

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В. ЛОМОНОСОВА

На правах рукописи

Сапожникова Любовь Михайловна

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МАКАБРИЧЕСКОГО В КОНТЕКСТЕ
ТЕМПОРАЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ ЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**

Специальность 24.00.01 - теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата культурологии

Научный руководитель:

к.к., доцент Карташева Наталья Валерьевна

Москва, 2018

Содержание

Введение	4
Глава 1. Основные темпоральные модели и пространственно-временные представления в Средние века.....	22
1.1. Символичность культуры Средневековья	22
1.2. Темпоральность в культуре. Основные модели темпоральности.	25
1.3. Основные модели темпоральности в Античности и Средневековье.	34
1.3.1. Темпоральность в период Античности.	34
1.3.2. Средневековые представления о темпоральности.	44
Глава 2. Средневековые макабрические сюжеты и символы	71
2.1. Череп и скелет: зарождение символа и «Адамова голова».....	72
2.2. Отношение к смерти в средневековой Европе до появления макабра	78
2.3. Основные макабрические сюжеты	80
2.3.1. Трое мертвых и трое живых	80
2.3.2. Триумф Смерти.....	85
2.3.3. Пляски смерти	92
2.4. Дуалистичность макабрического	97
2.4.1. Религиозный макабр.	97
2.4.2. Теоретическое обоснование возникновения светского макабра.....	104
Глава 3. Средневековые макабрические символы и сюжеты в европейской культуре Нового и Новейшего времени	121
3.1. Макабрические символы в субкультуре пиратов	122
3.1.1. Пиратский флаг: возникновение и символика.	124

3.2. Возвращение к «Адамовой голове» - использование черепа и костей в воинской символике	134
3.3. Макабрические сюжеты в культуре Нового и Новейшего времени	140
Заключение	158
Список литературы	161
Приложение	178

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена интересом, с которым современное общество обращается к проблемам жизни, смерти и темпоральности как в современном мире, так и в культуре прошлых эпох. Время, будучи не только абстрактным универсальным понятием, но и одним из важнейших компонентов в жизни человека, общества и истории, так или иначе нуждается в осмыслении. Как в древности, так и сегодня, человек спрашивает себя, что такое время общества и время жизни и смерти, какими свойствами оно обладает, по каким законам развивается история, и, в зависимости от культурной парадигмы, отвечает на эти вопросы. Даже несовершенные и субъективные представления о времени способствуют полному и всестороннему пониманию культуры определенной эпохи.

Сегодня наблюдается определенный интерес к феномену смерти и тому, как он отражается в конкретной культуре. Во многом восприятие индивидом и обществом таких базовых абстрактных понятий, как жизнь, время, смерть наиболее полно раскрывает сущность культуры¹. В отличие от Средневековья, в современной культуре смерть скорее «выключена» из тем повседневной жизни, о ней не принято открыто говорить, не существует общепринятых реакций и норм поведения, существует социальная цензура, установившаяся в процессе цивилизации и табуирующая тему смерти.

Несмотря на отдельные научные работы, посвященные феномену смерти (2 3 1 2 3 4 5 6 7 8), танатология пока остается мало изученной областью знания. Такое

¹ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 15.

² Гоголева А.В. Феномен смерти в культурах разного типа: социально-философский анализ: диссертация кандидата философских наук: 09.00.11 // Гоголева А.В. М., 2005. – 141 с.

³ Демичев А.В. Философские и культурологические основания современной танатологии: диссертация доктора философских наук: 09.00.13 // Демичев А.В. СПб., 1997. - 280 с.

положение вещей порождает естественные страхи и морально-этические вопросы (например, насколько уместно устраивать праздник, когда объявлен общенациональный траур; стоит ли, и если да, то как именно освещать болезнь и кончину человека в социальных сетях; можно ли освещать трагические события в масс медиа, показывая трупы жертв и т.д.)⁹.

Однако, несмотря на замалчивание и «выключенность» из культуры, тема смерти все равно постоянно возникает в социокультурном дискурсе. Интерес к Танатосу облекается подчас в нежелательные для здорового общества формы (эстетизация суицида, массовое распространение сект, психосоматические расстройства, вызванные страхом смерти)¹⁰. На наш взгляд, исследование средневековых образов смерти и культуры макабрического, равно как и феномена смерти в целом, развитие танатологии и открытое обсуждение главного, согласно З.Фрейду¹¹, страха, - страха смерти, способны не только углубить наши познания о социально-культурной реальности прошедших эпох, но и ответить на вопросы,

¹ Матяш Д.В. Жизнь и смерть: от сакральной символической обратимости к постсакральной бинарности: социально-философский анализ: диссертация доктора философских наук: 09.00.11 // Матяш Д.В. Ростов-на-Дону, 2003. – 306 с.

² Мордовцева Т.В. Трансформация феномена культа в контексте отечественной танатологии: диссертация доктора культурологии: 24.00.01 // Мордовцева Т.В. М., 2004. – 369 с.

³ Norbert E., *La Solitude des mourants*. Paris, Pocket, 2002. – 433 p.

⁴ Bataille G. *Erotism. Death and Sensuality*. San Francisco, 1986. — 280 p.

⁵ Hulin M. *La Face cachée du temps : l'imaginaire de l'au-delà*. Paris, Fayard, 1985. 413 p.

⁶ Янкелевич В. Смерть. — М.: Издательство Литературного института, 1999. — 448 с.

⁷ Рязанцев С. Танатология - наука о смерти. СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 1994. -183 с.

⁸ Громов Д.В. (отв. ред.). *Memento Mori: похоронные традиции в современной культуре*. М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 2015. — 294 с.

⁹ Ильясов Ф. Н. Феномен страха смерти в современном обществе // Социологические исследования. 2010. №9. С. 80-86.

¹⁰ Бородай Ю.М. Эротика – смерть – табу: трагедия человеческого сознания. М.: Гнозис, 1996. – 416 с.

¹¹ Фрейд З. *Тотем и табу*. М.: АСТ, 2004. – 253 с.

волнующие каждого человека, а, значит, являются нужными и актуальными в современном мире.

Также в повседневной массовой культуре и научной среде наблюдается значительный интерес к эпохе Средневековья, что выражается в обилии книг, фильмов, сериалов, компьютерных игр, как исторических, так и фантастических, в которых действие происходит в вымышленных средневековых реалиях. На наш взгляд, этот интерес к мировоззрению, ценностям и символам Средних веков, в том числе и макабрическим, отражает смену культурных парадигм, переживаемую современным обществом, и нуждается в дополнительном всестороннем изучении.

Сразу стоит сделать оговорку, что в работе мы будем придерживаться наиболее распространенной в современной науке точки зрения, согласно которой Средние века в Западной и Центральной Европе начались в V в. и продолжились примерно до XV - начала XVI вв. (об этом пишут, например, Б. Гене¹, А.Я. Гуревич², В.П. Даркевич³, Й. Хёйзинга⁴). Именно в это время рождается и расцветает христианская культура – основной, по А. Тойнби, двигатель современной западной цивилизации⁵, закладываются основы наук, социально-правовых и имущественных отношений, развивается урбанистика, создаются произведения искусства, в большой степени определившие культуру последующих периодов. Именно в это непростое время в Европе появляются первые макабрические сюжеты.

¹ Гене Б. История и историческая культура средневекового Запада. М.: Языки славянской культуры, 2002. – 491 с.

² Гуревич А. Я. Средневековье как тип культуры // Антропология культуры. — М.: ОГИ, 2002. — Вып. 1. — С. 39-55.

³ Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв. М.: Наука, 1988. – 344 с

⁴ Хёйзинга Й. Осень Средневековья. Наука, Москва, 1988. – 320 с.

⁵ Тойнби А. Дж. Постигание истории. – М.: Айрис-пресс, 2010. С. 421-425.

Зарождаясь под влиянием коллективной средневековой эсхатологии, специфического отношения к человеческим останкам и свирепствующей эпидемии чумы, выкашивающей целые города, культура макабрического явилась выражением страхов и надежд людей того времени. Изначально Пляски и Триумфы смерти представлялись в русле христианской проповеди, напоминая назидательную и покаянную литературу того времени и призывая задуматься о быстротечности жизни и неминуемом конце (*"memento mori"*).

Однако, как мы покажем в нашем исследовании, мажбр не был полностью религиозным. Как и многие другие феномены средневекового мира, он был дуалистичен и мог трактоваться в кардинально противоположном ключе. Светская трактовка макабрических сюжетов включала карнавализацию смерти, отношение к ней как к празднику, избавлению от земных трудов и забот, десакрализацию этого последнего перехода и призывала к наслаждению жизнью в настоящем без заботы о будущем (*"memento vivere"*). На наш взгляд, эта двойственность трактовки искусства макабрического отражает социокультурные изменения, происходящие в средневековой Европе, во многом раскрывает мотивы и механизм перехода к последующим культурам Возрождения и Нового времени и позволяет более полно изучить различные аспекты жизни того времени.

Кроме того, нам было интересно проследить не только то, как выражались, трактовались и изменялись представления средневекового человека о смерти. Мы постарались проследить истоки макабрических символов черепа и костей в христианской иконографии и древнейших культах. Также нас интересовал вопрос, как макабрические символы находят свое воплощение в культурах последующих эпох и каким изменениям при этом подвергаются. Мы обнаружили символы мажбра в субкультуре европейского пиратства начала XVIII века (черепа и кости на флагах, скелеты целиком), а также европейской военной символике XVIII-XX веков (например, «мертвая голова»). Однако смыслы, которые закладывались в пиратские или военные символы, иногда кардинально отличались от

первоначальных смыслов макабра. Изучение же того, как происходит трансляция определенного символа из одной культуры в другую и как при этом меняется внутреннее содержание символа при сохранении первоначальной формы является, на наш взгляд, одной из важных культурологических задач современности.

Научная новизна исследования связана с тем, что мы не просто классифицируем средневековые макабрические сюжеты в контексте других темпоральных образов, но также показываем, что смыслы, закладываемые в них, допускают две диаметрально противоположные трактовки. Мы обнаружили, что макабр, как и другие феномены средневековой культуры, двойственен и вписывается в концепции таких известных ученых, как М.М. Бахтин (концепция о противопоставлении священного «верха» и телесного «низа»¹), А.Я. Гуревич (дуализм средневековых понятий: например, разделение на Град Небесный и Град земной, добро и зло, черное и белое²), а также З. Фрейд и его последователи (в человеке любой эпохи равновелики стремление к жизни (Эросу), и смерти (Танатосу)³). До этого макабрические сюжеты рассматривались как явление целиком и полностью религиозное; некоторые исследователи отмечали, что изначально религиозный макабр утрачивает христианские смыслы и ускользает от своих создателей⁴, однако не противопоставляли этот новый, светский, праздничный макабр (“memento vivere”) макабру первоначальному, сдержанному и религиозному (“memento mori”). Мы же стремились показать, что такое противопоставление было вполне возможно и уместно, так как дуализм был

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худ. Лит, 1990. – 543 с.

² Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. – 350 с.

³ Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного. Перевод с нем. А. М. Боковой. М., 2006. – 447 с.

⁴ Делюмо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII вв.). - Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. С. 111.

одной из основополагающих черт сознания средневекового человека, а светский и религиозный мажор равно необходимы в периоды пандемий чумы, уничтожавшей целые города.

Кроме того, проследив, как мажорические сюжеты воплощались в культуре XIX – XX веков, мы пришли к выводу о том, что двойственность мажора можно проследить и в искусстве Нового и Новейшего времени: от того, какая трактовка мажора вдохновила поэта или музыканта на создание произведения, зависела последующая интерпретация сюжета и даже успех работы (как это было, например, с совершенно разными по стилю и заложенными в них смыслами «Плясками смерти» Ференца Листа и Камилля Сен-Санса). Этот факт еще раз подтверждает нашу гипотезу о двух равнозначных и одинаково нужных трактовках мажорических сюжетов и предлагает по-новому взглянуть на ставшие для нас классическими произведения.

Также представляют определенный научный интерес те выводы, которые мы сделали, изучив происхождение и смыслы символики пиратских флагов. Нами было, в частности, выяснено, что череп и кости флага, каким мы его знаем, заимствуются из мажорической символики Средневековья, а не из древних ритуалов поклонения черепам или религиозной традиции, обожествляющей череп как «Адамову голову». На первых флагах мог изображаться скелет целиком, (впоследствии из-за удобства вышивания сократившийся до головы и костей), стандартная единица хоровода смерти - мертвый и живой, держащиеся за руки; присутствовали и другие средневековые образы и символы (например, лик Прекрасной Дамы, песочные часы, иногда крылатые). Ранее этот вопрос не изучался, так как субкультура пиратства в целом редко подвергалась научному рассмотрению и больше описана в художественной литературе.

Степень научной разработанности проблемы. Философские размышления о природе жизни, смерти и темпоральности уходят корнями в глубокую древность. Античные и средневековые философы и богословы (такие,

как Ферекид Сиросский, Гераклит, Фукидид, Платон, Аристотель¹, Фабий Пиктор, Катон Старший, Полибий, Николай Дамасский, Сенека, Аврелий Августин^{2,3}, Боэций, Исидор Севильский, Беда Достопочтенный⁴, Регинон Прюмский, Гонорий Августодунский, Иннокентий III⁵, Фома Аквинский⁶, Мейстер Экхарт⁷, Леон Баттиста Альберти⁸ и многие другие) в своих сочинениях затрагивали проблему времени и, безусловно, определили вектор восприятия темпоральности в интересующую нас эпоху позднего Средневековья. Эти авторы также являются источником нашего исследования наряду с символическими изображениями.

Затрагивая теоретические аспекты культуры, фигурирующие в нашей работе, в частности, темпоральность и символичность, мы не можем не упомянуть труды таких исследователей, как С. Аверинцев⁹, Г.П. Аксенов¹⁰, М.А. Барг¹¹, В.П. Большаков¹², Г.Д. Гачев¹³, Э. Графтон¹⁴, А. Грюнбаум¹⁵, А.В. Егорова¹, А.Ф.

¹ Аристотель. Физика // Аристотель. Соч. в 4-х томах. Т. 3. М., 1978. – 605 с.

² Августин Аврелий. Исповедь. СПб.: Наука, 2013. – 376 с.

³ Августин Блаженный. О Граде Божиим. - Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000 - 1296 с.

⁴ Беда Достопочтенный. Церковная история народа англов. СПб.: Алетейя, 2003. – 361 с.

⁵ Innocentius III. De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae libri tres. Paris, Ed. J.-P. Migne, 1855. T. 217, col. 702—718.

⁶ Фома Аквинский. Сумма теологии. Часть 1. Вопросы 1-43. Пер. С.И. Еремеева, А.А. Юдина. Киев.: Эльга, 2002. С. 1-43.

⁷ Мейстер Экхарт. Духовные проповеди и рассуждения. М.: Издательство политической литературы, 1991. – 192 с.

⁸ Alberti L. B. Opere volgari, v.1. Bardi, 1960. – 496 p.

⁹ Аверинцев С. Символика раннего Средневековья // Семиотика и художественное творчество. М.: "Наука", 1977. С. 308—337.

¹⁰ Аксенов Г.П. Причина времени. Едиториал УРСС., 2000. – 161 с.

¹¹ Барг М.А. Эпохи и идеи: Становления историзма. М.: Мысль, 1987. - 348 с.

¹² Большаков В.П. Ценности культуры и время (некоторые проблемы современной теории культуры). – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2012. – 112 с.

¹³ Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. – М.: Институт ДИ-ДИК, 1999. – 368 с.

¹⁴ Grafton A. Cartographies of time. A history of the timeline. Princeton Architectural Press, 2010. – 272 p.

¹⁵ Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени. М.: Прогресс, 1969. – 591 с.

Лосев², Ю.М. Лотман³, В. Муравьев⁴, А. Нейджел⁵, А.Н. Смолина⁶, П.А. Сорокин⁷, П.А. Флоренский⁸, М. Элиаде⁹, К. Ясперс¹⁰. В теоретической части нашей работы мы будем опираться на исследования вышеназванных ученых.

Одним из важнейших блоков теоретических работ по медиевистике являются труды представителей французской школы «Анналов» (М. Блока¹¹, Ф. Броделя¹², Л. Февра¹³, а также их учеников и последователей). В отличие от бытовавшего ранее позитивистского подхода в изучении истории, уделявшего внимание важным событиям социальной и политической жизни общества, представители школы Анналов в 30-е годы XX века совершают эпистемологический переворот, заявляя о важности глубинного и всестороннего понимания не только исторических фактов, их причин и последствий, но и чувств, идей, повседневной жизни обычного человека. Понимание это, «встреча людей в веках», в свою очередь, способно примирить общество с инакомыслием и

¹ Егорова А.В. Концептуальное поле времени в русской языковой картине мира: диссертация кандидата филологических наук: 10.02.01 // Егорова А.В. М., 2012. – 260 с.

² Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Русский Мир, 2014. – 736 с.

³ Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман. Ю.М. Избранные статьи: в 3х т.Т.1.Таллин.: Александра, 1992. С.191-199.

⁴ Муравьев В. Овладение временем как основная задача организации труда. – М.: Издание автора, 1924. – 75 с.

⁵ Nagel A., Wood C. Anachronic Renaissance. N.Y., Zone Books, 2010. – 456 p.

⁶ Смолина А.Н. Модели времени и темпоральные конструкции // V конференция студентов и молодых ученых Волгограда. Философские науки и культурология, исторические науки. Вып. 3. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2001. С. 33-35.

⁷ Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. – М.: Астрель, 2006. – 1176 с.

⁸ Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – 324 с.

⁹ Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. – М., Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.

¹⁰ Ясперс К. Духовная ситуация времени // Смысл и назначение истории. – М.: Политиздат, 1991. С. 288-418.

¹¹ Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. М.: Наука, 1973. – 236 с.

¹² Бродель Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. М.: Языки славянской культуры, 2002. – 496 с.

¹³ Февр Л. Бои за историю. М.: Наука, 1991. – 635 с.

позволяет не только сделать выводы о войнах и разногласиях минувших эпох, но и избежать повторения их в будущем¹.

Необходимо отметить ряд ученых (П.М. Бицилли², Э. Виолле-ле-Дюк³, И.Е. Данилова⁴, М. Дворжак⁵, О.А. Добиаш-Рожественская⁶, Л.П. Карсавин⁷, А.А. Спасский⁸, Н.Г. Тарасов⁹, А. фон Фрикен¹⁰, Й. Хёйзинга¹¹), чьи работы по медиевистике содержат ценные сведения о культуре, искусстве и быте Средневековья и считаются классическими. Их дело продолжили отечественные и зарубежные медиевисты М.А. Барг¹², Д. Бартелеми¹³, М.М. Бахтин¹⁴, Ю.А. Бессмертный¹⁵, А.Я. Гуревич¹⁶, В.П. Даркевич¹⁷, Ж. Дюби¹⁸, Э. Жильсон¹⁹, Н.П.

¹ Блок М. Указ. соч. С. 27.

² Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. – СПб.: Мифрил, 1995. – 244 с.

³ Виолле-ле-Дюк Э.-Э. Энциклопедия готической архитектуры / пер. с фр. С. Баталина. М.: Эксмо, 2013. – 512 с.

⁴ Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. М., Советский художник, 1984. – 408 с.

⁵ Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. ОГИЗ, 1934. – 270 с.

⁶ Добиаш-Рожественская О.А. Культура западно-европейского средневековья. М.: Наука, 1987. – 345 с.

⁷ Карсавин Л.П. Культура Средних веков. М.: Книжная находка, 2003. – 106 с.

⁸ Спасский А.А. Лекции по истории западно-европейского Средневековья. СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2009. – 288 с.

⁹ Тарасов Н.Г. Средневековое искусство. М.: Типография Т.-ва И.Д. Сытина, 1916. – 88 с.

¹⁰ Фрикен фон А. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. М.: Издание К.Т. Солдатенкова, 1885. – 1031 с.

¹¹ Хёйзинга Й. Осень Средневековья. Наука, Москва, 1988. – 320 с.

¹² Барг М.А. Указ. соч.

¹³ Бартелеми Д. Рыцарство. От древней Германии до Франции XII века. СПб.: ЕВРАЗИЯ, 2012. – 591 с.

¹⁴ Бахтин М.М. Указ. соч.

¹⁵ Бессмертный Ю.А. Жизнь и смерть в средние века. Очерки демографической истории Франции. – М.: Наука, 1991. – 240 с.

¹⁶ Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., «Искусство», 1990. – 396 с.

¹⁷ Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв. М.: Наука, 1988. – 344 с.

¹⁸ Дюби Ж. Время соборов. Искусство и общество 980 – 1420. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2002. – 379 с.

¹⁹ Жильсон Э. Разум и откровение в средние века. Христианское братство «Путь к истине». Киев, 1992. – 383 с.

Кондаков¹, А. де Либера², М. Пастуро³, М.А. Поло де Больё⁴. Опираясь на факты, приведенные в работах этих исследователей, мы смогли сделать ряд заключений о повседневной жизни и мировосприятии человека той эпохи и предложить трактовку произведений макабра.

Основные исследования, посвященные изучению средневекового макабра, были проведены отечественными (А.Я. Гуревич⁵, А.В. Егорова⁶, И.И. Иоффе⁷, Е.Р. Клянина⁸, В.Б. Мириманов⁹, Ц.Г. Нессельштраус¹⁰, М.Ю. Реутин¹¹, В.Д. Синюков¹², Л. Сыченкова¹³) и зарубежными (Ф. Арьес¹⁴, П. Виго¹⁵, Ж. Вирт¹⁶, Ж. Делюмо¹⁷, М. Дзанки¹, Ж. Ле Гофф^{2, 3}, А. Корвизье⁴, Э. Паскале⁵, Г. Розенфельд⁶,

¹ Кондаков Н.П. Очерки и заметки по истории средневекового искусства. – Прага: Политика, 1929. – 464 с.

² Либера де А. Средневековое мышление. М.: Праксис, 2004. – 368 с.

³ Пастуро, Мишель. Символическая история европейского средневековья. – Спб.: «Александрия», 2012. – 448 с.

⁴ Поло де Больё М.А. Визуальные образы средневековой проповеди // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. № 3 (38), 2014. С. 151-161

⁵ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. – 350 с.

⁶ Егорова А.В. Указ. соч.

⁷ Иоффе И.И. Мистерия и опера. Л., 1937 – 235с.

⁸ Клянина Е.Р. Символы и образы смерти в средневековом искусстве // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Толстого. Т., №3 (11), 2014. С.140-145.

⁹ Мириманов В.Б. Четвертый всадник Апокалипсиса. Эстетика смерти. М., РГТУ, 2002. – 133 с.

¹⁰ Нессельштраус Ц. Г. «Пляски смерти» в западноевропейском искусстве XV века как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Проблемы развития зарубежного искусства от Средних веков к Новому времени. Памяти Цецилии Генриховны Нессельштраус (1919-2010). СПб.: Институт имени И.Е.Репина, 2013. С. 23-34.

¹¹ Реутин М.Ю. Пляска смерти. Словарь средневековой культуры. М., 2003. С. 360-364.

¹² Синюков В.Д. Тема «Триумфа смерти». К вопросу о соотношении символа и аллегории в искусстве позднего европейского средневековья и итальянского треченто. М.: Наука, 1997. С.30-41.

¹³ Сыченкова Л. Иконография «пляски смерти». Одна историческая параллель. Казань, 2001. URL: http://ec-dejavu.ru/d/Dance_macabre.html (дата обращения: 20.04.2016).

¹⁴ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. - М., 1992. – 528 с.

¹⁵ Vigo P. Le Danze macabre in Italia. Bergame, 1901. – 181 p.

¹⁶ Wirth J. La Jeune fille et la Mort : recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance, Genève, Droz, 1979. 194 p.

¹⁷ Делюмо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII вв.). - Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003 – 753 с.

А. Тененти⁷, Дж. Уоллер⁸, Й. Хёйзинга⁹) учеными. Практически все исследователи сходятся в том, что макабр явился проявлением эсхатологических ожиданий человека Средних веков, имеет непосредственное отношение к христианству, а макабрические образы принадлежат парадигме темпоральных средневековых образов.

Для понимания того, как макабрические символы черепа и скелета видоизменялись и функционировали в культуре от Античности до наших дней мы использовали работы таких исследователей, как И.В. фон Архенгольц¹⁰, Г. Благовещенский¹¹, В.К. Губарев¹², А. Дерябин¹³, Д. Дефо¹⁴, В. Каплан¹⁵, К. Клемен¹⁶, Г. Кнопп¹⁷, Д.Н. Копелев¹⁸, Р. Люмсен¹⁹, Дж. Марингер²⁰, М.

¹ Zanchi M. Il "theatrum mortis" nel nome della vita eterna: l'Oratorio dei Disciplini a Clusone. Bergamo, 2005. No 2. P. 12-18.

² Ле Гофф, Ж. Рождение Европы. СПб., «Александрия», 2008. – 400 с.

³ Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 560 с.

⁴ Corvisier A. Les Danses macabres. Presses Universitaires de France, 1998. 128 p.

⁵ Паскале Э. Смерть и воскресение в произведениях изобразительного искусства. М., 2008. – 384 с.

⁶ Rosenfeld H. Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung. Köln; Wien, 1974. – 144 p.

⁷ Tenenti A. La Vie et la mort à travers l'art du XVe siècle. Paris, 1952. – 120 p.

⁸ Waller J. A time to dance, a time to die. Icon Books Ltd, 2009. – 272 p.

⁹ Хёйзинга Й. Указ. соч.

¹⁰ Архенгольц И.В. фон. История морских разбойников. – М.: Вече, 2010. – 448 с.

¹¹ Благовещенский Г. Всемирная история пиратства. - М.: АСТ, Астрель-СПб., 2010. – 512 с.

¹² Губарев В.К. Пираты острова Тортуга. - М.: Вече, 2011. – 402 с.

¹³ Дерябин А. Гражданская война в России 1917—1922: Белые армии. М.: Астрель, 2003. – 64 с.

¹⁴ Дефо Д. Всеобщая история пиратства. – М.: Азбука, 2009. – 288 с.

¹⁵ Каплан В. Где находится могила Адама, или Парадоксы библейской археологии / Фома. Август 2012. С.21-29.

¹⁶ Клемен К. Жизнь в мертвых религиях человечества. М., 2002. – 240 с.

