

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ОБРАЗ СМЕРТИ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XIV-XVI ВЕКОВ

Булгаров Вячеслав Степанович*преподаватель высшей категории Карагандинского гуманитарного колледжа,
Республика Казахстан, г. Караганда
E-mail: bulgaroff@mail.ru***Ляшенко Ирина Витальевна***бакалавр, студент Института истории Санкт-Петербургского Государственного Университета,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: airinleo95@gmail.com*

IMAGE OF DEATH IN WESTERN EUROPEAN ART XIV-XVI

Vyacheslav Bulgarov*teacher of the highest category of Karaganda Humanitarian College,
Kazakhstan, Karaganda***Irina Lyashenko***bachelor, student of the Institute of History, Saint-Petersburg State University,
Russia, St. Petersburg*

АННОТАЦИЯ

Данная статья направлена на рассмотрение особенностей возникновения и развития образа смерти в западноевропейском искусстве XIV – XVI веков, представленных в произведениях живописи, графики, а также на прослеживание их связи с литературой и социальной жизнью Европы этого периода.

ABSTRACT

This article aims to examine the characteristics of the emergence and development of the image of death in Western European art of the XIV - XVI centuries, presented in paintings, graphics, as well as to trace their connection with literature and social life in Europe of this period.

Ключевые слова: Смерть, Пляски Смерти, Брейгель, Апокалипсис, Гольбейн, mors, средневековье, Буффальмакко, Dance Macabre.

Keywords: Death, Dance of Death, Bruegel, Apocalypse, Holbein, mors, Middle Ages, Buffalmacco, Dance Macabre.

На протяжении многих веков человечество сталкивается с вопросами, которые кажутся важными относительно пути нашего развития, однако наиболее волнующим среди них всегда оказывается вопрос не самой жизни, ее начала и успешного продления, а ее окончания – и прихода смерти.

В процессе развития культуры и изобразительного искусства различных стран, в отдельные периоды времени, тема смерти, ее воплощения и борьба с ней, были одними из важнейших, так как ранее жизнь людей была более непредсказуемой и скоротечной.

Целью данной статьи является рассмотрение периода, который позволяет использовать для изучения вопроса огромное число памятников живописи, графики и литературы, для наилучшего понимания особенностей возникновения и развития образа смерти в

западноевропейском искусстве средневековья и Возрождения.

Стоит отметить, что впервые данная тема была рассмотрена в эпохальном труде Й. Хёйзенга «Осень средневековья». Написанная сразу после Первой мировой войны в 1919 году, фундаментальная работа нидерландского ученого даёт взгляд как бы изнутри самой эпохи. Именно Й. Хёйзенга впервые проследил эволюцию образа, акцентируя внимание на синтезе проповеди и изобразительного искусства в виде гравюры на дереве. Последняя, имея массовый характер, сумела передать мысль самыми простыми и доступными средствами, рассчитанными на широкий социальный круг. Данная работа не просто воссоздаёт картину мира, но и пытается понять менталитет людей ушедшей эпохи.

По выражению французского историка Жака Ле Гоффа (1924-2014), смерть в средневековом искусстве «Великий Отсутствующий», и если затрагивать особенности изображения самого образа, то он раскрывается с помощью соответствующих атрибутов или надписей (подобные надписи, т.н. бандероли, часто можно видеть в религиозных картинках времён Средневековья и Возрождения, где они служили указанием на имена Святых, а также включали тексты из Евангелие, соответствующие изображаемой сцене), как это показано на примере миниатюры «Апокалипсиса Сен-Севера» XI века. Одного из всадников (существует четыре всадника апокалипсиса, каждый из которых, по традиции восседает на определенном коне, отличительной расцветки - Чума (на белом коне — еще известен как Завоеватель), Война (на рыжем коне — еще известен как Раздор), Голод (на вороном коне) и Смерть (на бледном коне)), изображённого на страницах и олицетворяющего Смерть, мы идентифицируем лишь по соответствующей надписи «*mors*» (лат. – смерть) над его головой. При этом его человеческое обличие ничем не отличается от трёх других «собратей». Этот образ будет и впоследствии сильно контрастировать с фигурами, изображающими Войну, Голод и Мор (Чуму).

