea rerum*” (“Всё разрушается смертью, смерть – это последняя стадия вещи”). Канотация данных символов достаточно проста и не требует дополнительных пояснений.

Североевропейские мастера обращались к судьбам простых людей. Отсюда и символика их произведений, понятная и доступная многим людям той эпохи, в том числе и система “смертной” символики, возникшая из самой жизни.

Мрачный реализм в изображении смерти, заявивший о себе в XIV в., в искусстве XV в. приобрёл поистине ужасающий характер. Средневековый образ смерти в виде обнажённого бледного тела уступил место отвратительному скелету, нередко с остатками разлагающейся плоти, червями и змеями.

Обращаясь к творчеству И.Босха, можно заметить, что символы смерти присутствуют рядом с символами грехопадения. На наш взгляд, это связано с мировоззрением самого художника, который считал истязания и страшную смерть естественным наказанием грешившего в жизни человека. Все его “адские” створки триптихов – это и есть смерть: грешников поджаривают на сковородках за жадность, протыкают копьями и стрелами за сладострастие, отрезают руки и превра-

щают в монстров за воровство и убийства, заставляют поедать гнилую пищу и пить грязную воду за обжорство и чревоугодие и т.д. Но есть у Босха отдельные работы, символизирующие смерть. Рисунок «Сова в гнилом дереве, смотрящие поля и слушающий лес» можно трактовать как систему символов смерти: сухое (либо гнилое) дерево, сова в дупле (учитывая дуализм символического значения этой птицы – мудрость и тайный наблюдатель — в данном контексте она олицетворяет молчание, подобное смерти), сороки (как предвестники несчастья). Даже лиса, хитро притаившаяся в расщелине, "предсказывает" смерть своим безразличием.

Картина «Смерть купца», посвященная греху алчности, изображает смертный час не просто скупца, а ростовщика, о чём свидетельствуют рыцарские доспехи на первом плане, отданные, скорее всего, в заклад. Скупец остаётся глух к призыву покаяться, с которым к нему обращается ангел-хранитель, тщетно пытающийся спасти вверенную ему душу. Грешник и перед кончиной всё ещё протягивает руку к мешку с деньгами. Любопытно, что сцена смерти у Босха отодвинута на задний план, а ближе к зрителю изображён другой скупец, опустошающий сундук с монетами, где внутри и под ним копошатся дьявольские монстры. И здесь повсюду символы смерти: скелет со стрелой, монстры с крысиными и рыбьими мордами, змеинными хвостами и крыльями из перьев павлина, светящееся распятие в окне и т.д.

Картина П.Брейгеля Мужичко «Триумф смерти» наглядно воплощает мысли художника о человечестве и ожидающей его конечной судьбе. Показывая безжалостную "жатву смерти", уготованную всему живому, мастер соотносит образный мир картины с теми впечатлениями, которые он мог почерпнуть из жизни. Пейзаж «Триумфа смерти» оснащён виселицами и колёсами, посредством которых там совершаются акты расправы над людьми; в воде тонут корабли, а пламя сжигает здания на берегу.

Образ смерти-скелета, изображённого в виде активно действующей "личности", обладающей собственным характером, темпераментом и волей, не был изобретением Брейгеля. Но именно он наделил его свойствами человека. Эти почти люди в точности повторяют поведение людей: нападают, казнят, пытаются, грабят, передразнивают людей, издеваются над ними, музицируют вместе с ними. Скелеты лишены глаз, но их пустые глазницы кажутся "смотрящими"; каждый из них наделён собственной "физиономией", особыми "чертами лица".

Брейгель представил скелеты в виде целого народа, массы, которая, с одной стороны, воюет против живых людей на реальной земле, а

с другой – предстаёт их символами. В каждой миникомпозиции скелет наказывает человека за какой-то порок, будь то любовные утехы, гнев, либо обжорство. И каждую из них можно рассматривать отдельно как систему "смертной" символики. А вокруг – покойники в гробах, трупы, поедаемые собаками, летящие к "добыче" птицы-падальщики (вороны), висельники на сухих деревьях, кресты, косы и т.д. Всё это – символы смерти, объединяя которые в удивительно реальной композиции, Брейгель представил свой, авторский дискурс. Его целью было показать наказание человека за алчность, жадность, прелюбодеяние, пристрастие к азартным играм и другие грехи.

Обращался к теме смерти и А. Дюрер. Первым воплощением этого замысла является рисунок «Всадник и смерть». Мы видим тощего, страшного старика, более напоминающего скелет, который символизирует смерть. В другом рисунке «Смерть в короне на коне» – всё та же костлявость (и наездника и животного). Здесь, помимо уже известных символов, присутствует иной намёк на временное существование человека в этом мире: надпись в углу рисунка – ME ENTO MEI («Помни обо мне»), что напоминает людям о смерти.

Наивысшего обобщения и денотации символов Дюрер достиг в гравюре «Четыре всадника». Обращаясь ко многим образам реального мира, художник пытался внушить мысль, что человеку не миновать расправы, если не встанет он на путь добрых дел. Ведь под копытами коней мы видим и монаха, и горожан, и простого крестьянина. Дюреру удалось заставить зрителя поверить, что будущее будет ещё страшнее того, что изображено на гравюре. На всём пространстве мы видим символы смерти, тщетности существования, страха: меч, лук со стрелой, вилы, весы, костлявый старик, более напоминающий скелет, ангел, монстр и т.д. Именно они подтверждают мысль о том, что Дюрер изобразил не только настоящее, но и предвосхитил будущее. Это своеобразная мораль, аллегория воздействует на нас и внушает переживания, близкие по силе и сложности к переживанию действительных событий.