¹⁷ Кнопп Г. СС: черная инквизиция. М., 2005. - 288 с.

¹⁸ Копелев Д.Н. Золотая эпоха морского разбоя. Пираты. Флибустьеры. Корсары. - М.: Остожье, 1997. – 496 с.

¹⁹ Lumsden R. The Allgemeine SS. London, 1994. – 106 p.

²⁰ Maringer J. Der menschliche Kopf/Schädel in Riten und Kult der vorgeschichtlichen Zeit / Anthropos. 1982. B. 77. no. 5—6. – p. 703-740.

Медникова¹, И.В. Можейко², С. Неподкосов³, Дж. Рассел⁴, Н. Уорвол⁵, М. Ципоруха⁶. Работы приведенных выше авторов совершенно различны, - это и исследования культа черепа в глубокой древности, и изучение раннехристианской легенды об Адамовой голове, и книги, посвященные субкультуре морского пиратства и военной символике XIX-XX веков. Несмотря на некоторую эклектичность, будучи собраны воедино и проанализированы, работы данных авторов дали нам представление о том, как символы макабра изменялись с течением времени.

Проблемы темпоральности, медиевистики, танатологии актуальны в современной науке, о чем свидетельствует большое количество кандидатских и докторских диссертаций, посвященных этим темам. Исследователи Ю.А. Арнаутова⁷, Л.В. Бурлака⁸, А.С. Гагарин⁹, Д.В. Гарбузов¹⁰, А.В. Гоголева¹¹, М.В. Лихушина¹², Е.А. Маликова¹, О.В. Малюкова², Д.В. Матяш³, Н.В. Минькова⁴, А.С.

¹ Медникова М. Трепанации в древнем мире и культ головы. М., 2004. – 208 с.

² Можейко И.В. Пираты, корсары, рейдеры: Очерки истории пиратства в Индийском океане и Южных морях (XV-XX века). 3-е изд., доп. - М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1991. – 349 с.

³ Неподкосов С.Н. Символ «мертвая голова». – М.: Вече, 2014. – 288 с.

⁴ Рассел Дж. Адамова голова (символ). – М.: Издательство по Требованию, 2012. – 321 с.

⁵ Уорвол Н. Войска СС. Кровавый след. – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 192 с.

⁶ Ципоруха М. Под черным флагом. Хроники пиратства и корсарства. – М.: Энас, 2009. – 384 с.

⁷ Арнаутова Ю.А. Взаимодействие христианской этики и архаической традиции в повседневной жизни средневекового общества Западной Европы: на материале представлений о болезни и целительных практик в VI-XIII вв.: диссертация доктора исторических наук: 07.00.03 // Арнаутова Ю.А. М., 2005 – 342 с.

⁸ Бурлака Л.В. Образ Средневековья в культуре постмодерна: диссертация кандидата философских наук: 09.00.13 // Бурлака Л.В. СПб., 2007. – 160 с.

⁹ Гагарин А.С. Экзистенциалы человеческого бытия – одиночество, смерть, страх: от античности до Нового времени, историко-философский аспект: диссертация доктора философских наук: 09.00.03 // Гагарин А.С. Екатеринбург, 2002. – 355 с.

¹⁰ Гарбузов Д.В. Антропологическая концепция времени: диссертация доктора философских наук: 09.00.01 // Гарбузов Д.В. Волгоград, 2011. – 338 с.

¹¹ Гоголева А.В. Феномен смерти в культурах разного типа: социально-философский анализ: диссертация кандидата философских наук: 09.00.11 // Гоголева А.В. М., 2005. – 141 с.

¹² Лихушина М.В. Художественное время как выражение темпоральности культуры: диссертация кандидата философских наук: 24.00.01 // Лихушина М.В. Ростов-на-Дону, 2010. – 145 с.

Мухин⁵, Р.С. Селезнев⁶, М.А. Шенкао⁷ разрабатывают эти проблемы в культурологии, философии, социологии, психологии, филологии и других гуманитарных науках.

В совокупности эти теоретические направления определили выбор темы диссертации «Репрезентация макабрического в контексте темпоральных моделей европейского Средневековья».

Объектом исследования являются тексты и изображения (фрески, гравюры, миниатюры, флаги), имеющие отношение к темпоральным моделям, которые раскрывают темы жизни, смерти и вечности.

Предметом исследования выступает содержание макабрических изображений и текстов в рамках темпоральных моделей культуры.

Цель данного диссертационного исследования заключается в раскрытии макабра как феномена культуры в контексте средневековых темпоральных моделей.

В соответствии с поставленной целью, объектом и предметом исследования предполагается решить следующие **задачи**:

¹ Маликова Е.А. Историческое время: диссертация кандидата исторических наук: 09.00.01 // Маликова Е.А. Уфа, 2011. – 188 с.

² Маликова О.В. Эпистемология времени: темпоральные программы физики, культурологии и экологии: диссертация доктора философских наук: 09.00.08 // Маликова О.В. М., 2011. – 324 с.

³ Матяш Д.В. Указ. соч.

⁴ Минькова Н.В. Репрезентация смерти и коды позднесредневековой «макабрической культуры» в социокультурной реальности рубежа XX-XXI веков: диссертация кандидата философских наук: 09.00.13 // Минькова Н.В. М., 2010. – 235 с.

⁵ Мухин А.С. Рецепции представлений о пространстве и времени в художественной культуре: на примере живописи Италии и Нидерландов XV века: диссертация кандидата философских наук: 24.00.01 // Мухин А.С. СПб., 2007. – 205 с.

⁶ Селезнев Р.С. Ментальная история классического Средневековья (XI-XV вв.) в отечественной историографии: вторая половина XIX – начало 90-х гг. XX вв.: диссертация кандидата исторических наук: 07.00.09 // Селезнев Р.С. Кемерово, 2006. – 193 с.

⁷ Шенкао М.А. Смерть как социокультурный феномен: диссертация доктора философских наук: 09.00.11 // Шенкао М.А. Черкесск, 1999. – 379 с.

- раскрыть основные подходы к пониманию характеристик средневековой культуры: универсализма, символичности и бинарности;
- сравнить отношение к категориям времени и определить основные темпоральные модели Античности и Средневековья на основе анализа мировосприятия людей данной эпохи, идей философов и богословов, а также визуальных образов, воплощающих временные представления;
- рассмотреть основные средневековые макабрические сюжеты в контексте средневековых темпоральных моделей и раскрыть причины, условия и цель их создания;
- интерпретировать различные трактовки макабра, их происхождение и роль в культуре Средневековья;
- проследить воплощение макабра в субкультуре европейского пиратства XVIII в. и военной символике XIX-XX вв. в контексте изменения формы и содержания символов смерти;
- выявить и описать сюжеты европейской культуры XIX-XX вв., вдохновленные средневековым макабром.

Теоретико-методологические основы исследования. В данную диссертационную работу в качестве основополагающего заложен культурологический подход к избранной проблеме. Методологическая база исследования обусловлена целью и задачами, которые мы обозначили выше: опорная методология определяется герменевтическим подходом, использованы также историко-типологический, сравнительно-исторический, аксиологический, реконструктивный и дескриптивно-аналитический методы.

В работе мы придерживаемся концепции, предложенной в 30-х годах XX в. в трудах представителей французской школы «Анналов», и рассматриваем средневековые представления о темпоральности и макабрические сюжеты в свете

идей о важности субъективных представлений индивида для постижения культурно-исторического процесса.

В качестве **источников** диссертационного исследования использованы музейные каталоги, содержащие макабрические изображения, богословские трактаты, философские труды и художественные произведения.

В ходе работы была сформулирована **гипотеза**, состоящая в том, что макабр, будучи неотъемлемой частью представлений средневекового человека о темпоральности и эсхатологии, является также комплексным многоплановым феноменом и может быть рассмотрен в рамках концепций средневекового дуализма и карнавализации.

Понятийный аппарат исследования. Ключевым понятием диссертационной работы являются термины «макабр», «темпоральные модели», «репрезентация». Будет уместно сразу же пояснить их значение.

Макабр, макабрическое. Термин “macabre”, появляющийся во второй половине XIV века (первые макабрические тексты и изображения появляются раньше, в начале XIII в.) и являющийся изначально именем собственным, позже становится прилагательным, которое сочетается с существительным “la danse” – «танец», «пляска». “La danse macabre” не имеет полного аналога в русском языке, принято переводить это словосочетание как «пляска смерти», «танец смерти»¹. “Macabre” также может переводиться как «ужасный», «жуткий», «страшный», «имеющий отношение к смерти».

Существует много исследований, посвященных этимологии этого термина. Практически каждый крупный ученый-медиевист, изучавший Пляски или Триумфы смерти (в частности, Ф. Арьес, Ж. Делюмо, И. Иоффе, Ж. Ле Гофф, Й. Хёйзинга), высказывает свою версию по этому поводу и приводит культурно-лингвистический или этимологический анализ данного термина.

¹ Реутин М.Ю. Указ. соч. С. 360-364.

Приведем ниже две самые распространенные версии появления термина «макабр». Согласно первой (ее придерживался, в частности, Ф. Арьес), «макабр» восходит слову «масхабее» и легенде о Святых братьях Маккавеях ("Les Massabées"), считавшихся покровителями мертвых. «Нет ничего удивительного в том, что к началу XIV в. "мертвое тело" (слово "труп" тогда совершенно не употреблялось) стали называть по имени св. Маккавеев: издавна их почитали как покровителей умерших, ибо считалось... будто именно они изобрели молитвы заступничества за мертвых. Память о связи Маккавеев с культом мертвых долго еще жила в народном благочестии¹.

Согласно другой версии, предложенной Й. Хёйзинга, «макабр» этимологически происходит от имени собственного и впервые употребляется в 1376 г. французским поэтом Жаном Ле Февром, переводчиком первоначального латинского текста Пляски смерти и автором стихов к самому известному ее изображению на Кладбище Невинноубиенных в Париже. "Je fis de Macabre la danse" - "Я написал Макабрский пляс", - этимологически следует считать «Macabre» именно именем собственным. Только намного позже можно выделить отдельное прилагательное, призванное обозначать все позднесредневековые феномены, относящиеся к смерти².

Так или иначе, для нас важно не столько то, как и почему появляется сам термин, ибо этот вопрос до сих пор остается открытым, сколько то, что стояло за ним: небывалый всплеск средневековой культуры, волна текстов и изображений, посвященных теме смерти. Во второй главе нашей работы мы подробно рассмотрим, чем был вызван этот интерес, а также как именно он проявился и эволюционировал.

¹ Арьес Ф. Указ. соч. С. 129.

² Хёйзинга Й. Указ. соч. С. 156.

Темпоральные модели. Термин «темпоральные модели» (от лат. *tempus, temporis* – «время»; «темпоральный», таким образом, - имеющий отношение ко времени, однако не связанный с метрической стороной и длительностью времени) относится к точным наукам и, по сути, не имеет четкого определения в культурологии.

Тем не менее, в нашей работе мы будем использовать данный термин для описания свойственных Средневековым моделям темпоральности, восприятия и понимания времени истории и времени жизни конкретного индивида, преходящего земного времени и времени вечности, времени-круга, циклического и повторяющегося, и конечного, линейного времени-стрелы. В рамках темпоральных моделей мы также рассматриваем не только восприятие феномена темпоральности простым человеком, но и философские и богословские идеи времени, распространенные в тот период, конкретные образы, в которых воплощаются абстрактные понятия жизни, смерти и времени. Именно поэтому мы считаем, что термин «темпоральные модели» является продуктивным и подходящим для использования в нашем исследовании.

Репрезентация. Термин «репрезентация» широко используется в гуманитарных науках (в частности, в искусствоведении, философии, психологии, социологии и др.). «Репрезентация» (от лат. *repraesentatio*, где *re* - приставка, обозначающая противоположное действие и *praesetare* - «представлять») - это «опосредованное, или «вторичное» (через подобие) представление в сознании человека образов (первообразов) материальных или идеальных объектов их свойств, отношений и процессов»¹.

Репрезентацией в контексте философского дискурса занимались многие философы XX в., в частности, М. Вартофский, Х. Гадамер, Ж. Деррида, Р. Рорти,

¹ Гуманитарная энциклопедия [Электронный ресурс] // Центр гуманитарных технологий, 2010–2016 (последняя редакция: 30.10.2016). URL: <http://gtmarket.ru/concepts/7282> (дата обращения: 13. 11. 2018)

Ф. Федье, М. Хайдеггер и другие. В нашей работе термин «репрезентация» мы будем понимать близко к понятию «референция»: «репрезентация чего-либо «значит» ту вещь в реальном мире, изображением которой она является»¹.

Теоретическая значимость работы заключается в расширении научного представления о макабрических сюжетах и темпоральных моделях Средневековья в рамках концепции школы «Анналов»; а также в развитии концепций М.М. Бахтина и А.Я. Гуревича о карнавализации и дуализме средневекового сознания применительно к анализу специфических темпоральных текстов.

Практическая значимость состоит в возможности использования результатов диссертационного исследования в процессе преподавания культурологии, для разработки спецкурсов и спецсеминаров по теории и истории культуры, темпорологии и танатологии культуры, а также в рамках программ подготовки музейных работников, гидов и искусствоведов. Кроме того, результаты данной работы могут послужить основой для более открытого общественного диалога по актуальным вопросам танатологии.

Структура диссертации определяется ходом исследования и состоит из введения, трех глав с выводами по каждой из них, заключения, списка литературы, содержащего 220 наименований, и приложения. Общий объем работы без приложения – 177 страниц; с приложением – 186 страниц.

¹ Краусс Р. Во имя Пикассо // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. С. 37.

Глава 1. Основные темпоральные модели и пространственно-временные представления в Средние века

1.1. Символичность культуры Средневековья

Для того, чтобы в дальнейшем рассматривать символику макабрического и представления о темпоральности, нам следует коротко обозначить, что же такое символ и почему символичность играет такую важную роль в средневековой культуре.

Символ (от греч. *Symbolon* — знак, опознавательная примета) — «идея, образ или объект, имеющий собственное содержание и одновременно представляющий в обобщенной, неразвернутой форме некоторое иное содержание. Символ стоит между (чистым) знаком, у которого собственное содержание ничтожно, и моделью, имеющей прямое сходство с моделируемым объектом, что позволяет модели замещать последний в процессе исследования»¹.

Практически все исследователи, занимавшиеся изучением символики (С.С. Аверинцев, М.А. Барг, А.Я. Гуревич, А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, М. Пастуро, Л.А. Уайт, Й. Хёйзинга, У. Эко), отмечают, что символичность — одна из главных, основополагающих черт культуры европейского Средневековья. Посредством символа происходило постижение средневековым человеком земной реальности и прикосновение к реальности сакральной. Для того, чтобы более подробно исследовать далее символику и образы макабрического, рассмотрим, что же такое «символ», а также его отличие от понятия «образ».

Согласно концепции Л. Уайта, символ есть элемент культуры, это визуальное воплощение идеалов, смыслов и ценностей, значимых для человека и

¹ Философия: Энциклопедический словарь. — М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004. — 1072 с.

определяющих функционирование культуры¹. Жизнь человека также символична по своей сути.

По М.Ю. Лотману, символ представляет собой текст, служащий для перемещения смыслов из одного культурного пласта в другой. Символу свойственна двойственность: он одновременно и является выражением метакультурных ценностей, и находит свое воплощение в конкретной культуре. Кроме того, символ играет роль связующего звена между рациональным и мистическим мирами².

А.Ф. Лосев определяет символ как «бесконечное число отражений и выражений вещи»³. Символ – попытка постижения общего через частное. В целом, это очень широкое понятие, тесно связанное с близкими семантическими понятиями. Главное отличие символа от художественного образа (нам интересны эти понятия, т.к. именно их мы в дальнейшем будем использовать в нашей работе) заключается в том, что символ включает в себя образ, но дополняет его определенным смыслом. «Всякий символ есть образ, но категория символа указывает на выход образа за пределы, на смысл, слитый с образом, но ему не тождественный»⁴. Кроме того, художественный образ несет в себе определенную эстетическую ценность, не предполагающую интерпретаций или вариативности смыслов, и этим отличается от символа⁵. Также смысл образа будет меняться в

¹ Уайт Л. А. Символ: начало и основа человеческого поведения // Антология исследований культуры. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. С.137-154.

² Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман. Ю.М. Избранные статьи: в 3х т.Т.1.Таллин.: Александра, 1992. С.191-199.

³ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Русский Миръ, 2014. С. 41.

⁴ Аверинцев С. Символика раннего Средневековья // Семиотика и художественное творчество. М.: "Наука",1977. С. 308—310.

⁵ Авдеенко И.А. Символ и художественный образ // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2014. № 1-1. С. 17.

зависимости от контекста, в который он помещен, символ же от контекста практически не зависит¹.

Существует много теорий символа, и в нашу задачу не входит подробно рассмотреть их все в данной работе. Самое важное для нас – это констатация того факта, что символизм является одной из характерных черт и весьма значительным культурообразующим элементом Средневековья². Символ позволяет человеку той эпохи перейти от мира вещественного к миру священному, наделить конкретный образ божественным смыслом³. Так как большинство христианских символов заимствовано из Священного Писания, а культура Средневековья религиозна⁴, то созерцание фрески, витража, иконы в храме приближает человека к Богу, вводит в другой мир, в котором пространство и время едины.

Как мы видим, символичность средневековой культуры тесно связана с темпоральными представлениями. Соприкосновение посредством религиозного символа Града земного и Града Небесного дарит человеку ощущение «временной вневременности»⁵, прикосновения к вечности, выключает обыденное время и запускает время священное, религиозное, о котором речь пойдет ниже.

Также необходимо отметить тесную связь визуального компонента культуры Средневековья с текстовым (о важности визуализации для средневекового мировоззрения мы еще будем говорить отдельно во второй главе нашей работы). Учитывая идеациональность культуры того времени, главная цель как изображений, так и текста, – донести до паствы определенную мысль (чаще всего назидательную). С этой точки зрения, слово и изображение комплексно

¹ Спирова Э.М. Функции символа // Знание. Понимание. Умение. М.: №2, 2009. С. 205-211.

² Пастуро М. Символическая история европейского средневековья. – СПб.: «Александрия», 2012. С. 448.

³ Барг М.А. Эпохи и идеи: Становления историзма. М.: Мысль, 1987. С. 159.

⁴ Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / пер с ит. А Шурбелева. М.: АСТ : CORPUS, 2015. С. 124.

⁵ Большаков В.П. Ценности культуры и время (некоторые проблемы современной теории культуры). – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2012. С. 76.

выполняют эту задачу: изображение иллюстрирует идеи текста или проповеди, проповедь может пояснять смысл изображения (например, витражи в соборах¹).

Не стоит забывать, что большинство прихожан в Средневековье были неграмотны². Получается, что слова пастыря и символы, которые фигурировали в оформлении соборов, были едва ли не единственным способом постижения мира и истории. Однако мир символов, такой привычный и понятный средневековому человеку, уходит в прошлое с приходом Нового времени и распространением книгопечатания. Средневековое символическое мировосприятие, видящее Бога и Слово в архитектуре храма, цветах витража, символических животных на барельефах, теперь заменяется современным чувственным и рациональным восприятием мира. Эта смена парадигм мировосприятия очень ярко описана у В. Гюго в «Соборе Парижской Богоматери» в главе «Это убьет то»³.

1.2. Темпоральность в культуре. Основные модели темпоральности.

Каждая культура в процессе своего развития формирует свой образ времени и специфический способ его переживания (ритм, протяженность, темп, историческое сознание). Темпоральность обуславливает специфику этноса, менталитета и культурной идентичности народа, следовательно, изучение темпоральности помогает понять свойственную конкретной культуре модель мировосприятия⁴.

Темпоральные представления в Средневековье были воплощены в символических рядах и образах, запечатлены в многочисленных произведениях

¹ Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. – СПб.: Мифрил, 1995. С. 12.

² Дюби Ж. История Франции. Средние века. От Гуго Капета до Жанны д'Арк. 987-1460. М.: Международные отношения, 2001. С. 127.

³ Гюго В. Собор Парижской Богоматери. URL: <http://lib.ru/INOOLD/GUGO/sobor.txt> (дата обращения 08.07.2018).

⁴ Карташева Н.В. Темпоральные феномены русской культуры послереволюционного десятилетия // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. М., 2013. №4. С.69-78.

живописи, архитектуры, прикладном искусстве, в том числе, в символике макабрического, которая и станет предметом нашего дальнейшего исследования. Однако интересующие нас образы макабра Средневековья не могут быть проанализированы и правильно интерпретированы без понимания общих представлений человека тех веков о времени жизни, смерти и вечности.

В этой части нашей работы мы рассмотрим основные темпоральные модели, выделяемые учеными в сфере философско-культурологического знания. Далее мы проанализируем наиболее значимые идеи античных и средневековых философов и богословов (таких, как Гераклит, Аристотель, Сенека, Блаженный Августин, Фома Аквинский), оказавшие влияние на восприятие времени и определившие общие представления о темпоральности в Средние века. Также мы рассмотрим конкретные образы, визуализирующие темпоральные представления Античности и Средневековья, и приведем характеристики, которые могут быть использованы для описания античного и средневекового времени.

Античная и средневековая темпоральность является предметом исследования многих ученых. В частности, ей посвящены труды по истории, философии и темпорологии культуры отечественных (О.А. Добиаш-Рождественская, М.М. Бахтин, А.Я. Гуревич, В.П. Даркевич, А.В. Егорова, Н.В. Карташева, Е.Р. Клянина, Е.П. Корякина, Л.Н. Любинская, С.В. Лепилин, Г.П. Аксенов) и зарубежных (Ж. Делюмо, Ж. Дюби, Ж. Ле Гофф, А. Либера, М. Пастуро, М.А. Поло де Больё, Й. Хёйзинга и др.) ученых.

Время, будучи культурной универсалией и категорией бытия, на протяжении тысяч лет изучается человеком. «Что есть время?» - вслед за Августином¹ спрашивает себя каждый живущий в этом мире человек и не всегда может найти удовлетворяющий его ответ. Проблема времени по-разному трактуется в философии, физике, биологии или культурологии, и, конечно, даже

¹ Августин Аврелий. Исповедь. СПб.: Наука, 2013. С. 17.

для краткого изложения всех существующих теорий потребовался бы многолетний труд ученых, представляющих разные области научного знания. Ниже мы приведем основные идеи и модели темпоральности, существующие на данном этапе развития гуманитарных наук и подходящие для описания и понимания сути средневековой темпоральности, а также предмета нашего исследования – макабрических символов.

До начала XX века в качестве основной физической и философской модели темпоральности выступала идея, высказанная еще Аристотелем, согласно которой, время – суть число движения, это некоторый отрезок, линия между двумя точками. Такое время однородно, векторно, оно размеренно движется от прошлого к будущему, проходя через настоящее¹. Это классическая модель темпоральности, рассматривающая время как нечто универсальное и абсолютное, относительно чего мы отмериваем все события. Также это время едино – нет различия между своим и чужим временем.

Однако в начале XX века происходит коренной перелом в изучении темпоральности, связанный с предложенной Эйнштейном теорией относительности, поставившей время в зависимость от скорости движения наблюдателя. Подобно пространству, время может теперь растягиваться или сжиматься, идти вспять, разветвляться². С точки зрения одного наблюдателя, два события могут считаться разделенными промежутком времени в один час, с точки зрения другого – одной минутой. Эта новая физическая модель темпоральности в 1930-х гг. приводит к появлению в науках, помимо астрономического времени, таких понятий, как индивидуальное, историческое, социальное, священное или литургическое время. Кратко рассмотрим данные понятия.

¹ Иконникова С.Н., Большаков В.П. (под ред.) Теория культуры. – СПб.: Питер, 2008. С. 453.

² Там же. С. 454.

Индивидуальное, или психологическое, время отражает личное восприятие человеком процессов и изменений, происходящих в окружающем его мире. Время это наиболее субъективно и наиболее психологично: буквально летит, когда мы чем-то увлечены, а также очень быстро идет в старости, когда с каждым годом жизнь «проходит» все быстрее и быстрее. И, наоборот, неспешно течет в насыщенные впечатлениями детские годы, замедляется, когда мы скучаем или чего-то ждем с нетерпением. Индивидуальное время также связано с возможностью самостоятельно распоряжаться личным временем и жизнью в целом, жить в своем ритме и отмерять его самостоятельно. Это время во многом является заслугой технического прогресса и развития современной цивилизации, позволивших каждому человеку самостоятельно определять время по наручным часам и выстраивать график своей жизни по своему усмотрению¹.

Историческое время, по наилучшему, на наш взгляд, определению, есть «атрибутивное свойство истории, определяющее ее как выражение прошлого, как процесс изменения, преобразования и развития человечества, человеческого общества, отдельных народов, стран и государств, и позволяющее осуществить хронологию и периодизацию исторического процесса, выразить направленность исторического движения в определениях прошлого, настоящего и будущего и изобразить историю как последовательную смену качественно различных состояний экономического, социального, политического и духовного развития общества, образующих исторические эпохи»². Здесь, на наш взгляд, важно подчеркнуть именно наличие хронологии и периодизации, т.к. именно эти составляющие будут определять, исторично ли время в определенной культуре или нет.

¹ Лихущина М.В. Художественное время как выражение темпоральности культуры: диссертация кандидата философских наук: 24.00.01 // Лихущина М.В. Ростов-на-Дону, 2010. С. 32.

² Маликова Е.А. Историческое время: диссертация кандидата исторических наук: 09.00.01 // Маликова Е.А. Уфа, 2011. С. 7.

Социальное время, по П.А. Сорокину, «отражает изменения, движение социальных феноменов в терминах других социальных феноменов, принятых за референтные точки»¹. Это время социума, первоначально подстраивающееся к времени астрономическому, а потом освобождающееся от него, появляется вместе с развитием цивилизации и необходимостью согласовать усилия многих людей для достижения общих целей. Для социального времени характерна привязка не столько к календарным референтным точкам (точное время, дата или год), сколько к событиям социальной жизни («после войны», «перед концертом»)². В целом, социальное время может быть охарактеризовано как время бытия и жизнедеятельности человека и общества.