Ярким примером изображения этих героев является знаменитая гравюра А. Дюрера «Четыре всадника Апокалипсиса» (1498), где Смерть показана как всадник на «бледном коне», в виде мертвеца со вскрытым чревом.

Средневековая смерть не являлась доминирующим страхом по сравнению с самой кратковременностью человеческого бытия.

Крышки многочисленных саркофагов показывают умерших со сложенными в молитве руками, пребывающими, словно в состоянии сна, который может длиться вечно. Представления о Страшном Суде, как о коллективном предстоянии перед Богом, соседствует с индивидуальной встречей с ним в момент кончины человека.

Идущий от античности, и особенно популярный в средневековой литературе, жанр видений, где главный герой в результате тех или иных коллизий, на какой-то период попадает в Загробный мир, дает картину последствий смерти. Подробную трактовку подобного сюжета можно наглядно проследить в манускрипте XII века «Видение рыцаря Тундала».

Впервые Смерть, как аллегорический персонаж, предстаёт во фреске Буонамико ди Мартини, по прозвищу Буффальмакко (итал. – весельчак), ныне хранящейся в галерее Кампосанто в Пизе. Приписываемое ранее Франческо Траини, это произведение датировано большинством ученых 40-и годами XIV века.

В облике Смерти явно прослеживается традиция, уходящая корнями в античность. «Гораций, стихи которого хорошо знали в эпоху треченто, писал о Смерти как о богине, порхающей на темных крыльях. У Прозерпины, богини подземного мира, согласно легенде, были длинные белокурые волосы, как у Смерти на этой картине» [4, с. 126]. У Буффальмакко

смерть изображается в образе фурии - на крыльях летучей мыши с огромной косой, сметающей все живое на своем пути. Динамика движения фигуры устремлена в сторону группы молодых аристократов, мирно отдыхающих под звуки музыки в саду. Здесь также актуально сравнение с поэзией Горация, призывающей к наслаждению радостями жизни, вопреки внезапности смерти.

Данное произведение представляет собой рассказ, хронологические рамки которого не являются последовательными. Каждый сюжет, изображаемый автором, можно рассматривать как отдельную картину в соответствии с повествованием. Эпизодом, перекликающимся с центральным образом смерти-фурии, является рассказ «О трех живых и трех мертвых», находящийся в нижней левой части композиции и являющийся продолжением античной темы «*momento mori*».

Первоначальный вариант повествования, пришедший из французской литературы XIII века, рассказывает, как трое молодых аристократов – принц, герцог и граф, заблудившись во время охоты в лесу, встречают трех оживших мертвецов и в страхе принимают их за посланцев преисподней. В случае воспроизведения истории у Буффальмакко аристократы уже представлены в окружении многочисленной свиты. Роскошь и праздность жизни противоопоставляется тленности и безобразности мертвых тел. Сцена дополнена реалистическими деталями, такими как приноживающаяся лошадь с сильно вытянутой шеей, и всадником, закрывающим нос от неприятного запаха.

«Мастер Триумфа Смерти» в Пизе следует варианту легенды о трех принцах и королях, которым отшельник Макарий Египетский показывает три открытых саркофага с тремя разлагающимися трупами» [7, с. 32]. В руках монах держит свиток с надписью: «Мы были как вы; вы будете как мы». Само изображение сцены, как видения отшельника, является позднефранцузским вариантом легенды. Тела в открытых саркофагах представляют: короля в богатой одежде из горноста, монаха в рясе, и бедного крестьянина, чей силуэт на фреске сохранился лишь частично. Мы видим, что художник подчеркивает различное социальное положение мертвых, наглядно демонстрируя равенство всех перед лицом смерти.