К такому же типу работ относится картина Б.Грина «Красотка и смерть». Молодая златокудрая женщина с пышным цветущим телом смотрит в зеркало (символ гордыни, тщеславия), которое придерживает увядшая старуха, а у её ног играет ребёнок. Но страшная косматая смерть с кожей, ключьями свисающей с костей, не ждёт. Она поднимает в руке песочные часы, намекая на то, что час пришёл, и срывает покрывало с бёдер красавицы. И даже старуха не способна удержать смерть, которая выбрала молодую женщину. Канотация символов дан-

ной работы (зеркало, младенец и старуха, песочные часы, скелет и т.д.), позволяет понять, что красавицу ждёт смерть за грех гордыни; время пребывания женщины в этом мире ограничено – между детством (ребёнок) и старостью (пожилая женщина).

В другой работе «Три возраста жизни и смерти» Грин пытался выразить мысль о быстротечности жизни, бренности существования и о том, что человек непременно придёт к смерти. Канотация символического смысла всех явлений данного произведения (скелет, песочные часы, сова, сухое дерево, сломанное копьё) способствуют пониманию "системы" смерти у Б.Грина.

Многие художники обращались к теме смерти. Но все они выбирали отдельные моменты из её страшных деяний. А вот Г.Гольбейн Младший попытался преподнести этот образ в полном охвате. Он не использовал "специальной" денотации символики, а "преобразовал" смерть в поэтический гимн жизни. С её помощью художник говорил со зрителем о самых злободневных и тревожащих умы вопросах.

На протяжении нескольких лет Гольбейн трижды обращался к теме «Плясок смерти»: в эскизе кинжала, алфавите и самостоятельной серии гравюр. Что касается первого варианта, то весьма уместно изображение смерти на холодном оружии, ведь само по себе оно несёт смерть. В алфавите с помощью достаточно понятных аллегорических образов художник олицетворяет победу над страхом смерти: зловещие скелеты вызывают то отчаяние, то возмущение, то мольбу, то сопротивление со стороны людей.

В серии гравюр «Пляски смерти» появляется буря эмоций и активное неприятие конца. Но здесь смерть относится не ко всем одинаково: она беспощадна к католическому миру и городским владыкам, но не злобна и иронична к мелким грешникам, вроде кокетливой монашки или поглощённой своими нарядами графини. Смерть у Гольбейна проявляет то гнев, то сочувствие, то осуждение. Поэтому канотация данного символа предполагает социальную и человеческую позицию художника. Его горькая аллегория была направлена на денотацию идеи равенства всех перед смертью и богом. Поэтому смерть здесь особенно бесцеремонна с земными владыками: она незаметно стягивает с папы корону, либо грубо преследует герцога. Как и для других художников, канотация символов смерти в произведениях Гольбейна связана с пониманием тех грехов, за которые наказан человек (гордыня, тщеславие, жадность, чревоугодие и т.д.). Смерть напяливает на себя то женский чепчик в кружевах или роскошную шляпу, то огромные сапоги, болтающиеся на голых костях, то укутывается в простыню, стянутую с

постели герцогини. А рядом – песочные часы, сухие деревья, оружие и другие символы, которые подтверждают общий назидательный смысл.

Таким образом, канотация символов смерти в изобразительном искусстве Северного Возрождения способствует пониманию авторского дискурса отдельного художника, а также основных мировоззренческих доминант целой эпохи.

Пацienко А.С.

УНУТРАНАЯ ПРАСТОРА БЕЛАРУСКІХ ЗАМКАЎ ЯК АСЯРОДДЗЕ СВЕЦКА-АРЫСТАКРАТЫЧНАЙ СУБКУЛЬТУРЫ

Адчуванне «сваёй» жыллёвай прасторы прыйшло да нашых далёкіх продкаў у першых пячорах і намётах. Галоўным, што давала больш-менш абсталяваная ці проста прыстасаваная пад жыллё прастора, была гарантыя бяспекі і пачуццё абароненасці. З гэтага вынікала пэўная незалежнасць чалавека ад сілаў прыроды, якія на ранніх этапах існавання людскога роду з'яўляліся носьбітамі звышнатуральнай сутнасці. Арганізаванае жыллё, такім чынам, узвысіла чалавека да таго ўзроўню, на якім ён не толькі перастаў быць марыянеткай, але сам змог процістаяць абсалютнай дасканаласці ў асобе ўсемагутнай прыроды.

Па меры таго як чалавек, адчуўшы сябе абароненым дахам і сценамі, паступова перастаў залежаць ад умоў надвор'я ў жыллёвым сэнсе, ён звярнуў увагу на знешні выгляд жылля. Абсталяванне жыллёвай прасторы залежала ад мноства рознастайных фактараў, такіх, напрыклад, як род заняткаў гаспадара, яго сацыяльны статус, культурныя арыентацыі, нацыянальныя традыцыі, уласны густ, матэрыяльныя здольнасці і да т.п. Важную ролю адыгрываў і той факт, што чалавек – істота сацыяльная, таму яго інтарэсы і схільнасці пастаянна карэктаваліся сацыюмам. У выніку гэтага жыллё зрабілася выразным адлюстраваннем практычна ўсіх сфер чалавечага быцця.

Калі разглядаць культуру прадстаўнікоў вышэйшага саслоўя ў Вялікім княстве Літоўскім, дык, на нашу думку, яе існаванне непасрэдна звязана з замкавай прасторай. Менавіта княжацкія і магнацкія ўладанні з'яўляліся цэнтрамі свецка-арыстакратычнай субкультуры.

У канцы XIII—XIV ст. праяўленні свецкай субкультуры ў Вялікім княстве Літоўскім насілі даволі стрыманы характар. Можна сцвярджаць, што адзінымі месцамі праяўлення свецкай культуры ў Вялікім