Также, в контексте последующего обращения к эпохе Средневековья, нам очень важно рассмотреть понятие литургического, или сакрального времени. Говоря о дихотомиях темпоральности, мы в целом можем выделять объективное и субъективное, социальное и индивидуальное, астрономическое и историческое, а также мирское и сакральное время. Наиболее полно последняя дихотомия раскрыта в работе М. Элиаде «Священное и мирское»³. Исследователь отмечает, что *«Священное Время по своей природе обратимо, оно буквально является первичным мифическим Временем, преобразованным в настоящее»*⁴. Во время литургии или церковного праздника верующий человек воспроизводит в настоящем момент, ранее разворачивавшийся в некоем сакральном *Историческом Времени*. По сути, это выход из времени настоящего и прикосновение к вечности, безвременью, когда, с помощью специальной

¹ Сорокин П.А., Мертон Р.К. Социальное время: опыт методологического и функционального анализа // *American Journal of Sociology*. Пер. Н.В. Романовского. Chicago, 1937, vol. 42, №5. С. 615-629.

² Там же.

³ Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. И коммент. Н.К. Гарбовского. – М., Изд-во МГУ, 1994. - 144 с.

⁴ Элиаде М. Указ. соч. С. 48.

символики, обрядов и ритуалов, достигается единение Града земного и Града Небесного. Для язычника праздник – тоже возвращение к изначальному мифическому Времени, приравнивающее человека к богам и дарящее бессмертие в настоящем¹. Об этом праздничном, выключенном из настоящего, сакральном времени и его значении в античной и средневековой культуре писали также М.М. Бахтин², А.Я. Гуревич³, В.П. Даркевич⁴.

Анализом проблем времени и моделей темпоральности активно занимались философы XIX-XX веков, в частности, А. Бергсон⁵, Г. Гегель⁶, А. Грюнбаум⁷, Э. Гуссерль⁸, И. Кант⁹ и другие. К сожалению, мы не можем подробно рассмотреть все философские концепции и модели времени, упомянем лишь своеобразную «революцию» в философской мысли, касающейся темпоральности. Таким переворотом явились идеи немецкого философа Мартина Хайдеггера, в своей книге «Бытие и время» предложившего новое понимание категорий времени, жизни и смерти. Так, одним из важнейшим экзистенциалов человеческой жизни Хайдеггер называет «бытие к смерти»; человек может испытывать чувства ужаса и брошенности от неизбежности конца, однако смерть является одновременно

¹ Элиаде М. Указ. соч. С. 48-50.

² Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. – 504 с.

³ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. – 350 с.

⁴ Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв. М.: Наука, 1988. – 344 с.

⁵ Бергсон А. Длительность и одновременность. М.: «Добросвет», 2013. – 160 с.

⁶ Гегель Г. Сочинения в 14 томах. Том 02. Энциклопедия философских наук. Часть вторая. Философия природы. М.: Издательство социально-экономической литературы, 1934. – 775 с.

⁷ Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени. М.: Прогресс, 1969. – 591 с.

⁸ Гуссерль Э. Идея феноменологии: Пять лекций. СПб., ИЦ «Гуманитарная Академия», 2008. – 224 с.

⁹ Кант И. Критика чистого разума. М., Наука, 1999. – 655 с.

феноменом жизни, именно она делает целостным земное существование человека¹.

Продолжая рассматривать существующие модели темпоральности, мы не можем обойти стороной теорию, предложенную американскими учеными Ф. Клакхоном и Ф. Стродбеком. Согласно их классификации, все культуры могут быть разделены на три категории в зависимости от того, ориентированы ли они на прошлое, настоящее или будущее². Несмотря на то, что каждая культура неизбежно соприкасается со всеми тремя формами времени, лишь одна из них будет занимать главенствующую позицию, опираясь на устремления и ценности социума в конкретный исторический момент. Например, согласно этой модели, культура Античности – яркий пример культуры, ориентированной на настоящее, не сильно интересующейся летоисчислением и не живущей в ожидании или подготовке будущего. Однако, на наш взгляд, данная модель несколько упрощает реальность и не объясняет совмещения в одной культуре двух разнонаправленных устремлений, как это было, к примеру, в дуалистичной культуре Позднего Средневековья, сочетающей преклонение перед мудростью прошлого, постоянное обращение к античным авторам и сравнение современников с людьми предыдущих эпох («мы карлики на плечах гигантов») с напряженными эсхатологическими ожиданиями, попытками вычислить грядущий Конец Света и страхом перед будущим.

Также принято различать культуры в контексте не только их отношения к темпоральности, но и упорядоченности календаря. Выделяют темпорально-синхронные культуры, создающие единое временное поле, единый календарь, ежегодные праздники, которые упорядочивают жизнь людей, и темпорально-несинхронные культуры, соответственно, не обладающие вышеперечисленными

¹ Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 130-137.

² Матвеева О.Ю., Мелик-Гайказян И.В. Модель восприятия времени в социокультурных системах // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2008, Вып. 1(75). С. 63–68.

признаками¹. Рассматриваемая нами средневековая культура определенно относится к темпорально-синхронным культурам, т.к., благодаря христианству, создается единое время, в котором предшествующие и актуальные календарные системы релятивируют с моментами жизни и смерти Иисуса Христа².

На наш взгляд, для понимания мировосприятия средневекового человека необходимо также представить две модели темпоральности и описания хода истории – линейное и циклическое время. Исторически сложившаяся традиция описания хода истории – отсчитывать время поколениями людей, живших на Земле до нас. Такое время, бытовавшее еще в архаическом обществе и называемое Гуревичем родовым, или семейным, становилось для человека конкретным и живым, подчеркивало аксиологический характер связи поколений и цикличности времени³. Цикличность эта подчинена аграрным циклам, определяющим жизнь общества, человек не мыслится в отрыве от природы. Время не имеет конца, оно беспрестанно повторяется, подобно сменам времен года, и каждый момент этого кругового времени – чистое настоящее, вечность, воплощающаяся вновь и вновь («постоянное возрождение Времени», по М.Элиаде⁴). Наиболее полно это вневременное настоящее проявляется во время традиционных праздников, обрядов и ритуалов, когда человек прикасается к сакральному времени, с помощью определенных действий подчеркивая неразрывную связь поколений и повторяемость событий. По сути, такое понимание темпоральности дарит человеку бессмертие.

Пример такого родового циклического времени встречаем, например, у Гесиода в поэме «Труды и дни» (VII в. до н.э.), где он приводит миф о «золотом

¹ Ильинская Е.А. Культура и время: опыт типологического анализа // Terra Humana, №1, 2014. С. 116 – 120.

² Культурология. XX век. Словарь. Спб., Университетская книга, 1997. С. 84.

³ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 89.

⁴ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир, 2000. С. 70-81.

веке»¹. Древний автор рассказывает о том, что современный мир пережил поэтапную смену пяти веков (золотого, серебряного, медного, героического и железного), и если в золотом веке люди были счастливы и подобны богам, то в настоящем, железном веке, их участь трудна и горестна. Примечательно, что «золотой век» (закрепляющийся в литературе в I в. до н.э. в «Энеиде» Вергилия) может также быть переведен как «золотой род»: пяти векам соответствовало пять поколений людей, т.е. может быть применена не хронологическая, а генеалогическая интерпретация мифа².

Средневековая культура ассимилировала концепцию родового времени, свидетельство чему можно увидеть в культе предков, праздниках и изображениях аграрных циклов, но одновременно восприняла и христианскую идею темпоральности: время имеет начало и конец (оно выходит из вечности, безвременья, чтобы впоследствии вернуться к ней), история рода человеческого движется от Сотворения Мира к Страшному Суду, земная жизнь человека – ничто в сравнении с вечной жизнью после смерти³. Если мы попытаемся графически изобразить эту модель темпоральности, то получим время-стрелу, имеющую точку начала и направленность. В связи с активными процессами урбанизации и развития наук к концу Средневековья конечное, векторное, городское время начинает превалировать, однако и природное, цикличное, родовое время остается очень важным элементом индивидуальной и социальной культуры.

Во второй части нашей работы мы будем более подробно рассматривать эти модели темпоральности. Как мы покажем, во многом именно модель времени-стрелы, осознание ничтожности времени человеческой жизни в сравнении с временем вечности, а также предсказания средневековых ученых и богословов

¹ Гесиод. Теогония. Труды и дни. Щит Геракла. Пер. В.В. Вересаева. Москва, 2001. – 256 с.

² Чернышев Ю.Г. Гесиод и Овидий: опыт источниковедческого анализа античных описаний «Золотого века» // Источниковедческие проблемы всеобщей истории. Караганда, 1991. С. 15 – 35.

³ Гуревич А.Я. Указ. соч. С. 100.

относительно скорого наступления Конца Света лежат в основе эсхатологических настроений и символики того времени.

Подводя некоторые итоги в рассмотрении моделей времени, хочется подчеркнуть, что мы привели выше лишь те идеи и концепции, которые будут нужны нам непосредственно для описания средневековой темпоральности. Сделав эти замечания, мы можем перейти к более детальному анализу представлений о темпоральности в периоды Античности и Средневековья, наиболее выдающимся идеям о сущности времени, высказанным философами и богословами, а также визуализации восприятия времени, переводящей абстрактные понятия в конкретные образы.

1.3. Основные модели темпоральности в Античности и Средневековье.

1.3.1. Темпоральность в период Античности.

Период Античности, включающий в себя великие цивилизации Древней Греции и Древнего Рима, не только внес значительный вклад в развитие философской мысли, но и оказал огромное влияние на культуру средневековой Европы. На протяжении многих веков богословы и философы Средневековья будут обращаться к идеям, высказанным древними мыслителями, развивать их и полемизировать с античными авторами. Конечно, утверждение о том, что в Средние века не было создано ни одной новой, революционной философской идеи или концепции, не соответствует истине; тем не менее, влияние культуры Античности на все сферы жизни средневековой Европы трудно переоценить. Именно поэтому мы подробно остановимся на представлениях о темпоральности, идеях и образах времени этого периода.

Для людей Античности, как и для варварских племен, характерно восприятие времени как круга, цикла, ежегодного повторения. Это античное наследие, возможно, уже не будет так явно осознаваться средневековым

человеком и внешне будет проявляться лишь во время ритуалов и ежегодных аграрных и религиозных праздников. Однако для эллина цикличность времени являлась не просто данью ежегодным природным изменениям, она была логичным следствием общепринятого миропонимания. В чем же специфика и особенности греческого кругового времени?

По мнению ученых (среди которых М.Л. Гаспаров, А.Я. Гуревич, А.Ф. Лосев), одной из отличительных особенностей греческого понимания времени является его мифологичность. Миф в античной философии – воплощение гармонии мира: «Миф — идеален, поскольку он вещает о богах, демонах и живых существах. Но он и абсолютно материален, потому что именно таковы все эти боги, демоны, герои и души вообще»¹. Миф не мыслится как нечто оторванное от реальности – наоборот, он переживается в настоящем, допуская вмешательство богов и судьбы в естественную ткань событий, а сами люди подобны древним героям.

Получается, что история человечества не осознается, «мир воспринимается и переживается древними греками не в категориях изменения и развития, а как пребывание в покое или вращение в великом кругу. События, происходящие в мире, не уникальны: сменяющие одна другую эпохи повторяются и некогда существовавшие люди и явления вновь возвратятся по истечении “великого года”- пифагорейской эры»². Мифологическая Вселенная по природе своей замкнута, «ввиду преобладания чувственных ощущений и чувственной наглядности» мир ограничивается «видимым небесным сводом»³.

¹ Лосев А. Ф. Мифы народов мира : Энцикл. в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — 2-е изд. — М. : Советская Энциклопедия, 1988. С. 98.

² Гуревич А.Я. Указ. соч. С. 30.

³ Лосев А.Ф. Античная философия истории. М.: Наука, 1977. С. 32.

Время для эллина – «подвижный образ вечности»¹, а раз так, то оно статично и не нуждается в летоисчислении. Линейное время совсем не распространено в Античности². М.Л. Гаспаров отмечает, что время в ту эпоху можно было сравнить с звездным небосклоном, неизменно и одинаково вращающимся над землей в прошлом, настоящем и будущем. Кроме того, подчеркивается антиисторичность времени: «Греки не вели летосчисление по олимпиадам, они не вели вообще никакого летосчисления. Годы в их сознании были не нанизаны на тянущуюся нить, а как бы рассыпаны пестрой неподвижной россыпью»³.

Статичность воплощается также в античном искусстве. Архитектура и скульптура той эпохи отражают стремление к завершенности, симметрии, полноте бытия и гармонии в настоящем. М.М. Бахтин в знаменитой работе, рассматривающей хронотопы («существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений») в литературе разных эпох, так описывает хронотоп греческого романа: «Этот абстрактнейший хронотоп вместе с тем и наиболее статический хронотоп. Мир и человек в нем абсолютно готовы и неподвижны. Никаких потенций становления, роста, изменения здесь нет»⁴.

Свидетельство того, что для античного человека настоящий момент обладал зачастую почти сакральным значением, можно найти и в крылатых фразах той эпохи. Одно из самых известных выражений, дошедших до наших дней – “*carpe diem*” – «лови день». Ставшая крылатой благодаря древнеримскому поэту Горацию, эта фраза отражает особое мировосприятие античного человека, стремление к полноте бытия и наслаждению жизнью в настоящем. Культура

¹ Платон. Тимей. URL : <http://librebook.ru/timei/vol1/1> (дата обращения: 20.08.2018)

² Nagel A., Wood C. *Anachronic Renaissance*. N.Y., Zone Books, 2010. P. 9.

³ Гаспаров М.Л. *Занимательная Греция*. М., 1995. С. 36.

⁴ Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 261.

Античности однозначно ориентирована не на прошлое или будущее, а именно на настоящее.

Модус настоящего, так активно использующийся греками, зачастую в ущерб модусам прошлого и будущего, находит свое проявление и в трудах древнегреческих анналистов и историков. Для анналистов того времени, наиболее известными представителями которых являются Квинт Фабий Пиктор (III в. до н.э.) и Катон Старший (II в. до н.э.), характерно простое перечисление исторических событий в каждый момент времени, повествование ведется по годам. Причинно-следственная связь и преемственность между прошлыми и настоящими событиями не выделяются как существенный элемент исторического процесса. Напротив, такие историки, как Фукидид (ок. 460 – ок. 400 гг. до н.э.) и Полибий (ок. 200 – ок. 120 гг. до н.э.) зачастую пренебрегают хронологией, стремясь на примере одного исторического факта раскрыть причины других событий или установить общие закономерности истории, управляющие жизнью общества. Так или иначе, хронология исторического процесса в том виде, в котором мы привыкли рассматривать ее сегодня, была чужда древним грекам¹.

Античные концепции времени

Рассмотрев общие идеи и представления о времени, характерные для сознания античного человека, перейдем к некоторым наиболее известным временным концепциям, созданным философами того времени. Разумеется, проблема времени занимала умы многих античных философов, но мы приведем здесь идеи, наиболее важные для освещения данного вопроса и для нашей последующей работы.

¹ Любинская Л.Н., Лепилин С.В. Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 47-48.

Одним из первых античных философов, рассуждавших о том, что же такое время, является Гераклит (544 – 483 гг. до н.э.). Он обращает внимание на динамизм, свойственный времени, и сравнивает его с текущей рекой: «Все движется, ничто не остается на месте... нельзя дважды войти в одну и ту же реку», «В одну и ту же реку входим и не входим, мы есть и нас нет»¹.

Сравнение времени с рекой оказывается очень удачным и впоследствии используется многими философами Античности и Средних Веков. В частности, Сенека (4 г. до н.э. – 65 г. н.э.) развивает мысль Гераклита применительно к времени человеческой жизни: «В старости никто из нас не тождествен тому, кем был в молодости. Тела наши уносятся, словно реки. Все, что видишь, проносится со временем. Ничто из того, что мы видим, не остается прежним. Я сам, пока говорю о том, что это изменяется, уже изменился», «На примере реки это очевиднее, чем на примере человека. Но и нас увлекает не менее быстрое течение. Потому и дивлюсь я нашей глупости; что мы так любим тело – мимолетнейшую из вещей – и боимся, что некогда умрем, хотя каждое мгновение нашего предшествующего смерти состояния есть смерть»². В этом фрагменте Сенека затрагивает также неотделимую от проблемы времени человеческой жизни тему старения и умирания тела, которая впоследствии будет одной из доминант средневековой европейской культуры и воплотится в эстетику макабрического.

Первый попытался дать времени определение и «указать на источник его происхождения от некоей «времяподобной» сущности – вечности»³ Платон (ок. 427 – ок. 347 гг. до н.э.), и его идеи позже развивает Аристотель (384 – 322 гг. до н.э.). Как и его учитель, настороженно относившийся к времени, Аристотель отмечает некоторые трудности, характерные для этой категории: ни из опыта и

¹ Фрагменты ранних греческих философов. Лебедев А.В. сост. и пер. Часть 1. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. Серия "Памятники философской мысли". М.: Наука. 1989. С. 210-212.

² Там же.

³ Аксенов Г.П. Причина времени. Едиториал УРСС., 2000. С. 16.

мудрости предыдущих поколений, ни из разобранных ранее самим Аристотелем примеров нельзя сделать однозначного вывода о том, что же это такое. Тем не менее, Аристотель, сопоставляя категорию времени с другими категориями, выделяет некоторые атрибуты, характерные для времени¹.

Время, по Аристотелю, относится к непрерывным количествам: «...также и время и место принадлежат к таким количествам: настоящее время соприкасается с прошедшим временем и с будущим»². Время состоит из частей, не имеющих определенного положения по отношению друг к другу: «...Нельзя это показать и у частей времени: ведь ни одна часть времени не неподвижна; а как может то, что не неподвижно, иметь определенное положение? Скорее можно было бы сказать, что время имеет некоторый порядок в том смысле, что одна часть времени существует раньше, а другая – позже»³.

Ближе всего к категории времени, согласно Аристотелю, находится движение или изменение. Время неразрывно связано с движением, однако это разные вещи: «Итак, что время не есть движение, но и не существует без движения – это ясно»⁴. Время может быть описано как число перемещения, а «теперь» будет выступать единицей этого числа. В конечном счете, подводя итог размышлениям о времени, Аристотель определяет его как «число движения в отношении к предыдущему и последующему», которое, «принадлежа непрерывному, само непрерывно»⁵.

В целом уже то, что Аристотель рассматривает проблему времени в труде «Физика», означает, что время для него скорее относится к области природы, а не

¹ Космос и душа. Учения о вселенной и человеке в Античности и в Средние века (исследования и переводы). Общ. ред. П. П. Гайденоко, В. В. Петров. — М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 24-27.

² Аристотель. Категории // Аристотель. Соч. в 4-х томах. Т. 2. М., 1978. С. 6-8.

³ Аристотель. Указ. соч. С. 26-30.

⁴ Аристотель. Физика // Аристотель. Соч. в 4-х томах. Т. 3. М., 1978. С. 219-220.

⁵ Там же.

эстетики или мышления¹. В завершение приведем также основные характеристики времени в трудах Платона и Аристотеля, которые выделяет Г.П. Аксенов:

1. Время создано, рождено вселенским Умом, оно не самостоятельно, но производно.
2. Время феномен всеобщий. Все существующее существует во времени.
3. Время феномен единственный. Оно одно на весь мир, другого какого-либо или других, многих каких-то времен не существует.
4. Время и материальный мир или космос – ровесники и движутся вместе.
5. Время разделено на прошлое («уже»), настоящее («теперь») и будущее («еще»).
6. Время делимо, но не складывается из «теперь», а движется самым необычным образом – исчезая и появляясь.
7. Время нельзя отождествлять с движением, в особенности с круговым перемещением предметов, как хочется думать по причине регулярности этого перемещения.
8. Время есть число движения, им удобно мерить движение любого сорта и вида.
9. Время равномерно, у него один и тот же темп, тогда как движения разнообразны, быстры или медленны².

Таким образом, как мы видим, уже в Античности закладываются основные темпоральные представления, которые еще много веков спустя (в физике – вплоть до XIX века) будут оставаться актуальными и определять развитие науки и философской мысли.

¹ Аксенов Г.П. Указ. соч. С. 14.

² Аксенов Г.П. Указ. соч. С. 18.

Античные образы времени

Несмотря на отсутствие интереса к летоисчислению, нельзя сказать, что время не воспринималось античным человеком всерьез или не интересовало его в достаточной степени. Подтверждение этому находим в культурном феномене, игравшем очень важную роль в жизни античного человека и общества в целом, - в мифе. В мифологизированном сознании древнего грека время получает воплощение и персонифицируется в образах богов: Эона, Хроноса и Кайроса. Эти три бога, каждый по-своему, имели отношение к темпоральности, но отражали различные ее аспекты.

Эон воплощал в себе длительное время, время поколения, жизни, иногда – вечность (позже в римской мифологии этому богу будет соответствовать богиня вечности, бесконечности и бессмертия Этернитас). События в модели Эона являются бестелесными эффектами, расположенными на одной линии и простирающимися в бесконечность в разные стороны – прошлое и будущее¹. Время Эона – наиболее абстрактное, наименее привязанное к конкретным событиям индивидуальной или общественной жизни. Эон в разных значениях фигурирует в философии стоиков, неоплатоников, Фомы Аквинского.

Хронос, или Кронос, также часто упоминающийся стоиками, являлся персонификацией уходящего времени, смены отдельных моментов настоящего, каждый из которых пожирался Хроносом и заменялся новым моментом. Совершенно не случайно безжалостное уходящее время персонифицируется в образе не ведающего пощады бога, убившего своего отца Урана и пожирающего своих новорожденных детей. По легенде, лишь Зевсу, чудесно спасенному

¹ Любинская Л.Н., Лепилин С.В. Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 70.

матерью, удалось избежать этой участи и победить отца¹. В мифологии бессмертный Хронос олицетворял собой «системообразующую космическую силу», которая порождает огонь, воду и воздух², по Ферекиду Сиротскому (VI в до н.э.), автору «Семикнижия», Хронос являлся одним из трех первоначал, создавшим из своего семени огонь, воду и пневму³, по Дамаскию (V-VI вв.) и в философии неоплатоников, Хронос – единое начало всех вещей⁴.

Хроноса следует отличать от Кайроса, бога благоприятного момента и счастливого случая. Этот любимый древними греками бог указывал человеку, когда приходит время, наиболее благоприятное для действия или достижения успеха.

Исследователи отмечают как лингвистические, так и культурологические различия в значении слов *χρόνος* и *καιρός*. «*Χρόνος* в представлении грекоговорящих можно охарактеризовать как абсолютное, абстрактное время, четвертое измерение, не соотнесенное с человеком и его деятельностью... *Время-καιρός*, в свою очередь, соотносится со сроком бытования вещей, совершения действий, протекания событий, т.е. с конкретным материальным миром, где время существования каждого отдельного предмета определено и конечно»⁵.

Другими словами, Хронос представляет собой хронологическое, безжалостное и уходящее время, измеримое, выражающееся в количественном аспекте. Кайрос же – мимолетный удачный момент, наступающий неожиданно и требующий умения им воспользоваться (это время носит скорее качественный

¹ Большаков В.П. Ценности культуры и время (некоторые проблемы современной теории культуры). – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2012. С. 73-74.

² Егорова А.В., Путятин И.Е. Образ времени в языковой концептуальной метафоре и в изобразительном искусстве. URL : chronos.msu.ru/RREPORTS/egorova_obraz.pdf (дата обращения: 20.07.2018)

³ Diels H., Kranz W. Die Fragmente der Vorsokratiker. 9. Aufl. Zurich, 1959. Bd 1—3. Фр. B1.

⁴ Фрагменты ранних греческих философов. Сост. и пер. Лебедев А.В. Указ. соч. С. 48.

⁵ Егорова А.В. Всему свое время... (к вопросу о переводе временных концептов на русский язык) // Язык, сознание, коммуникация. Выпуск 39. М., 2009. С. 32-40.

характер). Оба эти бога одинаково важны для понимания представлений древних греков о времени и отражают актуальность модуса настоящего: и как смену отдельных «теперь», уходящих в бесконечность, и как отдельно взятый момент, который следует максимально полно использовать.

Кроме образов богов, персонифицирующих время в целом, нельзя не упомянуть о других античных образах, воплощающих представления о судьбе, удаче или смерти. Фатализм, свойственный античному мировосприятию, находит свое выражение в образах богинь судьбы Мойр (или Парок в древнеримской мифологии). По Лосеву, согласно самой распространенной версии, Мойры – это три сестры, Клото, Лахесис и Атропос, прядущие нить человеческой судьбы, отвечающие за роды и рождение новой жизни, а также перерезающие нить жизни. Мойры персонифицировали неотвратимость судьбы и ее превратностей, сходный образ встречается и у других народов (например, норны в скандинавской мифологии или судженицы в славянской)¹.

Одним из весьма популярных образов Античности был образ Фортуны (Тюхе, Тиха в древнегреческой мифологии), богини счастья и удачи. Как и Кайрос, о котором речь шла выше, Фортуна являлась также богиней момента, жребия и счастливого случая и могла указать наилучшее время для совершения того или иного действия. Одним из атрибутов богини выступало колесо, символизирующее переменчивость удачи². Образ колеса Фортуны в качестве символа мимолетности успеха, славы и богатства будет впоследствии широко использоваться в средневековой иконографии.

В античной мифологии также много образов, персонифицирующих смерть, конец индивидуального существования человека. Мы можем назвать Аида, бога смерти и подземного мира; Танатоса, также бога смерти, чье имя потом широко

¹ Лосев А. Ф. Мифы народов мира : Энцикл. в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — 2-е изд. — М. : Советская Энциклопедия, 1988. С. 169.

² Токарев С.А. Мифы народов мира : Энцикл. в 2 т. — 2-е изд. — М. : Советская Энциклопедия, 1988. С. 515.

использовалось в культуре (в частности, З. Фрейдом и его учениками¹) для обозначения стремления к смерти, противопоставленного Эросу, стремлению к жизни; Харона, старца, перевозящего души умерших через реку Стикс. Все эти образы так или иначе нашли свое отражение в средневековой культуре.

1.3.2. Средневековые представления о темпоральности.

Изучив представления о времени, а также основные концепции темпоральности, бытовавшие в античном обществе, перейдем к рассмотрению восприятия времени в Средние века. Как было оговорено выше, мы ограничимся средневековой Европой и сосредоточим наше внимание, в частности, на Западной Европе, игравшей роль культурного, научного и политического центра.