Несмотря на то, что авторство и датировка произведения по-прежнему остаются предметом дискуссии среди многих исследователей, нельзя оспорить влияние пизанского «Мастера Триумфа Смерти» на других мастеров, последующих периодов. Оно сильно прослеживается в миниатюре Жана Ленуара на аналогичный сюжет, выполненный в Псалтири Бонны Люксембургской, создававшейся именно в период эпидемии 1348-1349 годов. Здесь, в соответствии с ранним описанием легенды, мертвецы сами ведут беседу с юношами. Бледные фигуры ясно читаются на фоне тёмно-синего неба.

Интересны детали, с помощью которых, художник передает связь кадавров (От лат. «*Cadaver*» - труп, мёртвое тело) с миром живых. Первый мертвец

закутан в саван (одеяние из белой ткани для покойников). Фигура центрального, жестом призывает к вниманию всадников, которых художник разместил на левой странице разворота книги. Его тело подвержено тлению, а балахон превратился в разорванные полусгнившие тряпки. Третья фигура представляет собой самого плачевного персонажа, практически полностью превратившегося в скелет с кусками обвисшей плоти. Почти раскрытые гробы, из коих встают мертвецы, не привлекают внимания зрителя, также менее заметны и растения на заднем плане, несмотря на то, что именно они несут определённую символику. Прочитывая изображение слева направо, растительность становится всё более скудной, соответствуя степени разложения фигур на переднем плане.

Одним из факторов проявления образа мертвеца-скелета в изобразительном искусстве, полностью отсутствующего в раннее средневековье, является эпидемия Великой Чумы 1348 года. С приходом Ренессанса и его ориентацией на античность и культ телесного, в искусстве Северной Европы складывается своеобразная «иконография» Смерти, как тощей старухи или скелета с косой. Образ отчетливо противопоставляется живому, земному и прекрасному, что способно мимолётно увядать.

Северное Возрождение, являвшееся прямым продолжением искусства готики, оставило за собой вариант изображения темы «Смерти» с её фольклорными традициями, среди которых, в первую очередь стоит упомянуть «Пляски Смерти», особенно популярной в Германии. Одним из её источников являются покаянные проповеди доминиканских и францисканских монахов.

«Непрерывная череда чумных эпидемий создала для нее благодатную почву, как в плане общественных настроений, так и в плане живописной традиции» [5, с. 29].

Обходя стороной многочисленные варианты данного сюжета в литературе и художественной культуре, стоит остановиться на одном из самых выразительных примеров, а именно цикле гравюр Ганса Гольбейна младшего (1523-1526).

«Гольбейн создал тот подытоживающий образ «пляски смерти», который, заслонив собой историю самого жанра, вошел в европейскую и мировую культуру как его классическое воплощение» [6, с. 364]. «Пляски...» имеют ярко выраженную социальную основу, показывая равенство всех людей перед лицом смерти, где она не казалась бы чем-то незаметным или случайным. Г. Гольбейн в своих гравюрах придаёт ей индивидуальный характер, где она «... мудрый и сознающий свою миссию деятель, «spiritus rector» («правлящий дух») всего происходящего в мире. Она активно вторгается в жизнь, судит людей и тут же выносит приговор, иногда со злобной иронией, иногда даже приветливо» [1, с. 182-183].

Часто в трактовке данного сюжета, фигурам людей художники отводили достаточно пассивную роль, и на их фоне Смерть выглядела как самый главный герой. В циклах Г. Гольбейна она активна, эмоциональна, в ней «...нет ничего жуткого и гнетущего.

Ее демоническое обличие, изощренные ужимки, скорее забавляют, чем устрашают» [3, с. 50]. И кажется совсем невероятным, когда Смерть начинает помогать, проявляя себя как «созидательная сила» [1, с. 183]. Вместе с Адамом, после его изгнания из Рая, она выкорчевывает деревья или резво подгоняет коней уставшего пахаря. В относительно небольших размерах произведений (5.5x7.5 см) художник сумел воплотить большое разнообразие пластики и образов, что нашло свой отклик в литературе, а именно в предисловии французского издания 1538 года, у поэта Жана де Возеля, который сказал: «Здесь мертвые как живые».