В период Раннего Средневековья отношение человека ко времени и его измерению можно в целом охарактеризовать как равнодушное. В целом, такое равнодушие было совершенно закономерным: подчиненный аграрным ритмам, человек той эпохи жил в размеренном социальном времени, определявшемся ежегодными праздниками и коллективными сезонными работами. По сути, людям той эпохи просто не нужна была точность в измерении времени суток. Несмотря на то, что солнечные и водяные часы – солярии и клепсидры – уже были изобретены и успешно использовались, в Европе они встречались не так уж часто.

В исследовании этого вопроса, проведенного О.А. Добиаш-Рожественской, отмечается, что ни архитектурные памятники, ни археологические раскопки, ни свидетельства современников не указывают на то, что в средневековой Европе активно использовались солнечные кадраны². В конце VII – начале VIII веков культура орологиев была привнесена в Западную и Центральную Европу с

¹ Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного. Перевод с нем. А. М. Боковой. М., 2006. – 447 с.

² Добиаш-Рожественская О.А. Культура западно-европейского средневековья. М.: Наука, 1987. С. 8-12.

Севера, из Британии и Ирландии, где солнечные часы использовали более активно и где составлял свои астрономические и хронологические трактаты один из величайших ученых и богословов Средних веков Беда Достопочтенный¹.

До этого времени хронология и точность измерения времени не слишком занимали жителей Европы: жизнь их текла неспешно, а время отмерялось днями пути от одного пункта до другого. Объясняется это пока еще низкой степенью урбанизации и полным подчинением жизни человека аграрным циклам. Выше, говоря о циклическом и линейном времени, мы упоминали, что средневековая культура синтезирует оба эти мировосприятия, однако в эпоху Раннего Средневековья традиционная цикличность времени ощущается особенно сильно.

Человек Средневековья зависит от ритма сельскохозяйственных работ и смены времен года, поэтому единицей времени в ту эпоху можно назвать день, но чаще – месяц. Исследователи отмечают, как часто не только в Раннем, но и в Позднем Средневековье повторяется повсюду (в архитектуре, фресках, миниатюрах, литературе и поэзии) выражающая аграрный характер времени тема двенадцати месяцев². Говоря об образах Средневековья, мы уже упоминали «труды месяцев» и миниатюры братьев Лимбургов. Также в разное время европейских народов бытуют названия месяцев, отражающие сельскохозяйственные работы, производимые в этом месяце³.

Необходимо добавить, что восприятие цикличности времени для средневекового человека проникнуто христианской символикой. На традиционно-языческий характер аграрной культуры накладываются в процессе христианизации религиозные смыслы. Ранее мы подчеркивали важность символизма для человека Средневековья, причем важность не только в культуре

¹ Добиаш-Рождественская О.А. Указ. соч. С. 17.

² Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 169.

³ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 84.

изобразительной, но и в культуре повседневной. Это замечание в полной мере относится к средневековому летоисчислению. Так, год можно представить как последовательную цепь религиозных праздников (часто наложенных, однако, на древние языческие празднования). Начало года (в разных странах разное) определяет какое-либо событие, связанное с жизнью Христа: Рождество, Благовещение, Страстная неделя¹. Кроме того, и месяцы, и времена года могут быть представлены с использованием христианской символики: 12 месяцев – это 12 апостолов, 4 времени года – 4 евангелиста, год – Христос².

Темпоральная культура Средних веков часто описывается как символическая и религиозная. Религиозность, или церковность средневековой темпоральной культуры проявлялась не только в том, что литургический год с его праздниками согласовывался с ритмами аграрных работ. Время было церковным также потому, что им ведало духовенство. Именно Церковь нуждалась в измерении как более крупных временных промежутков - календарных дней (для расчета литургических праздников, в частности, Пасхи, подробное описание которых приводит В.П. Даркевич³), так и часов (для определения времени молитв). Соответственно, Церковь в те времена и контролировала время: долгое время лишь колокольный звон, созывающий монахов к молитве, помогал простым людям определить время дня⁴.

Вот что пишет об этом исследователь Р. Фоссье: «Если оно (солнце) скрывалось за облаками, оставалось прислушиваться к регулярному колокольному звону ближайшей церкви или монастыря: звон отмечал начало служб, на которых присутствовали клирики и прежде всего монахи – это были

¹ Гуревич А.Я. Указ. соч. С. 94.

² Хёйзинга Й. Осень Средневековья. Наука, Москва, 1988. С. 284.

³ Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв. М.: Наука, 1988. – 344 с.

⁴ Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 170.

прима на восходе солнца, терция через четыре деления, секста в середине дня, нона спустя четыре «часа», вечерня на закате солнца; ночь была поделена на три части: повечерие в первой трети, заутреня во второй, хвалитны за три «часа» до примы. Поэтому в середине года (например, на весеннее равноденствие) удары колокола в наших регионах раздавались в 6, 10, 14, 18, 21, 0 и 3 часа»¹.

Также средневековое время может быть описано как время «вертикальное», застывшее. Готическая архитектура эпохи Позднего Средневековья, торжественно устремленная ввысь, разомкнутая в пространстве, полная незавершенных линий, воплощает застывшее мгновение², это христианское время-стрела, устремленное вверх. Храм, собор, воспринимается современниками в качестве *imago mundi*, где сакральное пространство через литургию соединяется с сакральным временем³. «Храм строился по образу мира, а в мире в свою очередь ориентировались согласно той пространственной символике, которая из века в век, в соответствии со строгой иконографической схемой, воспроизводилась в интерьере храма, в его росписях и иконах»⁴. По сути, средневековый собор – это модель Града Божия на земле, модель вечности, в которой время не имеет власти над людьми.

Другой пример: описывая хронотоп рыцарского средневекового романа, М.М. Бахтин отмечает, что временная логика этого пусть вымышленного, но в определенной степени отражающего сознание его авторов, мира – «чистая одновременность всего», а время, «лишенное подлинной реальности и осмысленной силы», до такой степени может растягиваться под влиянием магических чар, до такой степени символично, что просто выключено из повествования. В качестве примера Бахтин приводит «Божественную комедию»

¹ Фоссье Р. Люди средневековья. М., Евразия, 2010. С. 219.

² Stoddard W.S. Art & Architecture in Medieval France. Westview Press, 1972. P. 93-105.

³ Барг М.А. Эпохи и идеи: Становления историзма. М.: Мысль, 1987. С. 160.

⁴ Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. М., Советский художник, 1984. С. 76.

Данте, где дается описание рая и ада, существующих вместе с населяющими их историческими персонажами в вечности, одновременно с настоящим. Это время Средневековья – историчное, анахроничное, вертикальное и символичное – само по себе является попыткой обретения бессмертия в постоянной связи с вечностью¹.

Кроме того, исследователи отмечают, что в сознании средневекового человека время остается антиисторичным. Да, Средневековье умеет рассчитывать календарные циклы, отдает дань уважения деяниям и идеям предков, знает отдельные хронографические (Исидор Севильский, Беда Достопочтенный) и топографические сочинения (например, трактат Космы Индикоплова о мироустройстве). Однако кроме социального времени коллективных трудов, средневековое общество предпочитает не время земной истории, а время сакральное, литургическое, приближающее к Богу и вечности. Человек Средних веков - в первую очередь христианин, католик. По мнению исследователей, например, А.Дж. Тойнби, отличительной чертой западного христианства явилось то, что с момента распада Римской империи и особенно в период Средневековья католическая церковь сохраняет независимость от государства, а временами и оказывает на него существенное влияние².

Особенно важную роль Церковь как политический и социальный институт играет в Средние века: среди ужасов голода, войн, стихийных бедствий и болезней она, с одной стороны, направляет, поддерживает человека, дарит ему веру в лучшую жизнь и предлагает ответы на главные онтологические и эсхатологические вопросы, а с другой стороны, часто почти полностью подчиняет своей воле, запугивает, использует в качестве орудия для достижения своих целей. Однако действует она не против воли самого человека: сознание людей

¹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 305-307.

² Тойнби А. Дж. Постижение истории. – М.: Айрис-пресс, 2010. С. 170-174.

того времени религиозно, что формирует особое отношение к миру. Человек Средних веков в первую очередь осознает себя как христианина, смертного, подданного Града Небесного, а уже потом как подданного определенного государства или монарха, и больше интересуется священными текстами, чем историографическими сочинениями.

Отношение к истории скорее анахронично: так, вполне нормально и естественно, что на порталах церквей, витражах, скульптурных изображениях цари и патриархи Ветхого Завета соседствуют с античными мудрецами, евангельскими персонажами, иногда даже с земными монархами¹. Человек не мыслит себя в отрыве от библейских событий (каждый ныне живущий ответственен за первородный грех Адама и Евы, а все евреи виновны в смерти Христа). Другой пример, приводимый А.Я Гуревичем: крестоносцы, в конце XI века, отправлялись в долгое и опасное путешествие с убеждением, что им предстоит покарать не потомков палачей Спасителя, а самих этих палачей².

Происходило это потому, что в сознании средневекового человека преобладает идеациональное (по П. Сорокину) мировосприятие, религиозное, символичное, опирающееся на «истину веры»³. Мир воспринимается не как нечто изменчивое, но как стабильное и основательное. Перемены затрагивают лишь внешнее, внутренний же миропорядок остается неизменным⁴. В этом еще раз проявляется античная традиция цикличности, которую пока не могла преодолеть концепция линейного христианского времени.

Однако с течением времени и с изменением характера жизни людей меняется и восприятие времени. Процессы урбанизации, активно происходившие

¹ Гуревич А.Я. Указ. соч. С. 117-118.

² Там же.

³ Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. – М.: Астрель, 2006. С. 430-463.

⁴ Гуревич А.Я. Указ. соч. С. 117.

в средневековой Европе, серьезно повлияли на жизнь общества. Город, ремесла, торговля начинают играть все более важную роль, тогда как значимость аграрных циклов постепенно уходит в прошлое вместе с уменьшением количества населения, занятого в сельскохозяйственной сфере¹. В сознание людей все больше проникает концепция векторного, линейного, конечного времени. Распространение такого миропонимания имеет несколько последствий.

С одной стороны, время теперь – не бесконечно вращающийся круг или небосвод, а прямая, исходящая из вечности и призванная однажды вернуться в нее. На этой прямой располагается вся история рода человеческого в своем шествии к Страшному Суду². Если в Античности осознание цикличности бытия и полноты настоящего мгновения дарило каждому подобие бессмертия в настоящем, то теперь человеку оставалось лишь осознание конечности его человеческой жизни и ее ничтожности в сравнении с жизнью вечной.

Кроме того, средневековое общество живет в напряженном эсхатологическом ожидании. «Основную психологическую установку человека средних веков в его отношении ко времени, основной нерв его переживания самой категории времени можно было бы определить как «ожидание»; постоянное, напряженное ожидание конца человеческого, земного времени, однако такого конца, который явится началом нового состояния, когда времени уже не будет, наступит вечность»³.

Согласно философам и богословам (таким, как Беда Достопочтенный⁴, Гонорий Августодунский⁵, Исидор Севильский¹), опирающимся в своих трудах на

¹ Бродель Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 35.

² Grafton A. Cartographies of time. A history of the timeline. Princeton Architectural Press, 2010. P. 10-26.

³ Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. М., Советский художник, 1984. С. 77.

⁴ Беда Достопочтенный. Церковная история народа англо-саксов. СПб.: Алетейя, 2003. – 361 с.

⁵ Гонорий Августодунский. Изображение мира // Латиноязычные источники по истории Древней Руси. Вып. I. М.: Институт истории АН СССР, 1989. С. 195-196.

концепцию времени, разработанную Августином², близок «конец времен» и Страшный Суд. Практически каждое поколение искренно полагало, что Конец Света наступит именно в его бытность³. Все это приводило к напряженному ожиданию и постоянным мыслям о смерти.

“Memento mori” – «помни о смерти» - так далеко уже от античного “carpe diem”, призывавшего наслаждаться моментом и жизнью в целом. Другая известная средневековая фраза - “mundus senescit” – «мир стареет» - перекликается с грустными размышлениями богословов и философов о минувшем золотом веке Античности и о том, что современный им мир находится в стадии одряхления и упадка. Средневековые историки – Исидор Севильский, Беда Достопочтенный, Регинон Прюмский – сравнивают ход истории с шестью возрастами человека и заключают, что современное им время – последний из них⁴. Общество в целом живет теперь не в модусе настоящего, а в модусе прошлого и будущего, размышляя о старости, болезнях, смерти и о Страшном Суде, на котором каждому предстоит держать ответ за свою земную жизнь.

В культуре и искусстве Средних веков такое восприятие быстротечности и конечности времени человеческой жизни вылилось в символику макабрического с ее культом черепов, трупов, гниения тела и образами Смерти⁵ (о чем мы подробно будем говорить во второй главе), а впоследствии и в своеобразный бунт против смерти, попытку карнавализовать этот последний переход и в какой-то мере

¹ Исидор Севильский. "О природе вещей" // Социально-политическое развитие Пиренейского полуострова при феодализме. М.: Институт всеобщей истории, 1985. С.112-130.

² Августин Аврелий. Исповедь. СПб.: Наука, 2013. – 376 с.

³ Гуревич А.Я. Указ. соч. С. 105.

⁴ Гуревич А.Я. Указ. соч. С. 119-120.

⁵ Шляпентох В., Шубкин В., Ядов В. Катастрофическое сознание в современном мире в конце XX века. М., 2007. С. 195-203.

возродить античные традиции, вернуться к полноте жизни в настоящем, что явилось одним из первых шагов перехода к культуре Возрождения.

С другой стороны, так как новое христианское время было линейно и конечно, то вместе с постепенным процессом секуляризации появилась возможность его измерения со все возрастающей точностью: сначала время измерялось днями, затем, с помощью колоколов, созывающих к молитве, несколькими часами. Астрономический час как 1/24-я часть суток, по мнению ученых, не сразу утвердился в Европе в качестве единицы измерения времени. Как пишет О.А. Добиаш-Рождественская: «...средневековая ранняя Галлия, даже в самой культурной своей части — в принципе зная, быть может, астрономический час,— на практике жила с весьма неровными и неточными суточными мерками, гораздо более крупными, нежели их 24-я часть, выливавшимися в приблизительную меру «канонического часа». Эти мерки выражались различными названиями: житейскими, как «вечер», «утренник», «пение петухов»; литургическими, как «похвалы», «исполнение», или условно цифровыми, как «третий», «шестой», «девятью» часы»¹.

Как было сказано выше, лишь в VIII веке Западная Европа начинает понемногу перенимать от Севера стремление в точности в измерении времени с помощью соляриев. И только в XIII-XIV веках, вследствие активно происходящих процессов секуляризации и урбанизации, на башнях европейских городов появляются механические часы, позволяющие горожанам отслеживать время с точностью до часа и, впоследствии, минуты². Примечательно, что время, будучи изначально религиозным, сакральным и элитным, становится теперь мирским и демократическим — теперь определить время суток по часам может каждый,

¹ Добиаш-Рождественская О.А. Указ. соч. С. 14.

² Гуревич А.Я. Указ. соч. С. 94.

человек стремится более полно использовать время, в первую очередь для трудовой деятельности и зарабатывания денег¹.

В сознании человека, в восприятии им времени происходит коренной переворот. Если раньше человек жил в соприкосновении с вечностью, а использование времени, данного Богом, в целях получения прибыли (например, ростовщичество) считалось тяжелым грехом², то теперь человек стремится максимально использовать время своей жизни, для большего удобства разделяя его на более мелкие отрезки. Цитируя Фоссье: «Общественные часы, установленные наверху башни ратуши, как в Кане в 1317 году, знаменовали победу «времени купцов» над «временем Церкви»³. Процессы индивидуализации и секуляризации затрагивают и эту область жизни средневекового человека, и на смену сакральному литургическому времени приходит новое, индивидуальное время, которое затем будет только развиваться в течение нескольких веков. Этот переворот в восприятии темпоральности во многом явился существенной ступенью для перехода от Средних веков к Возрождению и, далее, к Новому времени.

Средневековые концепции времени

Перейдем к рассмотрению представлений средневековых философов и богословов о темпоральности. Многие идеи времени были почерпнуты ими из Античности, однако эпоха Средних веков также смогла внести значительный вклад в развитие темпорологии.

Одним из самых известных и авторитетных философов средневековья по праву считается Блаженный Августин (354 – 430 гг. - некоторые исследователи

¹ Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 170-172.

² Пастуро, Мишель. Символическая история европейского средневековья. – СПб.: «Александрия», 2012. С. 95.

³ Фоссье Р. Люди средневековья. М., Евразия, 2010. С. 223.

считают его последним философом Античности¹). В своем труде «Исповедь» он размышляет над многими вопросами: о сущности Бога и вечности, о том, что такое время и как следует его измерять, о настоящем, прошлом и будущем и их длительности.

Рассуждения о времени Августин начинает с фразы, подчеркивающей сложность объяснения этого интуитивно понятного явления и ставшей впоследствии крылатой: «Что же такое время? Если никто меня об этом не спрашивает, я знаю, что такое время; если бы я захотел объяснить спрашивающему – нет, не знаю»².

Размышляя о Боге и его темпоральной природе, Августин отмечает, что Бог вечен, бессмертен, существовал до времени и будет существовать после него: «Ты не во времени был раньше времен, иначе Ты не был бы раньше всех времен. Ты был раньше прошлого на высотах всегда пребывающей вечности, и Ты возвышаешься над всем будущим: оно будет и, придя, пройдет, “Ты же всегда – тот же, и годы Твои не кончаются”»³. По сути, именно Августин высказывает идею времени рода человеческого, выходящего из вечности и стремящегося вернуться к ней, которая затем будет широко распространена в средневековье.

Далее Августин обращается к вопросу о трех временах и приходит к выводу, что ни прошлого, ни будущего в реальности нет, ведь одно уже прошло, а другое еще не наступило. Однако «некие три времени эти существуют в нашей душе и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего это память; настоящее настоящего – его непосредственное созерцание; настоящее будущего –

¹ Аксенов Г.П. Причина времени. Едиториал УРСС., 2000. С. 18.

² Августин Аврелий. Исповедь. СПб.: Наука, 2013. С. 16-17.

³ Там же.

его ожидание»¹. Исследователи отмечают, что время у Августина психологично, главным для него является духовный аспект восприятия².

Проявляется этот психологизм и в идее об измерении времени. Августин утверждает, что мерило времени не есть движение тел, солнца, звезд или луны³, оно – в самой душе человека: «В тебе, душа моя, измеряю я время», «Впечатление от проходящего мимо остается в тебе, и его-то, сейчас существующее, я измеряю, а не то, что прошло и его оставило»⁴. В целом предпринятая Августином попытка осмыслить сущность времени определила темпоральные представления на многие века вперед и явилась одной из первых идей раскрытия понятия времени как психологического феномена.

Однако более, чем рассуждения Августина о темпоральности в целом, на культуру последующих поколений оказывает влияние его концепция мироустройства⁵, делящая мир на Град земной, в котором проживает человек свою земную жизнь, полную трудов и забот, и Град Божий, Небесный, в который после смерти смогут попасть те, кто вел праведную жизнь. Время в Граде земном конечно, необратимо, ничтожно, по сравнению с безвременьем вечности Града Небесного. Таким образом, с одной стороны, утверждается идея о том, что земная жизнь – лишь подготовка, ожидание жизни в Царстве Божием, что должно вселять в человека уверенность в высшей справедливости и примирять его с неминуемым концом; с другой же стороны, с течением времени и развитием концепции Августина средневековыми богословами все более популярной

¹ Августин. Указ. соч. С. 26.

² Любинская Л.Н., Лепилин С.В. Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С 82.

³ Августин. Указ. соч. С. 29.

⁴ Августин. Указ. соч. С. 36.

⁵ Августин Блаженный. О Граде Божием. - Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000 - 1296 с.

становится идея о скором конце времен и Страшном Суде, на котором будет решено, кто из смертных достоин Града Небесного.

В идеях Августина изначально нет попытки вселить в человека ужас перед скорым Концом света, в его сочинении скорее описываются и противопоставляются эти два дуалистичных Града, а также объясняется, как с помощью добродетели в жизни земной достичь жизни вечной. В Граде Небесном «...будет повелевать Бог человеком и душа телом; и в повиновении там будет такая же приятность и легкость, каковым будет и счастье в жизни и царствовании. И во всех и в каждом это будет там вечным, а вечное будет несомненным. А потому мир того блаженства или блаженство того мира будет высочайшим благом. <...> Тем же, которые не принадлежат к этому граду Божию, предстоит тогда вечно продолжающееся бедствие. Оно называется еще второю смертью, потому что нельзя сказать, что они будут там жить, ни о душе, которая будет отчуждена от жизни Божией, ни о теле, которое будет подвержено вечным скорбям. В том и состоит ужас этой второй смерти, что она не будет в состоянии окончиться смертью»¹.

Тем не менее, именно эти представления о грядущем Царствии Божии в совокупности с эпидемиями, неурожаями, похолоданием климата и стихийными бедствиями порождают средневековую коллективную эсхатологию, воплотившуюся в образах макабра. Во второй главе мы рассмотрим более подробно причину возникновения макабрических символов, сейчас же обратимся к другим идеям средневековой темпоральности.

Другой известный средневековый богослов Фома Аквинский (ок. 1225 – ок. 1274) развивает идеи Августина и дополняет их. Он разделяет божественный и материальный миры и пытается проанализировать свойства времени в каждом из них. Для изменчивого материального мира, подверженного энтропии, время

¹ Августин. Указ. соч. С. 1056-1058.

можно представить себе как стрелу; конечность этого мира неизбежна. Время же божественного мира не имеет начала и конца, это бесконечность и полнота бытия¹.

Как и Августин, Фома отмечает, что Бог существовал до вечности и является ее творцом. В вечности существуют ангелы (отделенные от материи существа), а также души людей после смерти².

Идеи Блаженного Августина оставались актуальными и в эпоху Позднего Средневековья. Так, их развивает и дополняет в XIII в. известный средневековый проповедник Майстер Экхарт. Приведем здесь его рассуждения о свершении времен, Боге, душе и вечности: «Святой Апостол Павел говорит: "В свершении времен Бог послал Своего Сына". Святой Августин объясняет, что такое "свершение времен". Когда нет больше времени, это и есть свершение времен. Когда дня больше нет, тогда свершен день. <...> Нет сомнения, что время по существу своему не касается Бога и души.<...> Если бы Бог был прикосновен времени, то Бог не был бы Богом. Если бы душа имела что-либо общее со временем, никогда бы Бог не мог родиться в ней. Для этого должно отпасть всякое время или душа должна освободиться от времени с его желаниями и стремлениями. <...> Вот другое значение "свершения времени". Если бы кто-нибудь обладал искусством и властью стянуть в одно настоящее мгновение время и все, что когда-либо произошло за шесть тысяч лет или еще произойдет до конца мира, это было бы свершением времен. Вот настоящее мгновение вечности: когда душа познает все вещи в Боге такими новыми и свежими и в той же радости, как они чувственно сейчас передо мной»³. Видим, что здесь Экхарт предлагает

¹ Фома Аквинский. Сумма теологии. Часть 1. Вопросы 1-43. Пер. С.И. Еремеева, А.А. Юдина. Киев.: Эльга, 2002. С. 6-8.

² Там же.

³ Майстер Экхарт. Духовные проповеди и рассуждения. М.: Издательство политической литературы, 1991. С. 43.

понимать вечность не как бесконечную длительность, а как миг, мгновение, в котором сходятся все времена.

Другие средневековые богословы в своих сочинениях также затрагивали вопрос о сущности времени, а также о более конкретных вещах – как следует измерять его и что такое час. «Час назван так потому, что он есть ora, предел», - рассуждает Исидор Севильский (560 – 636 гг.); «час есть двенадцатая часть дня», - говорит Беда Достопочтенный (672 – 735 гг.)¹. Проблема равенства зимних и летних часов также волнует Беду: он предлагает либо измерять летние дни более длинными часами, чем зимние, либо, чтобы уравнивать часы, увеличить в летнем дне количество дневных часов, а в зимнем – уменьшить².

К концу Средневековья философов начинает волновать не просто проблема сущности времени и его правильного измерения, но также и наиболее рационального способа его использования. Л.Н. Любинская и С.В. Лепилин приводят в качестве примера итальянского философа Леона Баттиста Альберти (1404-1472), который в своих сочинениях характеризовал время как вещь и призывал рачительно им пользоваться.

Только три вещи, утверждает Альберти, всецело принадлежат человеку: душа, тело и время (“...e se pure alcuna si poteva chiamare nostra... queste erano le sole tre - anima, corpo e tempo”)³. Соответственно, с временем нужно обращаться как с вещью: не тратить попусту и активно использовать для труда и самосовершенствования. Мы видим, что время в таком понимании уже более десакрализовано и утилитарно, что выражает стремления человека той эпохи к труду и рациональности и предвосхищает мировосприятие эпохи Нового Времени.

¹ Добиаш-Рождественская О.А. Указ. соч. С. 16.

² Там же.

³ Alberti L. B. Opere volgari, v.1. Bardu, 1960. P. 173.

Средневековые образы времени

В отличие от образов времени Античности, воплощающих абстрактные понятия темпоральности в образах языческих божеств, в сознании средневекового человека время в целом мыслится как нечто, данное Богом. Тем не менее, со свойственным ей символизмом, средневековая культура визуализирует время человеческой жизни и смерти, старость и возрождение, ход истории и коллективные труды. Рассмотрим более подробно эти образы времени.

Одним из образов с несомненными библейскими корнями можно назвать образ лестницы Иакова – в некотором роде христианский вариант мифа о Сизифе. По легенде, библейский патриарх Иаков во сне увидел лестницу, соединяющую Небеса и землю, по которой восходят и спускаются Ангелы. К эпохе Средневековья, как передает Ле Гофф¹, образ лестницы неразрывно связывается не только с жизнью божественной, но и с жизнью человеческой: по лестнице вверх карабкаются люди, падают, поднимаются, на их непростом пути им помогают ангелы и мешают демоны. Лестница – уже не просто средство сообщения между небом и землей, это жизненный путь каждого христианина, путь сложный и полный страданий, но устремленный от Града земного к Граду Небесному, к идеалам добра, истины и святости. Воплощение библейского сюжета лестницы Иакова можно увидеть на мозаиках и фресках многих католических соборов (наиболее известны мозаики в кафедральном соборе Монреале, Сицилия (XII в.) и фрески Рафаэля в Ватикане (1513-1519 гг.).

Одним из ключевых образов времени, сходным с образом лестницы, можно назвать образ дороги и образ странника. Многими исследователями отмечается, что эпоха Средневековья – прежде всего эпоха пеших странствий. При том, что путешествия были утомительны и полны опасностей, а дороги отличались от

¹ Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 153.

римских в худшую сторону, практически все слои европейского населения, по выражению Марка Блока, находились в этом «броуновском движении»: на дороги выходили паломники и монахи, крестьяне и рыцари, торговцы и воины.

Очень сильно, по мнению историков, на такое восприятие средневековым человеком бродячей жизни повлияли легенды и предания о Вечном Жиде. Так, французский ученый Жан-Клод Шмитт, говоря о восприятии времени в Средневековье («От ожидания к странничеству»), посвящает несколько глав именно этому персонажу. Согласно преданиям, подробно описанным в книге Шмитта, иудей Агасфер, сапожник, оттолкнул Христа, которого вели на Голгофу, отказал ему в отдыхе в своем доме. За это Агасфер осужден скитаться по миру до Страшного Суда, при этом он не может умереть, ибо всякий раз, как ему исполняется сто лет, он снова молодеет (видим, что здесь проявляется также мотив бессмертия). В одних вариантах апокрифа упор делается на то, что вечные странствия – кара человека, отказавшего Иисусу в помощи (в некоторых версиях даже ударившего Христа), в других же Вечный Жид становится скорее положительным персонажем, живым свидетелем деяний Иисуса Христа, мудрым старцем, исходившим весь свет (то, что Агасфер бессмертен, сближает его в сознании людей со святыми, чьи останки не подвержены разложению)¹. В любом случае, этот апокриф оказывает сильное влияние на фольклор, а позднее и на литературу Европы.

Странничество, присущее средневековому обществу, именно такого толка: в большинстве своем это путь очищения через страдания и лишения дорожной жизни, искания духа, а отнюдь не жажда наживы или простое любопытство. По выражению Ле Гоффа, «самый дух христианской религии выталкивает на дороги»², и неслучайно мотивы большинства путешественников – религиозные:

¹ Schmitt J.-Cl. Les images classificatrices // Bibliothèque de l'école des chartes. 147. 1988. – p. 128-147.

² Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 127.

паломничество к святым местам и искупление грехов для простых смертных, проповеди в разных городах для клириков, отыскание святынь и возвращение святых земель для крестоносцев (по крайней мере, для большинства из них, не ищущих выгоды в завоеваниях и грабежах). Земная жизнь человека понимается как вечные странствия, трудная дорога, по которой нужно пройти, чтобы приблизиться к Граду Божию.

При этом путешествует средневековый человек налегке, следуя словам Христа: «Оставьте все и следуйте за мной». Этим скитальчество средних веков будет отличаться от более поздних путешествий со всем нажитым добром и от времен, когда «не только выветрится дух крестовых походов, но и ослабеет вкус к путешествию и средневековое общество станет миром домоседов»¹.

Если же от образов дороги и путника мы перейдем к другим образам, использующимся для изображения человеческой жизни, то необходимо упомянуть о том, как средневековый человек видит многие процессы и явления окружающего мира. Для средневекового мировоззрения в целом характерен дуализм, тяготение к крайностям, разделение на черное и белое, добро и зло, жизнь грешную, земную, и жизнь небесную (об этом мы еще будем говорить более подробно в следующей главе). В связи с этим жизнь человека может быть рассмотрена как в оппозиции с вечной жизнью после смерти, так и как поле борьбы добра и зла. Те самые ангелы и демоны, которые неотступно сопровождают человека на лестнице его жизни, ведут нескончаемую битву за его душу, однако и сам человек не пассивен, он своими мыслями и поступками совершает окончательный выбор между добром и злом. Эта битва может быть метафорически воплощена в такой игре, как шахматы.

Образ шахмат, символизирующий жизнь человека, отнюдь не является случайным. Эта игра, пришедшая во Францию с Востока в IX веке и

¹ Там же.

распространившаяся повсеместно к XII веку¹, пользуется большой популярностью в кругу аристократии. Согласно исследованиям, с XII по XIV век не было ни одной благородной дамы, не умеющей играть в шахматы²; это подтверждается, в частности, частотой изображения играющих женщин на миниатюрах к манускриптам и романам, например, к Роману об Александре. Практически без внимания остаются запреты Церкви, связанные с использованием в шахматной партии игровых костей, определяющих фигуру, которой ходит игрок (что фактически приравнивало шахматы к азартным играм), а также с выполнением шахматных фигур из кости (кость в средневековье считается диким, животным, нечистым материалом, в отличие, например, от дерева)³. Известны различные вариации этой игры, многие из которых появились уже в Европе, однако основные отличия шахмат того времени от нынешних приводит Мишель Пастуро в своей книге «Символическая история европейского средневековья»: шахматные партии длились намного дольше, чем сейчас (ведь людям благородного сословия, в принципе, не нужно было куда-то спешить и зарабатывать себе на кусок хлеба), а целью игроков было не просто разгромить соперника, а выиграть красиво⁴. Наверное, можно говорить о том, что так в игре проявлялся рыцарский кодекс чести, с которым, говоря о Средневековье, мы чаще сталкиваемся применительно к турнирам и битвам⁵.

В шахматной партии в борьбе между белыми и черными получает свое выражение борьба между добрым и злым началом в человеке. Не только игра, но и сама шахматная доска и клетки символизируют переходное состояние, жизнь, движение к смерти. В отличие от круга, выражающего цикличность и

¹ Comte S. La vie en France au Moyen Âge. Editions Minerva, S.A. Genève, 1981. P. 94.

² Виолле-ле-Дюк Э.-Э. Энциклопедия готической архитектуры / пер. с фр. С. Баталина. М.: Эксмо, 2013. С. 307.

³ Пастуро, М. Символическая история европейского средневековья. – СПб.: «Александрия», 2012. С. 295.

⁴ Пастуро М. Указ. соч. С. 295-308.

⁵ Бартелеми Д. Рыцарство. От древней Германии до Франции XII века. СПб.: ЕВРАЗИЯ, 2012. С. 294.

повторяемость, клетка и клетчатый узор воспринимаются как нечто непостоянное, преходящее¹. Таким образом, шахматная партия с ее бесконечным множеством ходов, но заканчивающаяся, в сущности, одним и тем же, - своеобразная аллегория жизни земной, переходящей в жизнь вечную.

Много образов времени связано в средневековой культуре с мотивом старости, умирания. Наверное, любая культура в той или иной степени ностальгирует по былым временам. Однако особенно остро это ощущает человек Средних веков. Являясь наследницей греко-римской культуры, средневековая европейская культура в полной мере отдает дань своей предшественнице и осознает, сколько великих мыслителей и ученых уже видел свет. Средневековому человеку кажется, что «золотой век» в науке, искусстве и религии остался далеко в прошлом, историческое же время неуклонно движется к своему завершению, концу времен и Страшному Суду. Отсюда большое количество образов, так или иначе отражающих представление людей о том, что все в мире ухудшается, портится и стареет, в том числе и время.

Очень многие ученые-медиевисты, занимавшиеся восприятием пространства и времени, указывают в своих исследованиях на сравнение хода истории в Средневековье с шестью возрастами человека^{2,3}. В этом случае историческое время рассматривается как подобие индивидуального времени человеческой жизни, в которой есть периоды детства, юности, молодости, зрелости, старости и дряхлости. Такая традиция восприятия времени идет от Августина, который рассматривал периоды истории человечества по аналогии с шестью днями сотворения мира. Последний период, «век одряхления», начавшийся с пришествия Христа, по расчетам средневековых теологов, должен

¹ Там же.

² Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 157.

³ Гуревич А.Я. Указ. соч. С. 110.

был закончиться около 1000 года, что не могло не породить пессимистические настроения, а также панику ожидания конца света. В любом стихийном бедствии или неурожае человек средневековья видел «начало конца». Когда же стало ясно, что в 1000 году конец света не случился, эсхатологические ожидания стали связываться с новой датой - XIV – XV веками, однако все равно каждое поколение продолжало ждать его для себя¹.

Вполне понятно, что в такой атмосфере пессимизма и напряженного ожидания представление о настоящем не может быть радужным. Время видится стариком или старухой, по аналогии с последним возрастом человеческой жизни. Образ Старика Хроноса очень подробно рассматривается в книге Э. Панофского «Этюды по иконологии. Гуманитарные темы в искусстве Возрождения»² (в эпоху Средних веков и Возрождения перетолкование классических античных образов становится особенно популярным)³. Для христиан Бог, Отец и Сын одновременно, видится часто как старый человек и молодой бог⁴. Время также может не отождествляться, но неразрывно связываться со старостью, как, например, в «Романе о Розе», где образ Старости и его описание плавно переходят в размышление о могуществе и быстротечности времени⁵. Образ Старика Хроноса (или Сатурна) встречается и в искусстве постсредневекового периода, одна из самых известных картин, посвященных этому сюжету, принадлежит перу И.А. Акимова (1802 г.).

¹ Шляпентох В. Указ. соч. С. 13.

² Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Азбука-Классика, 2009. – 432 с.

³ Там же, с. 124.

⁴ Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 146.

⁵ Лоррис, Гильом де, Мён, Жан де. Роман о Розе: Пер. со старофр. / Пер. Н.В. Забабуровой на основе подстрочника Д.Н. Вальяно. Ростов н/Д: Югпродторг, 2001. С. 31.

Мотивом старения, ухудшения и пессимизма проникнута вся культура Средневековья. Все исследователи отмечают актуальность для этого периода раннехристианского утверждения “*Mundus senescit*” – «мир стареет». Выражения этого находим не только в визуальных образах, но и в сочинениях историков и теологов, в литературе и фольклоре.

Например, средневековая схоластика не претендует на революционные прорывы в науке или религии, ведь большинство откровений были даны человеческому роду в эпоху Ветхого Завета, Христа и апостолов. Схоласты занимаются в основном более углубленным изучением и доказательством основных теологических вопросов, одна из отличительных черт этой философии – постоянное цитирование источников, признанных авторитетными и классическими, что передает то уважение, которое питает средневековый ученый к прошлому¹.

Если же вернуться к зрительным образам, выражающим идею ухудшения и старения времен, то, несомненно, одним из самых ярких будет образ карликов, сидящих на плечах гигантов. Многие богословы Средневековья склонны воспринимать людей прошлого как сильных и красивых великанов, людей же нынешнего поколения – как карликов, хилых и слабых, которые, однако, уселись на плечи гигантов и потому могут наслаждаться плодами науки и культуры Античности и видеть дальше, чем предшествующие поколения².

Также среди образов, воплощающих сходную идею упадка и умирания, можно назвать образ каната, протянутого с востока на запад и изнашивающегося

¹ Жильсон Э. Разум и откровение в средние века. Христианское братство «Путь к истине». Киев, 1992. С. 34.

² Сапожникова Л.М. Эволюция идеи темпоральности – от круговорота Античности к линии Средневековья // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2016. — №1. С. 137-142.

от каждодневного свертывания и разворачивания¹, а также образ плаща, который Время укорачивает своими ножницами², предложенный Данте. Здесь образы времени овеществляются, чтобы наглядно показать идею ухудшения и умирания. Как видим, многочисленность образов старения мира лишний раз иллюстрирует пессимизм средневековых богословов, предсказывающих скорый Конец света и в своих рассуждениях предвосхищающих идеи о закате цивилизации, которые спустя несколько веков предложит в пессимистичную послевоенную эпоху Освальд Шпенглер³.

Обратимся далее к образам победы над смертью и воскрешения. Для средневекового сознания, в котором настоящее искусство является частью религии⁴, главным символом воскрешения остается образ Христа – «знак победы над смертью»⁵. Этот образ примиряет человека с земными страданиями и несовершенством мира, дарит надежду на обретение лучшей, справедливой, вечной жизни в Граде Божиим - Небесном Иерусалиме, однако не для всех, а лишь для праведников, достойно проведших земную жизнь. Здесь еще раз проявляются мотивы важности выбора пути своей жизни, своей дороги, а также мотив равенства, ведь перед лицом Страшного Суда равны бедные и богатые, знатные люди и простые крестьяне, лишь поступки земной жизни имеют значение.

Довольно часто средневековые авторы прибегают к образам животных. Бестиарии, содержащие сведения как о реальных, так и вымышленных животных,

¹ Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 107.

² Гуревич А.Я. Указ. соч. С. 159.

³ Шпенглер О. Закат Европы. М: Мысль, 1998. – 582 с.

⁴ Mâle E. The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century. Westview Press, 1972. P. 23-52.

⁵ Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 147.

были чрезвычайно распространены в эпоху Средних веков¹. Одним из образов, воплощающих идею воскрешения и бессмертия, является образ феникса². Эта мифическая птица, умирающая и вновь возрождающаяся из пепла, во многих культурах отождествляется с постоянным обновлением, бессмертием если не тела, то духа и идей. Возможно, поэтому феникс достаточно часто присутствует в средневековой геральдике, а также в готической архитектуре (например, на фризе портала Страсбургского собора, в медальоне Руанского и Лионского соборов).

Однако не все средневековые образы воскрешения и перерождения связаны исключительно с загробной жизнью. Например, олень воплощает в себе возможность духовного воскрешения человека, ассоциируется со святостью, обращением к религии. Французский историк Мишель Пастуро³ в главе о символике животных приводит несколько легенд (например, о Евстафии, о Губерте), в которых охотник встречает оленя (иногда белого) с распятием между рогов, после чего жизнь человека кардинально меняется – он обращается в христианство, меняет свою жизнь, становится праведником. Примечательно, что в романе другого историка Мориса Дрюона похожий эпизод на охоте предшествует внезапной смерти французского короля Филиппа IV Красивого, якобы проклятого магистром ордена тамплиеров. В то же время Мишель Пастуро в том же исследовании, опираясь на факты, изложенные в исторических хрониках и у других ученых, упоминает эту смерть в связи с другим животным - кабаном: король погиб в результате несчастного случая на охоте при столкновении с этим диким зверем. Возможно, попытка приписать смерть короля не кабану, а оленю, может свидетельствовать о повсеместном распространении подобных легенд, а также о закреплённом за образом оленя ореоле святости, чистоты, и, как

¹ Уайт Т. Средневековый бестиарий. Что думали наши предки об окружающем их мире. М.: ЗАО Центрполиграф, 2013. С. 12.

² Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 148.

³ Пастуро М. Указ. соч. С. 78-80.

следствие, о стремлении сакрализировать кончину знатной особы. Ведь в определенный момент, под влиянием духовенства, олень превращается в «чистое и целомудренное животное, олицетворение доброго христианина, атрибут или субститут Христа наряду с агнцем или единорогом»¹, даже рога его, по поверью тех веков, заново отрастают каждую весну, что также символизирует воскрешение, в то время как кабан ассоциируется с грязью и пороками, и смерть от его клыков считается позорной.

Еще один образ времени Средневековья - образ колеса Фортуны, унаследованный от времен Античности. «На бесчисленных рисунках изображалось колесо Фортуны; сама она в венце “повелительницы мира” восседала в центре диска, приводя его в неустанное вращение; цепляясь за колесо, поднимается ввысь полный надежд юноша; на вершине колеса торжественно водрузился на трон государь; далее стремительно низвергается человек, которого влечет за собой колесо судьбы; внизу распростерта фигура жертвы переменчивого счастья»².

Этот же образ Фортуны – повелительницы мира, колеса Фортуны является одним из центральных и в сборнике средневековой поэзии «*Carmina Burana*». Кроме того, часто образ Фортуны соседствует с образом Смерти. Например, в «*Danse aux Aveugles*» («Танце Слепцов») Пьера Мишо мы видим человечество, извечно танцующее вокруг тронов Любви, Фортуны и Смерти³. В целом, можно сказать, что образ колеса Фортуны символизирует «покорность судьбе, иммобильность»⁴.

Образ колеса, или круга, может также быть рассмотрен отдельно. Вряд ли какая-то другая геометрическая фигура способна лучше передать идею цикличности, постоянного изменения, но одновременно пассивности, покорности

¹ Там же.

² Гуревич А.Я. Указ. соч. С. 130.

³ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 418.

⁴ Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 156.

судьбе. В отличие от квадрата, например, отождествляемого с переходным состоянием, движением к смерти, но также и с пространством, круг во многих культурах издревле ассоциировался со временем, сменой времен года, бесконечностью¹. Не случайно Христос часто изображается в центре колеса, например, на одном из витражей Шартрского собора XII в.². Кроме того, колесо судьбы «было идеологическим костяком готической розы. Оно изображено в непосредственном виде на розах соборов в Амьене, Бове, Базеле, а в стилизованной форме его можно было в XIII в. видеть повсюду»³.

Модель кругового времени накладывается в Средневековье на аграрный календарь. Не случайно на многих фресках календарь запечатлен в виде «трудов месяца» - изображений людей, выполняющих работу, ассоциирующуюся с конкретным месяцем. Однако образы средневекового календаря не ограничиваются только аграрными работами: цикличность времени запечатлевается также с помощью природных аллегорий. Например, на знаменитых миниатюрах братьев Лимбурггов (миниатюристов конца XIV – начала XV вв.) фоном к изображению каждого месяца служат различные замки, запечатленные в разные времена года⁴.

Таким образом, выше мы рассмотрели основные образы, в которых воплощались средневековые модели темпоральности. Среди них фигурировали как попытки визуализировать ход истории (например, представление о шести возрастах истории), так и стремление воплотить различные этапы индивидуальной жизни человека. Мы намеренно не приводили в этой главе образы, связанные со смертью: в ходе работы выяснилось, что они настолько

¹ Пастуро М. Указ. соч. С. 308.

² Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 148.

³ Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 156

⁴ Husband Timothy B. The Art of Illumination: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry. Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2013. – 388 p.

многочисленны и широко представлены в средневековой культуре, что могут являться предметом отдельного исследования. В следующей главе мы более подробно рассмотрим причину появления и популярности образов макабра, а также проследим, как менялась трактовка макабрической символики с течением времени.

В этой главе мы рассмотрели основные модели и представления о темпоральности, предложенные учеными, проанализировали наиболее известные концепции античных и средневековых философов, касающиеся времени. Также нам удалось привести некоторые образы и характеристики, которые могут использоваться для описания моделей темпоральности, существовавших в Античности и Средних Веках.

Для времени Античности основными характеристиками будут являться цикличность, мифологичность, статичность и предпочтение модуса настоящего, раскрытие в нем полноты бытия. Образ античного времени – круг, колесо, и такое мировосприятие, по сути, исключается страх смерти.

Средневековье во многом находится под влиянием этих представлений, но уже активно вырабатывает и свои собственные. Время начинает восприниматься как линейное, векторное, конечное. Образно говоря, это стрела, выходящая из вечности и вневременности и стремящаяся вернуться туда вместе с Концом света. Земная жизнь человека обесценивается в сравнении с жизнью загробной, появляется страх перед будущим. Современник не наслаждается настоящим – он живет в напряженном ожидании конца. Рассуждения богословов тех лет, природные катаклизмы, а, главное, пандемия чумы, буквально разорившая Европу, только способствуют усилению коллективной эсхатологии. В следующей главе мы проследим, как на общие представления о темпоральности того времени накладываются конкретно-исторические события, и как все вместе это реализуется в символике макабрического.

Глава 2. Средневековые макабрические сюжеты и символы

Как мы говорили ранее, представления о загробной участи человека, как и отношение к различным этапам человеческой жизни – молодости, зрелости, старости и смерти, является одним из проявлений темпоральных представлений, отражающих суть и характерные особенности определенной культуры¹, а смерть и страх исследуются учеными в качестве экзистенциалов – фундаментальных основ человеческого бытия². Средневековые макабрические образы смерти настолько многочисленны, что заслуживают отдельного исследования. В этой главе мы проследим, как зарождались символы макабра, почему они становятся так популярны в эпоху Средневековья, а также как и почему, наравне с религиозной, рождается светская трактовка макабра.

Образы смерти особенно ярко воплощаются в изобразительном искусстве средневековой Европы – во фресках, картинах, книжных миниатюрах, скульптурах, надгробиях, гравюрах, витражах и других элементах декора соборов. Используя механизм визуализации, творцы тех времен переводят абстрактные временные понятия в конкретные пространственные образы, доступные широкой публике. Однако мы будем рассматривать не только визуальные воплощения макабра, но и тексты, поясняющие и объясняющие изображение и тесно с ним связанные. В большинстве случаев именно текст (например, проповеди), являлся первичным, а рисунки и гравюры служили иллюстрациями, наглядно разъясняющими мысль автора.

Самыми популярными иконографическими сюжетами того времени, связанными со смертью, являются «Триумф Смерти», «Трое мертвых и трое

¹ Карташева Н.В. Темпоральные феномены русской культуры послереволюционного десятилетия // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. М., 2013. №4. С.69-78.

² Гагарин А.С. Экзистенциалы человеческого бытия – одиночество, смерть, страх: от античности до Нового времени, историко-философский аспект: диссертация доктора философских наук: 09.00.03 // Гагарин А.С. Екатеринбург, 2002. – 355 с.

живых», «Пляска смерти». Обратимся к этим сюжетам, чтобы проследить эволюцию образа смерти в средневековой культуре, но сначала рассмотрим истоки и предпосылки их возникновения.

2.1. Череп и скелет: зарождение символа и «Адамова голова»

В любой культуре останки человеческого тела (будь то только череп или весь скелет), свидетельствующие о материальном пребывании человека на земле, являются символом, так или иначе относящимся к времени и, в частности, к смерти. Наверное, при взгляде на череп или его изображение каждый человек легко разгадает основные трактовки этого образа, приводимые искусствоведами: напоминание о бренности бытия, разложении тела, неизбежности смерти и кратковременности жизни (значения, которое позднее воплотятся в “*memento mori*”)¹. Однако, несмотря на ярко выраженную траурную тематику, череп мог являться одновременно и символом вечной жизни, воскресения и преодоления смерти. Рассмотрим варианты трактовки этого образа в древнейших европейских культурах, и в частности, в раннехристианской традиции, в наибольшей степени оказавшей влияние на средневековую европейскую культуру макабрического.

Култ черепов и скелетов в древности.

Несомненно, в каждой культурной традиции особое внимание всегда уделяется переходу от жизни к смерти, а также атрибутам и обрядам погребения. При том, этот переход становится намного более важен, так как смерть выступает отправной точкой новой, лучшей, загробной жизни, следующей за земной. Поэтому для древних людей так важно правильно провести обряд прощания с покойным, если нужно, снабдить его всем необходимым для новой жизни, правильно похоронить тело и обустроить место захоронения. Исследователь М.

¹ Паскале Э. Смерть и воскресение в произведениях изобразительного искусства. М., 2008. С. 117.

Элиаде так говорит о важности ритуалов погребения: «Что касается смерти, то здесь мы наблюдаем значительно более сложные обряды, ведь речь идет не о каком-то естественном явлении (жизнь или душа покидает тело), а об одновременном изменении как онтологического состояния, так и общественного положения: умирающий должен пройти через ряд испытаний, от которых зависит его загробная судьба, но, кроме этого, он должен быть принят сообществом мертвых и признан как один из них. У некоторых народов лишь ритуальное погребение является свидетельством смерти: тот, кто не был похоронен так, как требует обычай, не считается мертвым. У других народов смерть кого-либо признается действительной только после совершения погребальных церемоний или после того, как душа усопшего была ритуально введена в новое жилище, в иной мир, и была принята там сообществом мертвых»¹.

Конечно, важность того или иного элемента ритуала перехода от жизни к смерти будет сильно различаться в зависимости от культуры и эпохи. Однако многочисленные исследования подтверждают, что скелет, череп и кости играют особую роль в большинстве известных древних обрядов². Почему же именно эти части тела привлекают такое внимание человека, начиная с первобытных времен и до наших дней?

Во-первых, череп и кости — часть человеческого тела, наименее поддающаяся разрушению, а значит, и наиболее стойко противостоящая тлению и гниению. Логично, что в первобытных культурах они наделяются магическими способностями и становятся символом телесного возрождения, жизненной энергии и силы духа³.

¹ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир, 2000. С. 342.

² Неподкосов С.Н. Символ «мертвая голова». — М.: Вече, 2014. С. 9.

³ Рассел Дж. Адамова голова (символ). — М.: Издательство по Требованию, 2012. С. 17.

К тому же, согласно древнейшим верованиям, голова – наиболее важная и ценная часть человеческого тела, этоместилище божественных сил (эта идея затем будет развита в христианстве и исламе и воплотится в культ головы святого¹). У многих племен, начиная с эпохи позднего палеолита, распространяется культ черепа. Головы мертвых людей и животных все чаще используются в ритуально-магических целях. Обладание головой поверженного врага дает власть над ним, и по этой же причине нужно хранить головы умерших родственников (кроме того, это наивысшая дань уважения к умершему)². Вероятно, именно в это время зарождается мрачная традиция делать кубки из черепов убитых врагов; традиция, которая просуществует еще много веков и вместе с черепом князя Святослава, убитого печенегами, войдет в историю Российского государства.

Култ черепа и головы был очень распространен у кельтов. Согласно кельтским верованиям, голова является сутью бытия, обожествляется и наделяется сверхспособностями, такими как умение говорить, петь, рассказывать истории на пиру и даже оставаться живой после смерти. Многие легенды, например, о Бране Благословенном, повествуют о «самостоятельной» жизни отрубленной головы³.

Римляне изображают на полах триклиний мозаичные скелеты в образе разносчиков еды, призванных напомнить пирующим о скоротечности жизни и о неизбежности смерти (встречаем этот сюжет, например, на известной мозаике в Помпеях)⁴. Вероятно, это одно из первых воплощений “memento mori”, мысли, которая будет всецело занимать ум средневекового человека.

¹ Клемен К. Жизнь в мертвых религиях человечества. М., 2002. С. 19.

² Maringer J. Der menschliche Kopf/Schädel in Riten und Kult der vorgeschichtlichen Zeit / *Anthropos*. 1982. B. 77. no. 5—6. P. 710-739.