Идея смирения, покорности Смерти, как наказания за первородный грех, пронизывает всю идеологию Средневековья. Не случайно в Италии с её южным темпераментом, доминирующим становится «Триумф Смерти», где тема борьбы и сопротивления является главенствующей. Так, в одноименной работе П. Брейгеля Старшего, одним из прообразов которой является фреска, находившаяся в палаццо Склафани (Палермо), есть множество эпизодов, где герой вступает в яростную схватку со смертью, до последнего момента не желая принимать неизбежное. Питер Брейгель Старший, как яркий представитель искусства Северного Возрождения, сумел объединить оба варианта: «Триумфа» и «Плясок» смерти, создав тем самым одно из самых ярких произведений, основанных на данном сюжете.

Смерть предстаёт во всеобличии, уничтожающей всё живое. Как и многие произведения мастера, работа делится на ряд отдельных сюжетов. Все герои реагируют на Смерть по-разному: спокойно принимая ее, как неизбежное (персонаж, стоящий на коленях со сложенными в молитве руками в правом верхнем углу композиции), или бросается в последнюю схватку, не желая смириться. Скелет, бьющий в барабаны, придаёт своеобразное ритмическое звучание картине (подобный образ мы можем найти в одной из гравюр Г. Гольбейна «Пляски Смерти»).

Как и в работах предшествующих мастеров, Брейгель высказывает идею равенства всех людей в последний час их существования. Интересно то, как художник показывает главный образ, находящийся в центре, при этом, не выделяя его каким бы то ни было особенным масштабом или контрастным цветом. Однако, несмотря на это, всадник-скелет с косой является самой динамичной фигурой. Именно он наиболее близок апокалиптическому представлению о смерти. Идея триумфа доминирует у П. Брейгеля над образом смерти, что можно рассматривать как завершающий аккорд в развитии данного образа.

По словам Ц. Нессельштрауса, «в изобразительной традиции ни одно столетие в истории европейской художественной культуры не породило такого изобилия мотивов, связанных с темой смерти, как XV век» [2, с. 142].

Поскольку человек предстаёт в день Страшного Суда в своём нетленном виде, мотив разложения, столь любимый в позднее время, полностью отсутствует в раннем средневековом искусстве.

По мнению французского историка Жана Делюмо, причина столь бурного интереса кроется в самой эпохе, её переломном моменте. Авиньонское пленение и пошатнувшийся авторитет папства, религиозный раскол, распространение многочисленных ересей и гибель Византийской империи – это лишь немногие из тех причин, которые послужили возникновению великого страха, охватившего всю Европу.

Таким образом, подводя итог, стоит отметить, что образ Смерти, как один из основных героев западноевропейской культуры, за свою более чем столетнюю историю – с раннего средневековья до

начала XIV века, успевает претерпеть многочисленные изменения, связанные как со своим словесным описанием (в литературе), так и воплощением в изобразительном искусстве. Немаловажно обратить внимание и на то, что апофеоза в своем развитии тема смерти достигает уже ко второй половине века, впоследствии продолжая видоизменяться, преобразуясь, и уже с начала XV столетия приобретает более сложные формы, сохраняя в философской и социальной форме традиционные идеи мастеров Средневековья и Возрождения, актуальные и по сей день.

Список литературы:

1. Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. - М., 1972. – 320 с.
2. Нессельштраус Ц. «Пляски смерти» в западноевропейском искусстве XV в. как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Культура Возрождения и Средние века. - М., 1993. С. 141–148.
3. Пахомова В.А. Графика Ганса Гольбейна младшего. - Л., 1989. - 232 с.
4. Прокоп М. Итальянская живопись XIV в. - Будапешт. 1988. – 96 с.
5. Реутин М. Пляска Смерти // Словарь средневековой культуры. - М. 2003. С. 360-364.
6. Реутин М. Тема «Пляски смерти» в Европейской культуре. // Arbor Mundi (Мировое древо). Международный журнал по теории и истории культуры. - М., 2001, вып. 8. С. 9-38.
7. Синюков В.Д. Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. - М., 1997. – 263 с.