³ Медникова М. Трепанации в древнем мире и культ головы. М., 2004. С. 149.

⁴ Паскале Э. Указ. соч. С. 119.

Таким образом, в первобытных культурах мы видим несомненное внимание к человеческому скелету, и, в частности, к черепу. Нет единой трактовки этого символа, это и дань уважения предкам, и попытка обрести магическую силу, и составляющая часть ритуалов жертвоприношения, и обожествленная сущность, и объект, воплощающий одновременно бренность, конечность бытия и веру в перерождение для новой жизни. Далее мы увидим, как две последние идеи развились в христианской культуре.

«Адамова голова».

Помимо описанных выше древнейших трактовок, череп в европейской культурной традиции раннего христианства наполняется новым, религиозным смыслом и, наряду с крестом, становится одним из важнейших символов веры. Как мы увидим далее, именно эта трактовка символа мертвой головы, будучи трактовкой религиозной, в наибольшей степени повлияет на умонастроение средневекового человека, для которого вера тесно связана с повседневной жизнью.

Согласно легенде, опирающейся на Священное Предание и упоминающейся в трудах Тертуллиана, Оригена, Амвросия Медиоланского, Иеронима Стридонского и др., прах Адама, прародителя человеческого рода, был захоронен на Голгофе, небольшой горе, на которой распяли Иисуса Христа. Когда кровь Христа омыла череп Адама, то весь род человеческий в его лице очистился от греха и скверны и получил дарованную Богом возможность спасения¹.

В настоящее время среди исследователей не существует единого мнения о достоверности этой легенды. Само еврейское название Голгофа означает, по евангельскому толкованию, «место лба», «лобное место»², и некоторые

¹ Паскале Э. Указ. соч. С. 58.

² Библия // Библия Онлайн. URL: <https://www.bibleonline.ru> (дата обращения: 20.07.2016). Матф. 27, 33; Ин. 19, 17.

исследователи делают из этого вывод, что, кроме черепа Адама, у подножия этого холма или скалы находились также черепа других казненных¹. Другие специалисты по библейской археологии подвергают сомнению версию о захоронении праха Адама под Голгофой, аргументируя это тем, что Голгофа – это скала из цельного камня, которая не может быть местом захоронения кого бы то ни было².

Так или иначе, для нас представляет важность сам факт широкого распространения легенды о голове Адама в христианской культуре. Наряду с употреблением черепа в качестве символа краткости жизни и неизбежности смерти, христианская легенда задает новый, положительный вектор понимания этого образа («Смертию смерть поправ!»). Теперь это одновременно и символ спасения, победы над смертью и перерождения для новой жизни: кости суть «семя воскресения тел», когда после Страшного суда умершие восстанут из праха и вновь обретут плоть, для того чтобы предстать перед высшим судьей³ (Рис. 1).

В христианской иконографической традиции легенда о голове Адама закрепляется не только в присутствии черепов на иконах и фресках (часто в сочетании с голгофским крестом или при изображении кающихся грешников и святых – Марии Магдалины, св. Иеронима, апостола Павла и др.⁴), но и в их изображении в перевернутом виде, в виде чаши, наполненной кровью Христа. По мнению искусствоведа О. Вовка, в таком виде череп начинает отождествляться со Священным Граалем и является символом искупления грехов и очищения⁵.

¹ Неподкосов С. Место лобное стало раем. О символе черепа в христианстве // Русский дом. 2010. № 4 . URL: <http://www.russdom.ru/node/2763> (дата обращения 20.07. 2018).

² Каплан В. Где находится могила Адама, или Парадоксы библейской археологии / Фома. Август 2012. С.21-29.

³ Паскале Э. Указ соч. С. 283.

⁴ Неподкосов С. Место лобное стало раем. О символе черепа в христианстве // Русский дом. 2010. № 4 . URL: <http://www.russdom.ru/node/2763> (дата обращения 20.07. 2018).

⁵ Вовк О. Энциклопедия знаков и символов. М., 2006. С. 349.

В целом, легенда об «Адамовой голове» получает широкое распространение как в православии, так и в католичестве. Череп умершего, особенно святого или подвижника, как и ранее в некоторых древних культах, наделяется силой и способностью к исцелению. Появляются первые оссуарии – костехранилища, чаще всего при церквях или монастырях, вмещавшие скелет или только череп усопшего. Причин появления оссуариев много: это и особенности почвы или местности (невозможность вырыть могилу), недостаток места для традиционного погребения в земле, высокая смертность вследствие эпидемий. Однако не последнюю роль здесь играет и уважение к костям умершего, сохранение живой памяти о нем и освящение праха нахождением его в священном месте¹.

Кроме катакомб и оссуариев, основная функция которых состояла в хранении праха усопшего, череп встречается также в оформлении многих церквей, кладбищ, иногда и жилых домов. Примеры тому – Капуцинский монастырь в Риме или церковь Санта-Мария дель Пургаторио ад Арко в Неаполе, где черепа используются в качестве элементов декора и популярны среди паствы, которая просит у них защиты от голода и болезней.

Современному человеку, посещающему катакомбы или оссуарии при храмах, сложно представить, что чувствовали современники, когда обустривали и посещали эти места упокоения праха усопших. Однако для человека тех времен нахождение вблизи останков умерших не только несло в себе более глубокий и понятный религиозный смысл, но и было обыденно и привычно. Именно на стенах катакомб воплощаются первые изображения Христа и религиозные сюжеты, которые впоследствии составят основу живописи эпохи Средневековья и Возрождения². Сама основа современной европейской цивилизации – христианская религия – первые века своего существования развивается в

¹ Неподкосов С.Н. Символ «мертвая голова». – М.: Вече, 2014. С. 19.

² Фрикен фон А. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. М.: Издание К.Т. Солдатенкова, 1885. С. 382-385.

катакомбах, в царстве темноты и мертвых тел, чтобы затем выйти на поверхность, к свету, сохранив трепетное отношение к черепам и костям.

2.2. Отношение к смерти в средневековой Европе до появления макабра

Прежде всего, необходимо заметить, что сегодня практически чрезвычайно сложно воссоздать ту непростую гамму чувств, которую вызывали мысли о конечности земного бытия в душе средневекового человека. С одной стороны, смерть являлась для людей «привычной спутницей жизни»¹. Смертность, особенно детская, была огромной, средняя продолжительность жизни оставалась очень низкой (около 30 лет)². Неурожаи, влекущие за собой голод, наводнения, эпидемии, непрекращающиеся войны ежегодно уносили множество жизней. Низкий уровень развития медицины только усугублял ситуацию. “Memento mori” – «помни, что ты смертен», «помни о смерти» - как нельзя лучше выражает настроения той эпохи. Человек в обыденной жизни постоянно сталкивался с картинами смерти, ставшей его постоянной спутницей.

Как было сказано выше, из раннехристианской традиции средневековый человек заимствует спокойное отношение к черепам и костям. Скелеты в катакомбах и оссуариях, черепа в оформлении зданий являлись привычными для глаза и не наделялись тем мрачным смыслом, который они приобретут в глазах людей в эпоху Позднего Средневековья (с XIV в.).

Необходимо отметить, что отношение к концу жизни в эпоху Раннего и Среднего Средневековья (примерно до конца XIII века) скорее смиренное. Сохраняется унаследованное из античной и языческой культуры представление о времени как о великом колесе, сменяющим времена года и поколения людей, это

¹ Шляпентох В., Шубкин В., Ядов В. Катастрофическое сознание в современном мире в конце XX века. М., 2007. С. 10.

² Ле Гофф, Ж. Рождение Европы. СПб., «Александрия», 2008. С. 292.

то самое родовое время, дарящее человеку бессмертие в единении с природой и родом¹. На это представление уже накладывается христианская модель мира с временем-стрелой, устремленной в вечность, однако вечность эта пока не пугает, а является закономерным итогом человеческого бытия.

В наибольшей степени на мировоззрение и отношение к жизни и смерти людей эпохи Раннего и Среднего Средневековья оказывают влияние идеи Блаженного Августина о Граде Небесном и Граде земном, о которых мы упоминали в первой главе, говоря о средневековых представлениях о темпоральности². Много последующих поколений философов и богословов пересказывают и дополняют его идеи мироустройства, рассуждают о том, как попасть в Град Божий и о том, насколько близко Царствие Божие на земле.

Земная жизнь человека, таким образом, представляется маленьким отрезком перед жизнью вечной, небесной; отрезок этот наполнен трудами и заботами, тяготами и страданиями, которые нужно выдержать достойно, чтобы войти в Град Божий. Вот что писал по этому поводу в своей проповеди «О страдании» один из крупнейших средневековых философов Майстер Экхарт (конец XIII в.): «Он (Господь) не посылает нам ничего такого, чего бы сперва Сам не сделал или не выстрадал. Поэтому мы должны питать большую любовь к страданию, ибо Бог ничего иного и не делал, пока был на земле. <...> Царствие Божие близко: Тихая и спокойная жизнь, проведенная в Боге - хороша; жизнь, полная боли, прожитая с терпением, - лучше; но найти покой в жизни, полной боли, есть наилучшее»³. В рамках такого подхода к жизни, смерть означает конец страданий, а безусловное горе, постигающее родных и близких умершего, уравнивается верой в справедливость Божию и воскресение праведников для жизни в раю.

¹ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 97.

² Августин Блаженный. О Граде Божием. - М.: АСТ, 2000 - 1296 с.

³ Майстер Экхарт. Духовные проповеди и рассуждения. М.: Издательство политической литературы, 1991. С. 45.

Таким образом, мы видим, что до появления макабра Раннее и Среднее Средневековье воспринимает смерть как естественный переход от одного мира к другому. В сознании людей еще жива модель родового циклического времени, утверждающая бессмертие и непрерывность рода; христианские богословы, предлагая модель конечного времени - стрелы и рассуждая о конце земной жизни, стремятся подчеркнуть свободную волю человека и то, что он может своими поступками влиять как на жизнь в Граде земном, так и на последующее пребывание в Граде Божиим. Переход к жизни небесной не страшен, он скорее привычен человеку, постоянно наблюдающему картины смерти в повседневной жизни и воспитанному в русле христианской традиции принятия смерти как избавителя от страданий и суеты земного мира.

2.3. Основные макабрические сюжеты

Рассмотрев истоки макабрической символики и отношение средневекового человека к смерти, мы можем перейти к непосредственному анализу основных сюжетов макабра. Мы рассмотрим сюжеты «Трое мертвых и трое живых», «Триумф Смерти» и «Пляска смерти».

2.3.1. Трое мертвых и трое живых

По мнению ученых (П. Виго¹, Ж. Делюмо², А. Тененти³), самым ранним средневековым сюжетом, относящимся к иконографии макабрического, является Встреча, или Легенда о трех живых и трех мертвых. Текст легенды, предшествующий изображению, появляется в Италии около XII - начале XIII

¹ Vigo P. Le Danze macabre in Italia. Bergamo, 1901. 181 p.

² Делюмо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII вв.). Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. - 753 с.

³ Tenenti A. La Vie et la mort à travers l'art du XVe siècle. Paris, 1952. 120 p.

века¹ и является переработкой многочисленных христианских «видений», существовавших к тому времени и в назидательном ключе повествующих о встречах с мертвыми, а также агиографического византийского романа XI в. «Варлаам и Иоасаф», в котором происходит встреча принца и трех мертвых, дополненная рассуждениями о бренности мира². Успех латинского перевода романа способствует тому, что в Европе возникает более разработанная и теологически продуманная притча о трех мертвых и трех живых.

Сюжет притчи повествует о трех богатых и знатных молодых людях (принцах, реже королях, встречаются также варианты «принц, граф, герцог», «епископ, граф, король», а также «папа, кардинал, папский нотариус»), встречающих на дороге по пути с охоты трех оживших мертвецов. Когда принцы выражают свой ужас перед лицом смерти, первый мертвец напоминает юношам о смерти, восклицая: «Таковыми, как вы, мы были, таковыми, как мы, вы будете!» и призывает их к добродетельной и благородной жизни. Второй говорит о всесии смерти, уравнивающей все сословия, от крестьянина до короля и папы римского. Третий мертвец советует юношам защитить себя от смерти добрыми поступками³.

Встречаются также варианты, в которых вместо трех юношей главными персонажами со стороны «живых» являются люди разных возрастов. В таком случае показываются различные реакции на встречу с мертвыми: старый человек молится, зрелый хватается за меч, молодой отворачивается в страхе⁴.

Легенда получает широкую известность в XIII веке благодаря поэтической обработке французского менестреля Бодуэна де Конде и повести Николя де Марживаля и распространяется также во Франции, Англии, Италии, Германии,

¹ Vigo P. Указ. соч. С. 82.

² Nersessian S. L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph, Paris, 1937. P. 68.

³ Glixelli S. Les Cinq poèmes des trois morts et des trois vifs. Paris, 1914. P. 35.

⁴ Делюмо Ж. Указ. соч. С. 86.

Швеции, Дании и других европейских странах. В изобразительном искусстве легенда встречается как в книжных миниатюрах, так и на фресках, наиболее известные из которых находятся в соборе Кампо-Санто в Пизе (середина XIV века), в церкви Кер-Мария в Бретани (XIV век), в монастыре Сан Бенедетто в Лацио (XIV век), в Клузоне, недалеко от Бергамо (конец XV века)¹.

Как мы видим, в этом иконографическом сюжете проявляются сразу несколько черт, присущих средневековому христианскому менталитету²: *символизм* (иносказательное представление о смерти как о встрече живого и мертвого начал), *иерархизм* (не случайно трое живых персонажей представляют самых влиятельных лиц мирской или религиозной жизни, а также зачастую отражают социальную иерархию – «принцы», «принц, граф, герцог», «папа, кардинал, епископ» и т.д.), *«двухмерность»* (в легенде идет противопоставление живых и мертвых, жизни временной и жизни вечной), *универсализм* (сведение конца каждой индивидуальной жизни к общему, типичному, в данном случае типичные образы юношей, на месте которых мог оказаться каждый смертный), *дидактизм мышления* (притча проникнута нравственным смыслом, назидательная мораль прямо сообщается из уст трех мертвых).

В целом, концепция легенды полностью соответствует латинским *exempla* – латинским назидательным «примерам», которые в форме притч или проповедей были широко распространены в Средневековье. Повествуя о жизни библейских персонажей, приводя примеры из апокрифов, легенд или экзегетических сочинений отцов церкви, проповедники стремились произвести на паству определенный эффект: как можно доходчивее объяснить недопустимость греха в жизни земной и живописать жизнь вечную для праведников и для грешников. Не случайно тексты легенды о трех живых и трех мертвых также наполнены

¹ Реутин М.Ю. Пляска смерти. Словарь средневековой культуры. М., 2003. С. 360-364.

² Корякина Е.П. Культура средневековой Западной Европы: мировоззренческие принципы и система ценностей. – М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2003. С. 12.

средствами художественной выразительности и ужасающими подробностями загробной жизни:

Смерть и черви сделали самое худшее:
Они смердят...
Посмотрите: у всех троих нет волос на голове,
Нет глаз на лице, и ни рта, ни носа
Не видно...¹ (Пер. И.Б. Иткина).

В этом сюжете мы видим попытку привлечения внимания к ужасам смерти и разложения, интерес к тому, что происходит с трупом после смерти. Надо сказать, что эта идея начинает играть все более значимую роль в средневековой жизни и искусстве. Этому способствует распространение зародившихся еще в Раннем Средневековье теологических идей о бренности мира и о презрении к миру земному. Создаются такие литературные произведения, как “*De contemptu mundi*” («О презрении к миру») будущего папы Иннокентия III (XII в.), где он, ссылаясь на библейские источники, подробно описывает, насколько грешен человек и его тело, а также то, во что плоть превращается после смерти: «Участь сынов человеческих и участь животных — участь одна; как те умирают, так умирают и эти, и одно дыхание у всех, и нет у человека преимущества перед скотом; потому что все— суета! Все идет в одно место: все произошло из праха и все возвратится в прах» (Еккл., 3, 19, 20), - цитирует Иннокентий царя Соломона, - что же иное человек, если не грязь и пепел?»² (Пер. Н.И. Девятайкиной).

Идея о мирской суете и бренности бытия красной нитью проходит через все Средневековье и встречается как в богословских, так и в светских сочинениях. В жалобах-рассуждениях монаха XI в. Иоанна Феканского читаем:

Увы, о мужчина, увы, о женщина, увы, несчастный человек.
Почему любишь ты мирские блага, которым суждено погибнуть?
Суета сует,
Все, что существует под небом, суетно.
Цветам подобна и травам вся слава мирская.

¹ Tenenti A. Указ. соч. С. 15.

² Innocentius III. *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae libri tres*. Paris, Ed. J.-P. Migne, 1855. P. 246.

Мир прейдет, и соблазны его...¹ (Пер. Е.Э. Ляминой)

Сходную мысль встречаем в «Романе о Розе» (XIII в.): «...Все движет время, нам веля расти, питаться, и дряхлеть, и гнить. И наших предков старит время, и королей, и всех владык земных. И нас состарит в свой черед, пока мы смерть не встретим...»².

Этот интерес к бренности, разложению и умиранию человеческого тела встречается не только в сочинениях авторов того времени. Помимо иконографии макабрического, он воплощается в Позднем Средневековье XIV – XVI вв. в изображениях так называемых *transi*, полусгнивших или иссохших человеческих трупов, часто пожираемых червями, жабами или змеями³. Мотив “*de contemptu mundi*” соединяется здесь с идеей “*memento mori*” и призывает смотрящего осмыслить краткость жизни земной и задуматься о жизни вечной.

Таким образом, мы видим, что в макабрическом сюжете о трех мертвых воплощается одна из основных философских идей, распространенных в Средневековье, - идея о бренности человеческого тела. Визуальный ряд, сопровождающий текст, служит дополнением проповеди, звучат призывы к добродетельной жизни. Этот первый макабрический сюжет – в чистом виде христианский, без примеси каких-либо иных смыслов, кроме заложенных в него Церковью. Посмотрим, как развивалась эстетика макабрического с течением времени.

¹ Wilmart A. Jean de Fecamp, la complainte sur les fins dernières // Revue d'ascétique et de mystique, IX. Paris, 1928. P. 385-398. Цит. по: Делюмо Ж. Указ. соч. С. 16.

² Лоррис, Гильом де, Мён, Жан де. Роман о Розе: Пер. со старофр. / Пер. Н.В. Забабуровой на основе подстрочника Д.Н. Вальяно. Ростов н/Д: Югпродторг, 2001. С. 394.

³ Делюмо Ж. Указ. соч. С. 65.

2.3.2. Триумф Смерти

В середине XIV века в Италии создается новый иконографический сюжет – «Триумф Смерти». В нем Смерть персонифицируется и предстает в облики скелета либо женского полусгнившего трупа, восседающего на коне и ведущего за собой войско мертвецов, разящего смертных косой, стрелами или копьем.

Например, на итальянской фреске середины XV века (Рис. 2) вооруженная луком Смерть, скачущая верхом на трупе коня, поражает стрелами молодых людей, наслаждающихся музыкой у фонтана, под копытами коня гибнут люди (в основном священники и епископы), тогда как позади бедняки и калеки умоляют Смерть прийти к ним, однако на них она не обращает внимания¹.

В других «Триумфах» смерть изображается властительницей мира, возвышающейся над смертными или восседающей на троне. На итальянской фреске из г. Клузоне, также выполненной в середине XV века (Рис. 3), Смерть в мантии и короне, находящаяся в самом центре картины и намного превышающая ростом остальных персонажей, провозглашает свой триумф (напоминающий изображения древнеримских триумфальных шествий²). Она стоит на возвышении, у ее ног – сильные мира сего: папа, король, епископы, знатные вельможи. Они подносят Смерти дары, пытаются умиловить ее. Помогают Смерти вершить суд стоящие по бокам скелеты, вооруженные луком и аркебузой, целящиеся в богачей, тщетно пытающихся откупиться богатыми дарами. Надпись над всей композицией гласит: «Вот приходит Смерть, уравнивающая всех. Мне нужны от вас только вы сами, а не ваши богатства. Я по праву ношу эту корону, я — владычица всего мира».

Примечательно, что сравнительно редко, но можно встретить нестандартную репрезентацию «Триумфа», в котором в качестве Смерти,

¹ Реутин М.Ю. Указ. соч. С. 360-364.

² Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., Прогресс-Традиция, 2002. С. 92.

утверждающей свою власть над людьми, выступают мойры (Рис. 4), древнегреческие богини, плетущие и прерывающие нить судьбы каждого живущего, о которых мы говорили в первой части нашей работы, приводя древнейшие образы времени. Это обращение к классическим образам судьбы из древней мифологии лишний раз подчеркивает неразрывную связь культуры европейского Средневековья с культурой предшествующего периода Античности.

Среди наиболее известных «Триумфов Смерти» мы можем назвать изображения в соборе Кампо-Санто в Пизе, в церкви Санта-Кроче во Флоренции, в Клузоне близ Бергамо, в палаццо Склафани в Палермо, в монастыре Сакро-Спеко в Субьяко. К сожалению, не все из этих фресок сохранились до наших дней.

Нужно отметить, что, в целом, в отличие от рассмотренного выше макабрического сюжета, представляющего смерть как аллегория встречи молодых людей и мертвецов, в «Триумфах Смерти» смерть впервые персонифицируется. На наш взгляд, не случайно этот иконографический сюжет возникает именно в середине XIV века. Можно было бы связать его появление с «Триумфами» Петрарки, написанными примерно в то же время (1340-1374 гг.), однако иллюстрации к этому произведению распространяются лишь веком позже, к тому же, в середине XIV века Европа переживает нечто, потрясшее современников намного больше, чем публикация литературного произведения итальянского поэта.

В середине XIV века в Европу приходит бубонная чума. Первая вспышка Черной смерти (1347-1353 гг.), пришедшей с востока и быстро распространившейся по всей Европе, по приблизительным данным, унесла жизни от трети до половины европейского населения. Вспышки пандемии повторялись в Европе и впоследствии с пугающей регулярностью вплоть до начала XVII века¹.

¹ Ле Гофф, Ж. Рождение Европы. СПб., «Александрия», 2008. С. 241.

Среди исследователей Средневековья (среди которых Ж. Ле Гофф, Ф. Арьес) существует мнение, что чума не явилась решающим фактором при формировании эстетики макабрического и повсеместном распространении образов Смерти. Эти ученые склонны сводить к минимуму влияние Черной смерти на повседневную и культурную жизнь современников, аргументируя это тем, что эпидемии, голод, войны и прежде уносили множество жизней, а значит, и эта, более сильная эпидемия, не могла испугать людей, практически ежедневно сталкивающихся со смертью. По выражению Ле Гоффа: «Среди многих страхов, заставляющих их [людей Средневековья] дрожать, страх смерти был самым слабым; смерть – великий отсутствующий средневековой иконографии»¹. Цитируя Арьеса: «Искусство "macabre" не было ... выражением особенно сильного переживания смерти в эпоху больших эпидемий и большого экономического кризиса. Оно не было также всего лишь средством для проповедников, чтобы внушить страх перед адскими муками и призвать к презрению всего мирского и глубокой вере. Образы смерти и разложения не выражают ни страха смерти, ни страха перед потусторонним, даже если они и использовались для достижения этого эффекта»².

Однако, на наш взгляд, влияние чумы и порожденного ею страха смерти на все сферы средневекового общества нельзя недооценивать. Именно эта эпидемия, потрясая Европу, является решающим фактором в появлении и распространении макабрических текстов и изображений. Защищая эту гипотезу (которой также придерживаются такие ученые, как А.Я. Гуревич, Ж. Делюмо, Ц.Г. Нессельштраус, М.Ю. Реутин, А. Тененти, Й. Хёйзинга и сам Ле Гофф в более позднем «Рождении Европы»³), мы можем привести следующие аргументы:

¹ Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 24.

² Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. - М., 1992. С. 138.

³ Ле Гофф, Ж. Рождение Европы. СПб., «Александрия», 2008. С. 244.

Обращаясь к датам, мы видим, что, по сообщениям историков, первая вспышка эпидемии бубонной чумы в Европе относится к 1347-48 гг.¹. Первое же изображение «Триумфа Смерти», фреска в соборе Кампо-Санто в Пизе, датируется примерно 1350 годом². Могло ли это быть случайностью? Думается, что все же нет, ведь и впоследствии, в других европейских странах, «Триумфы Смерти» и макабрические пляски появляются после прихода чумы, вспышки которой отмечаются постоянно, вплоть до начала XVII века. Так, появлению одной из главных фресок того времени (1424 г.), находящейся в Париже на кладбище Невинноубиенных, предшествуют три вспышки «черной смерти»: в 1412, 1418 и 1421 годах; Пляска смерти возле собора Святого Павла в Лондоне появляется около 1440 г., после вспышек эпидемии, длившихся с 1433 по 1438 года; Пляске смерти на доминиканском кладбище в Базеле (1440 г.) также предшествует эпидемия чумы 1439 г.³.

Таким образом, период распространения эпидемии совпадает с периодом популярности иконографии макабрического. После того, как затихает чума, изображение Смерти становится уже менее актуальным. Середина XVI – начало XVII вв. – последние интерпретации оригинального сюжета Хансом Гольбейном Младшим (1524-1526 гг. – серия «Пляска смерти»), Хансом Бальдунгом (о его полотнах мы еще будем говорить отдельно) и Питером Брейгелем Старшим (1562 г. – один из самых грандиозных и мрачных «Триумфов»), потом – перерыв в несколько веков, во время которого возвращение к сюжетам макабра скорее окказиональное.

Несомненно, смерть от болезней и эпидемий была обычной для средневекового человека. Недостаточный уровень развития медицины и

¹ Ле Гофф, Ж. Указ. соч. С. 243.

² Синюков В.Д. Тема «Триумфа смерти». К вопросу о соотношении символа и аллегии в искусстве позднего европейского средневековья и итальянского треченто. М.: Наука, 1997. С. 30 - 41.

³ Делюмо Ж. Указ. соч. С. 157.

профилактики заболеваний, «скученность» людей в городах и неразвитая гигиена и раньше приводили к смерти от болезней, вызванных авитаминозом, инфекционных заболеваний, проказы. Однако масштабы распространения и смертности от чумы должны были впечатлить даже привыкшее к эпидемиям средневековое общество. Ле Гофф приводит следующие цифры: «потери нигде не были меньше, чем треть населения соответствующей области, а где-то оказались намного больше, и правдоподобная оценка общего количества погибших такова: от половины до двух третей населения христианского мира»¹. Смертность среди населения, вследствие высокой вирулентности бактериальных штаммов, занесенных в Европу, была очень высокой (95-99% зараженных), эффективных методов борьбы просто не существовало². Кроме того, вместе с чумой и снижением иммунитета все больше людей становилось жертвами гриппа, дифтерии, скарлатины, коклюша, кори, оспы и тифа. Эпидемия превратилась в пандемию, и в сознании людей чума начала ассоциироваться с Божьей карой, предвестницей скорого Конца света³. Как мы увидим далее, такие эсхатологические настроения не только способствуют появлению макабра, но также и его видоизменению, связанному с нуждами конкретного исторического момента.

Стоит отметить, что в большинстве случаев чума, настигшая Европу, проявлялась в бубонной форме, сопровождающейся болями, жаром, лихорадкой и образованием бубонов в лимфатических узлах. Смерть от такой формы чумы очень мучительна и сопровождается длительной агонией с помрачением

¹ Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 243.

² Бессмертный Ю.А. Жизнь и смерть в средние века. Очерки демографической истории Франции. – М.: Наука, 1991. С. 174.

³ Арнаутова Ю.А. Взаимодействие христианской этики и архаической традиции в повседневной жизни средневекового общества Западной Европы: на материале представлений о болезни и целительных практик в VI-XIII вв.: диссертация доктора исторических наук: 07.00.03 // Арнаутова Ю.А. М., 2005. С. 76.

рассудка¹. Кроме логичных выводов, что такая форма протекания болезни намного больше ужасала современников, чем протекание обычного инфекционного заболевания, мы можем также увидеть прямую связь между появлением чумы и распространении эстетики макабрического. На многих фресках и картинах, повествующих о «Триумфе Смерти», стрелы, пущенные Смертью, поражают людей в лимфатические узлы – основной очаг болезни на теле при бубонной форме чумы (видим это, например, на итальянской фреске из Палаццо Склафани 1446 г., приводимой выше).

Не вызывает сомнения, что, персонифицируя Смерть, средневековый человек персонифицирует также и свой основной страх - Чуму, и воплощаются эти образы именно в ужасающих сюжетах макабра. Мы знаем, что попытка визуализировать свой страх и, таким образом, уменьшить его, является одним из самых древних механизмом психологической защиты, о которых писал еще З. Фрейд².

Думается, что после этих аргументов логично будет сделать вывод о том, что свирепствующая эпидемия чумы, не щадящая никого, и порожденное ею, более острое, чем когда-либо, ощущение незащищенности человеческой жизни являются главной причиной возникновения и популярности иконографических изображений Смерти в качестве властителя мира и плясок смерти.

Один из мотивов, который мы видим как в иконографическом сюжете «Трое мертвых и трое живых», так и в «Триумфах Смерти» - мотив равенства перед лицом смерти. “*Mors omnia aequat*” - смерть уравнивает всех, но не только выступает избавителем от земных скорбей, она также является великим судьей, в

¹ Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 243.

² Фрейд З. Тотем и табу. М.: АСТ, 2004. – 253 с.

час кончины дарящим смертным всеобщее равенство¹. Мужчин она уравнивает по социальному положению, происхождению и богатству; женщин Смерть реже уравнивает по положению в обществе (ввиду отсутствия такого разнообразия профессий, как у мужчин), здесь на первый план чаще выходит равенство по внешности: не так важно, насколько красива была женщина при жизни, ведь время неумолимо, и каждую ждет старение и неминуемый конец².

Кроме того, в эпоху Позднего Средневековья снова появляется интерес к библейским рассуждениям на тему “Ubi sunt?” («Где они?»). Где все те, кто жили до нас? Что осталось от былой красоты девушек и от здоровья мужчин? Эти грустные мотивы встречаются в творчестве таких средневековых авторов, как Франсуа Вийон, Эташ Дешан, Жорж Шателен.

Где щеголи минувших дней,
С кем пировал я в кабаках,
Кто пел и пил и был смелей
Других в сужденьях и делах?
Они мертвы! Холодный прах
Забыт людьми и взят могилой³ (Пер. Ф. Мендельсона).

Тема “Ubi sunt?” красной нитью проходит сквозь творчество Вийона, воплощаясь в вопросах, рефреном звучащих в стихотворениях: «Где щеголи минувших дней?», «Где дамы былых времен?», а также в более общем «Увы, где прошлогодний снег?»⁴.

Эташ Дешан также развивает эту тему, уделяя особое внимание великим персонажам прошлого, как существовавшим в реальности, так и вымышленным:

Где днесь Давид и мудрый Соломон?..
Где Годфруа, Артур и Карл — увы!..
Добросердечный Ланселот — где он?..

¹ Хейзинга Й. Осень Средневековья. Наука, Москва, 1988. С. 198.

² Сапожникова Л.М. Макабрические сюжеты в искусстве средневековой Европы // Культура и цивилизация, 2016. № 3. С. 44–52.

³ Вийон Ф. Лирика. М., 1981. С. 42.

⁴ Вийон Ф. Указ. соч.

Где рыцарь, покоривший Арагон?..
 Мир - прах и тленье; все они мертвы¹. (Пер. И.Б. Иткина).

Несмотря на то, что вышеприведенная лирика однозначно относится к лирике светской (сложно представить себе человека, более далекого от заветов Церкви, чем, например, многократно попадавший в тюрьму Вийон), в ней звучат, по сути, мотивы христианской средневековой проповеди, призванной заставить людей задуматься о смертном часе.

«Триумфы Смерти» как иконографический сюжет, показывающий могущество смерти, а также равенство всех без исключения смертных перед ее лицом, оказывается очень популярен и встречается в средневековой культуре вплоть до Нового времени. Одна из самых известных и самых поздних интерпретаций этого сюжета – картина Питера Брейгеля Старшего «Триумф смерти», датирующаяся 1562 г. Это мрачное полотно, вдохновленное средневековыми мотивами и творчеством Иеронима Босха, показывает армию скелетов, мучающую и убивающую смертных, не щадящую никого.

Так или иначе, «Триумфы Смерти» воспроизводятся на фресках и картинах довольно часто, иногда отдельно, а иногда в соседстве с третьим средневековым аллегорическим сюжетом, повествующим о бренности бытия, - «Пляской смерти».

2.3.3. Пляски смерти

Пляска смерти (фр. *Danse macabre*, итал. *Danza macabra*, нем. *Totentanz*, англ. *Dance of Death*, исп. *Danza de la muerte*) – «синтетический жанр, существовавший в европейской культуре с середины XIV по первую половину XVI века и представляющий собой сопровождаемый стихотворным

¹ Deschamps E. Oeuvres. Paris, 1878. P. 113.

комментарием иконографический сюжет, танец скелетов с новопреставленными»¹. Исследователи выделяют три основных компонента, характеризующих этот сюжет:

- 1) смена фигур людей и Смерти или мертвых;
- 2) дифференцирование людей по сословиям и должностям, где большей частью ряд начинается с сильнейшего в католическом мире — Папы Римского;
- 3) скелетообразная фигура смерти или мертвого².

Термин “*macabre*”, появляющийся во второй половине XIV века и являющийся изначально именем собственным, позже становится прилагательным, которое сочетается с существительным “*la danse*” — «танец», «пляска». “*La danse macabre*” не имеет полного аналога в русском языке, принято переводить это словосочетание как «пляска смерти», «танец смерти»³. “*Macabre*” также может переводиться как «макабрический» - ужасный, жуткий, страшный, имеющий отношение к смерти.

Пляска смерти как жанр возникает примерно в то же время, что и «Триумфы», около 1350 г. Родиной ее, однако, принято считать Центральную Германию. Считается, что первоначальный вариант Пляски смерти был написан на латыни вюрцбургским монахом-доминиканцем и вскоре был переведен на средневерхненемецкий язык. В этом варианте 24 персонажа, представляющих различные сословия, все они — покойники, вовлеченные в ночную пляску на кладбище, их партнеры — скелеты, а сама Смерть аккомпанирует им на духовом инструменте. В уста каждого персонажа автор вкладывает печальный речитатив, содержание которого во многом напоминает назидательную и покаянную литературу того времени. К тексту также прилагался визуальный ряд,

¹ Реутин М.Ю. Указ. соч. С. 360-364.

² Лумисте М. Церковь Нигулисте: Ист.-архит. очерк. Таллин: Периодика, 1985. С. 13.

³ Сыченкова Л. Иконография «пляски смерти». Одна историческая параллель. Казань, 2001. URL: http://ec-dejavu.ru/d/Dance_macabre.html (дата обращения: 20.04.2018).

иллюстрирующий повествование¹. Как и на изображениях, где перемежаются живые и мертвые, в речитативах их реплики также чередуются:

4. Король

Я правил миром, власть любил,
я королем в той жизни был.
Но Смерть пришла, и я теперь
в ее сетях мечусь как зверь.

Мертвец

О, мой король, вас Смерть ведет
плясать в свой черный хоровод.
Пришел правлению конец,
вам Смерть пожалует венец

5. Кардинал

Меня святой престол избрал,
я Римской церкви кардинал.
Теперь же – посмотрите:
пляшу у Смерти в свите.

Мертвец

Ах, в камилавке красной вы
благословляли всех живых.
Теперь вы в ней пляшите
И мертвых веселите². (Пер. В.Б. Мириманова).

Примечательно, что Пляска начинается и заканчивается словами проповедников, разъясняющих основные назидательные мысли.

Первый проповедник

Вы все, кто в мире сем живет,
чей не настал еще черед,
Христос в День судный скажет вам,
внемлите вы его словам:
“Иди сюда!” и “Прочь ступай!”.
Небесные врата и рай
для тех, чья жизнь была чиста,
для злых же – адские врата.
Итак, различие в словах;
одним блаженство в небесах,
другим терзанья предстоят,
навечно их сокроет ад.
И посему вам дам совет:
на зло не тратьте своих лет,
ведь жить недолго, и – увы! –

¹ Мириманов В.Б. Вюрцбургская «Пляска смерти» // Мировое древо. М.: РГГУ, 2001. № 8. С.74-86.

² Там же.

не избежите Смерти вы¹. (Пер. В.Б. Мириманова)

В первой главе нашего исследования мы уже говорили о том, что для Средневековья характерна символичность и тесная связь вербального и визуального компонентов. В классических трудах по средневековому искусству Н.Г. Тарасов так пишет о скульптуре храма: «Чтобы тронуть грубые сердца, часто глухие к словам учителя церкви, скульптор - монах старается подействовать на входящих в храм сильными резкими скульптурными изображениями мучений, страданий, чудес, вызвать ими ужас, изумление, страх, мысль о наказании»². Пляски смерти великолепно иллюстрируют эту мысль: используя в сюжетах яркие, простые и понятные каждому слова и образы, проповедники могли с наибольшим эффектом донести до паствы свои мысли. Тем не менее, изображение оставалось вторично по отношению к тексту³.

Во второй половине XIV – начале XV веков вюрцбургская Пляска смерти распространяется по всей Германии. Используют ее в основном в качестве подспорья для проповеди, на манер латинских *exempla*⁴. Эти сборники примеров и рассказов дидактического характера, получившие наибольшее распространение в средневековой Европе XIII-XIV века, предназначались для того, чтобы оградить человека от греха и показать пример благочестивой жизни⁵. Как видно, содержание первых Плясок органично вписывается в проповедь и содержит набор четких назидательных максим.

В третьей четверти XIV века Пляска смерти распространяется и во Франции. В 1375 г. французский поэт и переводчик Жан Ле Февр переводит и

¹ Там же.

² Тарасов Н.Г. Средневековое искусство. М.: Типография Т.-ва И.Д. Сытина, 1916. С. 27.

³ Мириманов В.Б. Четвертый всадник Апокалипсиса. Эстетика смерти. М., РГГУ, 2002. С. 97.

⁴ Реутин М.Ю. Указ. соч. С. 360-364.

⁵ Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1989. С. 7.

серьезно перерабатывает вюрцбургскую пляску смерти. В отличие от церковной, в светской версии введены новые персонажи, местом действия становится Париж, а в речах действующих лиц присутствует серьезная критика жадности и нравов духовенства. Стихи Ле Февра дополняли самое крупное изображение Плясок смерти во Франции – фрески на кладбище Невинноубиенных Младенцев в Париже (1424 - 1425 гг.)¹. Эта фреска, к сожалению, не сохранившаяся до наших дней и известная только по гравюрам, серьезно повлияла на последующие макабрические изображения.

Постепенно Пляски распространяются по всей Европе, теперь их можно встретить практически повсеместно. Разнообразится состав участников Пляски, однако основная идея остается неизменной: скелеты и живые люди танцуют попеременно, взявшись за руки. Мотив равенства перед лицом смерти, встречавшийся уже в «Триумфах», прослеживается и здесь – неизменными участниками пляски являются знатные и богатые персонажи, вынужденные вступать в жуткий хоровод. Это видим, например, на уцелевшем фрагменте Таллинской Пляски смерти из церкви Нигулисте, повторяющую очень известную в Средневековье Любекскую Пляску (к сожалению, не сохранившуюся до наших дней) и выполненную тем же художником, Бернтом Нотке в 1463 г. Цепочку из 13 сохранившихся персонажей (изначально их было 48-50) скелеты вовлекают в пляс, а Смерть аккомпанирует им на волынке².

После первых вспышек чумы интерес к макабру не исчезает. Как мы уже говорили в первой части нашей работы, средневековый человек живет в постоянном ожидании Конца Света. Эти эсхатологические настроения только усугублялись стихийными бедствиями, неурожаями, войнами и, конечно же, вновь и вновь возвращавшейся эпидемией чумы, порождая все новые и новые

¹ Реутин М.Ю. Указ. соч. С. 360-364.

² Лумисте М. Указ. соч. С. 19.

макабрические изображения в различных европейских странах. По мнению исследователей, Пляски смерти и коллективная эсхатология не только не конкурировали между собой — они, скорее, поддерживали и дополняли друг друга, пока вместе не сошли со сцены в XVII веке¹.

2.4. Дуалистичность макабрического

Итак, мы вкратце обрисовали этапы зарождения и распространения макабрических изображений в средневековой Европе. Исследователи, занимавшиеся макабром (Ф. Арьес, П. Виго, А.Я. Гуревич, Ж. Делюмо, Ж. Дюби, Ж. Ле Гофф, В.Б. Мириманов, Ц.Г. Нессельштраус, М.Ю. Реутин, Г. Розенфельд, В.Д. Синюков, Л. Сыченкова, А. Тененти, Й. Хёйзинга и другие), отмечая различные, часто противоречивые черты, присущие эстетике макабра, все же не рассматривают его как нечто дуалистичное. Чаще макабрические тексты и изображения полностью относят к культуре Церкви, упуская из виду другую, карнавально-светскую сторону этого феномена.

На наш взгляд, макабр, как и другие концепты средневековой культуры, можно рассматривать, опираясь на теории А.Я. Гуревича и М.М. Бахтина о дуалистичности большинства основополагающих понятий и явлений того времени. Мы постараемся показать, что церковный, официальный макабр существовал наравне со светским, карнавальным, а также объяснить, как и почему это происходит и в чем проявляется.

2.4.1. Религиозный макабр.

Как уже было сказано, макабр как явление средневековой культуры зарождается в лоне католической Церкви под воздействием такого мощного исторического катализатора, как эпидемия чумы, буквально опустошившей

¹ Делюмо Ж. Указ. соч. С. 116.

Европу. Не вызывает сомнений, что большинство образов и символов, формирующих визуальный макабрический ряд, заимствованы из Священного Предания и христианских представлений о смерти (череп – «Адамова голова», Триумф Смерти – один из возможных образов Страшного Суда), а цель картин и фресок – дополнение слов проповеди и назидание для паствы.

Традиция сопровождать проповеди визуальным рядом, как отмечают исследователи (М.Л. Гаспаров¹, М.А. Поло де Больё², Р. Ветцель и Ф. Флюкигер³, Ж.-Кл. Шмитт⁴), является одной из неотъемлемых черт культуры Средневековья. Влияние проповеди тех времен на население по масштабам и охвату аудитории можно сравнить с современными средствами массовой информации. «Чтобы привлечь интерес слушателей, проповедник должен был использовать в качестве примера житийные эпизоды, рассказы о чудесах, а также притчи, имеющие любое содержание, лишь бы оно давало возможность для моральных выводов или аллегорических толкований»⁵. Для этих же целей привлечения и удержания внимания толпы, а также для лучшего понимания и запоминания информации латинские проповеди и *exempla* прибегают к сопровождающему текст визуальному ряду:

«Воображение – и, следовательно, способность к визуализации ментальных образов – играет немаловажную роль в средневековой проповеди: облекая транслируемые учения и идеи в конкретные формы, оно позволяет разуму наглядно представить самые отвлеченные понятия. Воображение, таким образом,

¹ Гаспаров М.Л. Клерикальные жанры средневековой латинской литературы // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983—1994. Т. 2. — 1984. — С. 503—507.

² Поло де Больё М.А. Визуальные образы средневековой проповеди // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. № 3 (38), 2014. С. 151-161.

³ Wetzel R., Flückiger P. Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit. Zürich, 2010. — p. 403-419.

⁴ Schmitt J.-Cl. Les images classificatrices // Bibliothèque de l'école des chartes. 147. 1988. — p. 128-147.

⁵ Гаспаров М.Л. Указ. соч. С. 506.

играет роль посредника, который выстраивает связи между реализованными в проповеди стратегиями текстуальной и визуальной иллюстрации и их материальными репрезентациями в окружающем мире. (...) Визуальность – или, если угодно, образность, - является важнейшим элементом стратегий, направленных на повышение эффективности проповеди. В действительности, ни устная речь, ни письмо не могут существовать без визуальной компоненты»¹.

Таким образом, как мы видим, изначально в макабрическом сюжете Плясок смерти визуальный ряд хоть и играл большое значение и иллюстрировал слова и действия персонажей, но все же являлся вторичным по отношению к тексту. Картинка являлась подспорьем для проповеди, инструментом, помогающим лучше и яснее донести до паствы нужную морализаторскую мысль.

Для нас очень важно отметить этот факт: изначально изображения «Триумфов» и плясок смерти носили чисто назидательный характер, это отмечают все исследователи. По сути, это то же «Memento mori», только намного более образное, яркое, будоражащее сознание, заставляющее задуматься о собственной смерти.

Назидательный характер макабрических текстов и изображений иногда совершенно отчетливо звучит из уст персонажей Плясок. К примеру, вот чем заканчивается речь первого проповедника в Вюрцбургской Пляске смерти:

От поученья будет прок,
если усвоите урок.
Совет вам следует принять,
фигурам и примерам внять². (Пер. В.Б. Мириманова).

Примерно так же начинается вступительная речь проповедника в Таллинской Пляске смерти:

¹ Wetzel R., Flückiger P. Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit. Zürich, 2010. – р. 403-419. Цит. по: Поло де Больё М.А. Визуальные образы средневековой проповеди // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. № 3 (38), 2014. С. 151-161.

² Мириманов В.Б. Указ. соч. С. 75.

И, дорогие дети, хочу вам дать совет
 Чтобы вас не одолела гордость,
 А владели вами мудрость и чувство красоты,
 Так как смерть и так быстро явится¹. (Пер. М. Лумисте).

Как видим, изначальные смыслы Пляски полностью соответствуют учению Церкви. Кроме открыто высказанных назидательных идей можно отметить частое использование таких слов и словосочетаний, как «совет», «урок», «внять примерам», «дорогие дети». Все это также свидетельствует о религиозной и проповеднической направленности макабра. Отнюдь не случайно макабрические изображения создаются и распространяются среди монахов и проповедников, а больше всего изображений находится в церквях, соборах, костелах, на кладбищах.

Основные смыслы религиозного макабра.

Отметим еще раз основные моменты проповеди, скрытые или излагаемые открытым текстом, приложенным к изображению, в образах макабра:

1. Смерть (или чума) – наказание за грехи человечества. Близок час Страшного суда, когда всем воздастся по заслугам, а значит, нужно успеть осмыслить свои поступки, раскаяться и вести праведную жизнь. Не случайно композиция изображений Триумфов Смерти часто сходна с композициями, изображающими Страшный суд (например, как на уже приводимой выше фреске из Клузоне) : центральная фигура, намного превышающая остальные, вершит суд, у ног ее умоляющие грешники. Мысль о скором конце всего живого и необходимости праведных дел находим практически в каждой Пляске смерти:

Зависеть будет все от дел,
 что сделать в мире ты успел.
 Если к желанному для всех
 концу стремитесь, бросьте грех.
 К тому же помните всегда,
 что в рай, в небесные врата,

¹ Лумисте М. Указ. соч. С. 13.

благочестивый попадет,
а грешных пламя ада ждет¹. (Пер. В.Б. Мириманова).

2. Равенство перед лицом смерти. В пляске смерти богатые участвуют наравне с бедными, женщины наравне с мужчинами, священники и кардиналы – вместе с мирянами. Перед Богом все равны, и это подчеркивается практически в каждом тексте и изображении, начиная от Легенд о трех живых и трех мертвых, где главные персонажи – богатые юноши. В Триумфах Смерти, среди умоляющих Смерть о пощаде в первых рядах всегда главные люди земного мира: папа, император, короли, кардиналы. Так же и в Плясках – хоровод смерти начинается с тех, кто при жизни имел все:

1. *Папа*

Земная жизнь так коротка.
Не ведал страха я, пока
Его Святейшеством я был,
но ныне смертный час пробил. <...>

2. *Император*

Моим победам нет числа,
моя империя росла.
Но Смерть безжалостно отнимет
империю, почет и имя. <...>

3. *Императрица*

Всегда я в роскоши жила,
но Смерть все это отняла.
Теперь обязана я ловко
плясать, не зная остановки². (Пер. В.Б. Мириманова).

К примеру, на Таллинской пляске видим, что расположение персонажей в хороводе иерархично – перемежаемые скелетами, следуют Папа Римский, император, императрица, кардинал, король и т.д. Их социальному положению соответствует тяжелая, богато украшенная, часто подбитая мехом одежда. Идея равенства подкрепляется текстом, сопровождающим изображение:

Смерть:

Я приглашаю к этому танцу всех:

¹ Мириманов В.Б. Указ. соч. С. 84.

² Мириманов В.Б. Указ. соч. С. 75-76.

Папу (римского), императора и все создания —
 Богатого, бедного, большого и малого.
 Подходите и не грустите! <...>

Император:

<...> Я был мощен и богат,
 Выше всех поднялась моя власть,
 Короли, князья и господа —
 Все должны были меня приветствовать и прославлять.
 И вот приходишь ты, ужасное явление,
 Чтобы сделать из меня пищу для червей¹. (Пер. М. Лумисте).

3. Смерть может настигнуть любого человека в любой момент. Эта идея сходна с идеей о равенстве по богатству и социальному положению перед лицом смерти. Человек любого возраста, пола, профессии, социального положения может участвовать в хороводе. В Вюрцбургской Пляске смерти встречаем таких персонажей, как повар, крестьянин, мать, дитя, калека:

22. Крестьянин
 Хоть счастья в жизни я не знал,
 охотно б Смерти избежал.
 Ох, лучше б снова труд и пот,
 чем Смерти страшный хоровод.

23. Дитя
 Меня он, черный, увлекает,
 с тобой, о мама, разлучает.
 Хоть твердо не могу стоять,
 теперь я должен танцевать.

24. Мать
 Хотела б я тебя спасти
 и Смерть руками отвести.
 Но Смерть, в свой хоровод маня,
 вслед за тобой зовет меня². (Пер. В.Б. Мириманова).

Особенно хорошо аспект внезапности смерти раскрыт на гравюрах Ганса Гольбейна (1538 г.): Смерть забирает людей во время работы и отдыха, на войне и на смертном одре, никто и нигде не спрячется от нее. Гольбейновская Пляска насчитывает 41 гравюру, героями которых, кроме богатых и знатных, являются также крестьянин, уличный торговец, врач, судья, пахарь, моряк, старик, ребенок.

¹ Лумисте М. Указ. соч. С. 13.

² Мириманов В.Б. Указ. соч. С. 82-83.

Ко всем персонажам Смерть приходит, когда те находятся в привычной повседневной обстановке.

Основные выделенные нами идеи, закладываемые в сюжеты макабра и совпадающие с официальной риторикой средневекового христианства, отмечаются и другими исследователями того периода. Вот, что пишет о Плясках смерти Арьес: «Нравственная цель – напомнить одновременно и о незнании человеком часа своей смерти, и о равенстве всех людей перед ней. Все возрасты и все состояния проходят в этом хороводе Смерти в порядке социальной иерархии, как она существовала в сознании общества»¹.

Для большей наглядности проповеди приводятся детали и подробности загробной жизни, призванные еще больше испугать, например, изображения наполовину разложившихся тел. Часто упоминаются мотивы беззаботности земной жизни и расплаты за нее после смерти («Такими, как мы, вы будете!»). Страх перед смертью и осознание ее неотвратимости пронизывает каждое сочинение и каждую фреску.

Также в проповеди используются знакомые верующему человеку христианские символы и сюжеты. Например, стрелы, которыми Смерть-Чума поражает своих жертв, ассоциируются со стрелами в теле святого Себастьяна. В композициях Гольбейна и Никлауса Мануэля Дойча макабрические сцены соседствуют со сценами грехопадения и Страшного суда².

Наряду с христианскими символами и сюжетами макабр заимствует также элементы светской культуры, но только для выставления их в невыгодном свете и порицания. Речь идет, в первую очередь, о ключевом элементе плясок смерти – собственно, о танцах.

¹ Арьес Ф. Указ. соч. С. 129.

² Делюмо Ж. Указ. соч. С. 126.

Вот, что по этому поводу пишет Ле Гофф: «Церковь строжайшим образом осуждала танцы, объявляя их проявлением фривольности, даже язычества, и крайне непристойным действием. Ей пришлось сделать исключение для придворных танцев, которые, однако, будут окончательно реабилитированы только в XVI-XVII веках; но крестьянские танцы, например карола, по-прежнему порицались... подразумевается, что танец - пагубное развлечение, и, танцуя, человечество движется к гибели, причем для этого ему даже не требуется Сатана в качестве балетмейстера»¹.

Таким образом, изначально пляска смерти – вполне религиозный сюжет, сочетающий традиционно христианские и умело вписанные светские образы, появляющиеся в основном для придания сюжету правдивости и выразительности и служащие главным целям проповеди: устрашению людей, объяснению бедствий и предреканию близящегося Конца света. Основной мотив религиозного макабра – умело культивируемый страх смерти.

Однако практически сразу после появления макабр подвергается стремительной секуляризации и карнавализации (мы подробно рассмотрим это и докажем ниже), образы и сюжеты наделяются новыми смыслами, и наряду со страхом смерти возникает новая трактовка – жажда жизни, стремление наслаждаться каждым мгновением, пусть даже на краю могилы. Рассмотрим подробнее, как и почему происходит этот переход.

2.4.2. Теоретическое обоснование возникновения светского макабра.

Обратимся сначала к концепции, неоднократно высказанной учеными-медиевистами (среди которых, например, Ж. Делюмо, Ж. Дюби, Ж. Ле Гофф, М.Ю. Реутин, Л. Сыченкова, Й. Хёйзинга) и наиболее полно разработанной А.Я.

¹ Ле Гофф, Ж. Рождение Европы. СПб., «Александрия», 2008. С. 246.

Гуревичем. Согласно этой концепции, одной из основных характеристик средневековой культуры можно считать дуализм, проявляющийся во всех сферах жизни общества. Вот, как описывает эту концепцию сам Гуревич: «Дуализм средневековых представлений, резко расчленявший мир на полярные пары противоположностей, группировал эти противостоящие одна другой категории по вертикальной оси: небесное противостоит земному, Бог - Дьяволу, хозяину преисподней, понятие верха сочетается с понятиями благородства, чистоты, добра, тогда как понятие низа имеет оттенок неблагородства, грубости, нечистоты, зла. Контраст материи и духа, тела и души также содержит в себе антитезу низа и верха»¹.

В Средневековье дуалистично и двояко все, в том числе смыслы, закладываемые в абстрактные понятия. Размышляя о месте Средневековья в истории философии и отношении современников к смерти, французский исследователь А. де Либера приводит и комментирует тезисы епископа Парижа и философа Этьена Тампье (XIII в.): «178. *Quod finis terribilium est mors*. «Смерть — это конец всех страхов». Этот тезис может пониматься двояко. В первом смысле — смерть есть конец всего, прекращение всех «бед». Она никоим образом не страшна. Это освобождение жизни от страданий здешнего мира <...> Во втором смысле фраза означает, что смерть — это предел всех сомнений, то есть самое ужасное из всего, высшее зло, поскольку она есть прекращение всех благ, конец всякой активности. Это тезис Аристотеля, взятый из *Никомаховой этики*.<...> Такое дополнительное неприятие самих основ христианства может определять сложную философскую позицию, артикулирующую во всяком существовании нетерпение смерти и, вместе с тем, ностальгию по жизни при всей неоднозначности ее зол и благ»².

¹ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 67.

² Либера де А. Средневековое мышление. М.: Праксис, 2004. С. 154.

Де Либера отмечает в средневековых тезисах ту же характерную двоякость, которую мы увидим и в макабрических текстах и изображениях. Одно и то же высказывание может трактоваться совершенно по-разному, содержать в себе кардинально противоположные смыслы, и в этом нет ничего противоречивого или странного, ведь соседство контрастов – неотъемлемая часть средневекового менталитета.

Средневековый человек практически не знает оттенков, ни в прямом, ни в переносном значении: все цвета Средневековья – яркие, контрастные (об этом читаем, например, у М. Пастуро «Символическая история европейского средневековья»¹), все суждения – правдивы либо ложны, практически нет промежуточных состояний. Религиозные взгляды того времени, по сути, очень близки к манихейству, религиозной ереси, при которой Добро и Зло считаются равновеликими силами, управляющими миром. Ле Гофф отмечает: «Во всем мышлении и поведении людей Средневековья доминировало более или менее осознанное и обобщенное манихейство. Для них по одну сторону был Бог, по другую — дьявол. Это великое разделение господствовало в моральной, социальной и политической жизни. Человечество раздиралось этими двумя силами, не знавшими компромиссов. Добрый поступок исходил от Бога, дурной — от дьявола. В день Страшного суда праведники пойдут в рай, грешники в ад. Средневековье если и знало чистилище, то не признавало его. Ему недоставало этой главной основы для дозировки выносимого душе приговора, а скрытое манихейство вынуждало человека Средних веков быть нетерпимым»².

Об этом же противопоставлении жизни и смерти, верха и низа, мирского и религиозного, карнавала и обычной жизни писал М.М. Бахтин в своих работах^{3, 1}.

¹ Пастуро, Мишель. Символическая история европейского средневековья. – Спб.: «Александрия», 2012. – 448 с.

² Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 194.

³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худ. Лит, 1990. – 543 с.

Говоря об искусстве Средних веков, Бахтин отмечает, что в нем соседствовали и боролись мистерия (религиозный театральный жанр) и дьяблерия (народно-праздничная часть мистерии). Сюжет мистерии воплощал, как правило, истории из Евангелия или Библии, перемежающиеся комическими сценками, в которых главными героями зачастую выступали черти, противопоставляющие себя положительным героям. Согласно своей роли, черти имели право браниться, говорить непристойности и вещи, противоречащие официальной позиции Церкви, шуметь и кричать на сцене, а вне ее творить бесчинства. «Атмосфера необузданной карнавальной свободы», создававшаяся вокруг этих персонажей, усиливалась еще и тем, что перед выступлением им разрешалось бегать по городу, сеять веселую суматоху и, как мы бы сейчас сказали, создавать атмосферу праздника. Не стоит и говорить, что эти герои и сцены с их участием были намного популярнее у простого зрителя, чем официальные и «правильные» персонажи мистерии².

Мы не случайно обратились к работам М.М. Бахтина касательно противопоставления мистерии и дьяблерии и концепции средневекового дуализма А.Я. Гуревича. На наш взгляд, вполне возможно применить это противопоставление «верха» и «низа» к предмету нашего исследования – пляскам смерти, а также показать, как и почему возникает противовес официальному, религиозному понимаю макабра.

Нам видится, что предпосылки ухода от религиозного макабра содержатся уже в считающейся первой Вюрцбургской Пляске смерти, варианты которой затем распространятся по всей Европе. Уже в этом тексте, сопровождающем визуальный ряд, кроме мотива всеобщего равенства перед лицом смерти и

¹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. – 504 с.

² Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худ. Лит, 1990. С. 153.

христианского приятия конца слышны нотки недоумения и некоторого недовольства культурой. «К чему молиться?» - восклицает монахиня из латинского текста. «Помогли ли мои песнопения?» - вторит другая монахиня¹.

19. *Монахиня*

Монашкой ревностной была,
молилась Богу как могла.
Но песнопения мои
от пляски Смерти не спасли.

Мертвец

Того приятней пригласить,
кто так боялся согрешить.
Вы скапуляр отбросьте свой,
Смешайтесь с пляшущей толпой². (Пер. В.Б. Мириманов)

Мы видим, что ужасная эпидемия, поразившая Европу, выступает здесь катализатором народного недовольства, которое сначала выражается лишь парой фраз, но чем дальше, тем сильнее разгорается. Происходит своеобразное переосмысление феноменов смерти и жизни, на традиционные христианские смыслы накладывается новый, актуальный для средневекового человека контекст – эпидемия чумы, за считанные дни обрывающая тысячи жизней. В этом новом свете объяснения и утешения, получаемые от священников, не только не достигают цели, но, наоборот, заставляют усомниться в правдивости слов Церкви. Почему вымирают целые города? Почему эпидемия не щадит никого? Почему праведники должны страдать наравне с грешниками?

Эта неудовлетворенность старыми смыслами и объяснениями неизбежно ведет к тому, что народная культура сама находит и вкладывает в макабрические образы новые, более актуальные идеи, соответствующие историческому контексту. Скрытый протест против религиозных догматов начинается сразу по нескольким направлениям, разгораясь и плавно переходя от культуры Средневековья к последующей культуре Нового Времени.

¹ Реутин М.Ю. Указ. соч. С. 360-364.

² Мириманов В.Б. Указ. соч. С. 81.

Однако в распространении этих новых смыслов макабра хочется отметить не столько динамику процесса (хотя с течением времени подвергавшиеся секуляризации тексты и отличаются от изначальных религиозных проповедей), сколько многослойность текстов и композиций визуального ряда. Часто один и тот же текст, одно и то же изображение могли включать в себя элементы как религиозного, так и карнавального макабра, а, следовательно, и толковаться по-разному.

Вероятно, на какое-то время неудовлетворенность толпы старыми смыслами могла устранить идея равенства перед лицом смерти. Однако эта христианская, мудрая и примиряющая с кончиной мысль также переосмысливается массой. На первый план выходит отнюдь не христианское стремление насладиться страданиями ближнего. Наряду со страхом смерти проявляется влечение, интерес к ней.

Многие исследователи отмечают, что в культуре европейского Средневековья в полной мере проявляется описанное позднее фрейдистами стремление к Танатосу, смерти, жестокости и разрушению. Кажущиеся нам сейчас корябскими и непривычными факты средневекового быта, такие, как любовь к публичным казням и пыткам, аутодафе и преследованию еретиков и ведьм, тем не менее были для современников обычным делом. Это были зрелища, сродни походам в театр, на которые брали также и детей¹.

Проявляется этот интерес к казням, пыткам и умерщвлению тела также и в средневековой иконографии. Вот что пишет об этом Ж.Дюби: «Как сильна и глубока у толпы тяга к созерцанию мучений. Сколько на этих рисунках подверженных пыткам, раздираемых тел: покрытая язвами плоть святых мучеников, Св. Себастьян, пронзенный невероятным множеством стрел, Христос, подвергнутый бичеванию, раздавленный тяжестью креста, мертвый,

¹ Делюмо Ж. Указ. соч. С. 138.

окровавленный, на коленях обезумевшей от горя Матери ... Мы видим падение в бездну, чудовищ, пожирающих детородные органы грешников, кастрируемого мужчину, женщину, с которой сдирают кожу, – целый набор изощренных кар для слишком лелеемой при жизни плоти»¹. Так что для средневековых людей было абсолютно в порядке вещей наблюдать со стороны за чужим горем. Возможно, так реализовывались танатические устремления подсознания средневекового человека, посредством наблюдения за казнью и ее переживанием удовлетворялся скрытый интерес к смерти. И, конечно, чем выше рангом (а, возможно, и ненавистней) была персона, подвергаемая пыткам, тем интереснее.

Этот интерес явно прослеживается в макабрических сюжетах. Да, в целом, вовлеченными в хоровод мертвецов или преклоняющимися перед Смертью-Триумфатором оказываются люди всех профессий и сословий. Однако нельзя отрицать тот факт, что в большинстве случаев центральными фигурами среди грешников выступают «сильные мира сего», их злоключениям уделено намного больше внимания. Если уже в Вюрцбургской Пляске среди 24 персонажей (папа, император, императрица, король, кардинал, патриарх, архиепископ, герцог, епископ, граф, аббат, рыцарь, юрист, хормейстер, врач, дворянин, дама, купец, монахиня, калека, повар, крестьянин, ребенок и его мать) преобладают люди знатные и богатые, то в последующих сюжетах добавляются все новые представители нобилитета и духовенства.

Отдельно стоит отметить явный антиклерикализм, все чаще присутствующий в сюжетах. Если сначала священники и папы фигурировали на изображениях в качестве иллюстрации тезиса о равенстве всех смертных перед Богом, то чем дальше, тем больше служителей Церкви вовлечены в адскую пляску, тем больше макабрические сюжеты используются светскими авторами (Ле Февр, Гольбейн) для критики духовенства.

¹ Дюби Ж. Европа в средние века. Смоленск, 1994. С. 291-293.

Вот что говорит о тексте Ле Февра Делюмо: «В отличие от Пляски смерти из Вюрцбурга, здесь содержится острая критика нравов духовного сословия: Ле Февр сталкивает иерархический статус своих персонажей с их человеческой слабостью и порочностью. Кардинал жалеет об утрате богатых одежд, патриарх расстается с мечтой стать папой, аббат прощается с доходным аббатством, доминиканец признается, что много грешил, а каялся мало, монаху уж не стать приором, священнику не получать платы за отпевание и т.д. Если немецкого переводчика интересовало загробное бытие, то французский сосредоточен на посюсторонней жизни грешника»¹.

Действительно, внимание зрителя все больше привлекается к расплате за грехи, даже не к самой смерти, а к последним моментам жизни и страданиям представителей духовенства и нобилитета. Смерть воздает им по заслугам, зритель наслаждается тем, как знатные цепляются до последнего за свое земное благополучие, а бедняки спокойно и с достоинством принимают конец.

Но уже в этой смене ролей (богатые и знатные перед лицом смерти теряют все, те же, кто при жизни не имел ничего, возвеличиваются духом) мы можем усмотреть один из элементов карнавализации. Кардинальная смена социальных ролей, когда хозяин становится рабом, а нищий – принцем, является несомненным атрибутом карнавала, о чем подробно писал в своих работах М.М. Бахтин². Рассмотрим подробнее феномен карнавализации, а также условия, при которых он возникает в средневековой культуре.

Карнавализация смерти. Смерть – праздник.

¹ Делюмо Ж. Указ. соч. С. 245.

² Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худ. Лит, 1990. – 543 с.

Одной из основных черт официальной средневековой культуры Бахтин называет «одностороннюю серьезность тона». Эта серьезность проистекает в основном из христианской идеологии и свойственных ей проявлений, таких, как аскетизм, мрачный провиденциализм, а также внимание к категориям страха, греха, искупления, страдания. «Серьезность утверждалась как единственная форма для выражения истины, добра и вообще всего существенного, значительного и важного. Страх благоговение, смирение и т.п. - таковы были тона и оттенки этой серьезности»¹.

Однако совершенно очевидно, что, как невозможно постоянно пребывать в ужасе и горе, так и человек не сможет существовать постоянно только лишь в мрачной, иерархичной и подчиненной страху культуре. Логичным ответом официальной серьезности является ее антипод – праздничная народная культура, культура смеха.

Как мы уже отмечали в первой главе работы, говоря о восприятии времени и темпоральных моделях, время праздника – сакрально для средневекового человека, это феномен времени, способ остановить ход истории, воскресить давно минувшее и в целом пребывать в вечности, состоянии безвременья здесь и сейчас. «Праздновать – значило коллективно ощущать целостность мира. Праздник – особое время, вернее перерыв в нормальном круговороте времени, когда, говоря радостное «да» конкретному событию, говорили «да» жизни и миру как единому целому»². Год средневекового человека можно представить в качестве череды серых будней, которые прерываются яркими вспышками семейных и коллективных празднеств. Самым же чистым и наиболее полным выражением праздничной культуры являлся карнавал.

¹ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 85.

² Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв. М.: Наука, 1988. С. 4.

Одной из главных особенностей карнавала или праздника Бахтин называет свободу, «праздничное освобождение смеха и тела»¹. Снимаются все запреты и условности, уничтожаются границы правильного и приемлемого, убирается иерархизм в отношениях между людьми. Пусть на очень короткое время, но все равны и все свободны.

И чем короче момент праздника, тем дороже эта свобода, тем ярче ощущения от нее и тем более бурно это событие отмечается. «Чертям» из дьяблерии разрешается свободно бегать по городу и проказничать, разрешаются площадные увеселения, игры, смех, фокусы, переодевания, употребление мяса и вина, половая жизнь^{2, 3}. Культура «верха», консервативная и религиозная, вынуждена согласиться на временное отступление перед культурой «низа».

Можно сказать, что нормальное течение жизни на некоторое время прерывается и заменяется языческим хаосом, а человек посредством праздника соприкасается с вечностью, как это было в древних культурах. Целое общество на время праздника выходит из времени, а раз нет времени, то нет ни смерти, ни страха.

Эту характерную черту, свободу, свойственную праздничной культуре «низа», мы можем увидеть и в предмете нашего исследования, в макабрических плясках. Проявляется она во многом, и, несомненно, в главном элементе композиции, собственно, в танце.

Как мы уже писали, с одной стороны, танцы осуждались Церковью как проявление греховного начала. Но с другой стороны, именно танец – лучшее развлечение средневекового человека во время торжеств и празднеств, любимое как аристократами, так и простыми крестьянами.

¹ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 102.

² Там же.

³ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 48.

В первых Плясках объединение людей и скелетов в пары в хороводе происходит для показания символической близости двух миров, жизни загробной и земной, неизбежности смерти (замкнутый круг хоровода). Однако очень скоро мотив танца выходит на передний план, теперь ему уделяется гораздо больше внимания. Люди и скелеты не просто объединены в пары и мрачно шествуют к могиле (Рис. 5), они танцуют, получают удовольствие, забывают о времени. Композиция уже более свободна, допускаются различные трактовки (танцуют только сами скелеты, танцуют только две пары из скелетов и девушек).

Необходимо отметить, что среди изображений «плясок» встречаются как более классические, религиозные, изображающие шествие к смерти, так и светские, активно использующие элементы культуры «низа». На таких изображениях скелеты танцуют, веселятся, смеются, поют (Рис. 6). По сути, это изображение праздничной дьяблерии, веселящихся чертей, проказничающих и вовлекающих людей в свои проказы.

Разве страшно такое изображение посланников загробного мира? Наводит оно на размышление о смерти, греховности и тщетности человеческого бытия? Думается, вряд ли. На этом и многих других изображениях акцент смещается с “*memento mori*” на “*memento vivere*”. Многие философы, в частности, М. Хайдеггер, отмечали, что страх и его переживание помогают человеку сосредоточиться на настоящем, происходящем здесь и сейчас¹. Страх смешивается с удовольствием и позволяет средневековому человеку пребывать, хотя бы некоторое время, в модусе настоящего, забыв о страшном будущем. Если смерть все равно наступит, почему бы не насладиться, хотя бы напоследок, радостями земной жизни?

Из истории мы знаем, что реакцией на эпидемии чумы были как массовое покаяние и обращение к Церкви, так и оргии, «пиры во время чумы», стремление

¹ Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 23.

забыть об ужасах смерти и насладиться жизнью. Во многом такие настроения порождались также неспособностью Церкви дать удовлетворительное объяснение карам, постигшим род человеческий. «Авторитет как божеских, так и человеческих законов почти упал и исчез, потому что их служители и исполнители, как и другие, либо умерли, либо хворали, либо у них осталось так мало служилого люда, что они не могли отправлять никакой обязанности; почему всякому позволено было делать все, что заблагорассудится» (Боккаччо). Пример такой реакции на ужасы эпидемии запечатлен, например, в «Декамероне» Бокаччо¹, где главные герои, спасаясь от чумы, уезжают из города в загородное поместье и проводят время весьма приятно, рассказывая истории, гуляя и играя. Именно из народной вакханалии праздника берет свое начало эта вакханалия смерти, а сюжет пира во время чумы закрепляется в культуре и гениально воплощается, например, в одноименной маленькой трагедии А.С. Пушкина.

С точки зрения современной психологии, пиры во время чумы и вакханалии смерти – одна из нормальных реакций человека на сильный стресс. Такая реакция, называемая деструктивной реакцией гебоидного типа и подробно описанная в работе отечественного ученого Л.А. Китаева-Смыка², может возникать в критических ситуациях (например, на фронте, во время эпидемии); отрицая страх и боль смерти, не воспринимая ее всерьез, человек, таким образом, отрицает сам факт своей смертности и адаптируется к стрессовой ситуации.

Не стоит также забывать о том факте, что в Средневековье Европу охватывает настоящая эпидемия пляски, известной в современной медицине как пляска святого Витта или хорей. Конвульсивные ритмичные подергивания мышц, напоминающие танец, массово поражают людей того времени, заставляя плясать сутками напролет, вплоть до изнеможения или смерти. Часто пораженные

¹ Бокаччо Дж. Декамерон. М.: Художественная литература, 1970. – 726 с.

² Китаев-Смык Л.А. Организм и стресс: стресс жизни и стресс смерти. М.: Смысл, 2012. – 72 с.

болезнью люди собирались на площадях перед церквями; считалось, что святой Витт может исцелить от этого недуга. Современная медицина склоняется к версии, что основной причиной танцевальной эпидемии того времени была массовая истерия, охватившая жителей и связанная с ужасами чумы, голодом и болезнями¹.

Возможно, не случайно, что в качестве навязчивого коллективного действия человек Средних веков выбирает именно танец. Этот исторический факт помогает нам понять отношение средневекового человека к пляскам как к некоему действию, позволяющему забыть о проблемах, войти в состояние транса, соприкоснуться с другим временем и другим миром.

Кроме того, обретая черты, свойственные празднику, смерть становится в один ряд с другими торжественными и переходными событиями: рождением и крещением детей, вступлением в брак. Переход от жизни к смерти – всего лишь один из переходов в жизни человека, он естественен и логичен, ведь на смену придут новые поколения людей и история повторится. Приравнивая смерть к празднику, обладающему своим собственным, «выключенным» из обычной жизни, временем, человек делает смерть менее пугающей, прикасается ко времени вечности и возвращается к варварскому, родовому, круговому времени (о нем много писал А.Я. Гуревич²), отмечающему смену времен года и поколений.

Также нельзя не отметить другие черты праздничной культуры, свойственные эстетике макабрического, причем не только «пляскам», но и Триумфам Смерти. Очень часто Смерть или сопровождающие ее скелеты поют или играют на музыкальных инструментах: это могут быть духовые, или скрипка, или волынка (Рис. 7), (Рис. 8).

¹ Waller J. A time to dance, a time to die. Icon Books Ltd, 2009. P. 65.

² Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. – 350 с.

При изображении персонажей большое внимание уделяется одежде, часто это выходные, богатые наряды, приберегаемые для праздника. Кроме того, краски, используемые при написания фресок, как правило, очень яркие, сочные даже спустя много веков, контрастные. Сочетание всех вышеперечисленных элементов явно указывает на изменение в восприятии смерти и макабра и переход от чисто религиозной тематики к тематике светской.

Если же мы вернемся к аспектам, выделяемым Бахтиным в праздничной смеховой культуре, то увидим, что очень важная роль отводилась в ней также победе над страхом. В официальной, серьезной, консервативной культуре преобладали мотивы страха и устрашения. Смех же и праздник дарили человеку свободу, раскрывали для него новый мир. Особенно это относилось ко всему, связанному со смертью. Осмеяние грозного, превращение страшного в смешное, «веселые страшилища» и ряженые черти, бегающие по улицам, освобождали средневекового человека от страхов¹.

Примерно такой же механизм воплощения страшного, а затем взаимодействия с ним мы видим и в макабрических изображениях. Персонификация Смерти в образе скелетов, танцующих, играющих на волынке, общающихся с живыми, представляет конец жизни менее страшным, это уже не столько таинство, сколько повторение карнавальной сценки. При том, традиция персонификации или переодевания в мертвых не является прерогативой средневековой европейской или христианской культуры, у многих народов мира также существуют похожие ритуалы или праздники (самый известный из которых – День мертвых, с размахом отмечающийся в Мексике также и в настоящее время).

Эротические мотивы макабра

¹ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 103.

Можем ли мы увидеть в нормальном для средневекового человека соседстве живого и мертвого подтверждение разработанной несколько веков спустя теории З. Фрейда и его учеников о равносильности стремления к жизни и стремления к смерти¹? Эта теория, активно разрабатываемая не только фрейдистами, но и философами XX века (к ней в своих работах обращается, например, Ж. Батай, сравнивая предсмертный и любовный экстаз²), не теряет актуальности и сегодня. Думается, вся символика макабрического как нельзя лучше иллюстрирует концепцию Фрейда об Эросе и Танатосе, одновременно существующим в сознании человека стремлениям продолжать род и вернуться в небытие. В средневековых «Плясках» страх смерти и интерес к ней являются примерно равнозначными смыслами, заложенными в композицию изображений.

Тема тесного переплетения макабра и эротики присутствует на многих полотнах позднего Средневековья. Наиболее известные из дошедших до нас произведений – картины Ганса Бальдунга, написанные в начале - середине XVI века, например, «Три возраста женщины» (Рис. 9), «Семь возрастов женщины», «Девушка и смерть», «Женщина и смерть» (Рис. 10).

На этих картинах, с одной стороны, мы видим традиционные христианские смыслы “*memento mori*” и сожаление о бренности жизни, которые подчеркивает контраст между прекрасным молодым телом девушки и ее же состарившимся телом (или между обнаженным телом и скелетом). На преемственность художественной традиции указывают и песочные часы в руках у скелета – символ быстротечного и убегającego времени.

Однако уже на этих полотнах проявляется переход к новой, возрожденческой иконографической традиции, к наслаждению человеческим

¹ Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного. Перевод с нем. А. М. Боковой. М., 2006. – 447 с.

² Батай Ж. История эротизма. Пер. с фр. Б., Скуратова под ред. К. Голубович и О. Тимофеевой. — М.: Логос: Европейские издания, 2007. С. 170.

телом и женской красотой. Бальдунг не просто схематично изображает обнаженное женское тело, он явно и сам ценит красоту, и пытается запечатлеть ее в мельчайших подробностях, передать зрителю эстетическое наслаждение. В том, как именно Смерть взаимодействует с девушкой, тоже есть определенные элементы эротики и игры. Смерть выглядывает из-за плеча и отражается в зеркале, хватая девушку за волосы или кусает, целует, а не просто появляется рядом с песочными часами. Это соседство эротики и смерти также очень показательно, ведь как далеко это уводит нас от религиозного понимания Плясок и Триумфов!

Таким образом, подводя некоторые итоги, мы можем отметить, что если макабр изначально рождается в лоне Церкви, то практически сразу его символика наполняется новыми, светскими смыслами. Как и многие концепты того времени, макабр двойственен. С одной стороны, высокое религиозное понимание смерти, “*memento mori*” и размышления о греховности человеческого существования, скором конце и равенстве всех смертных перед его лицом, стремление к смерти. С другой стороны, протест против беспомощности и смирения перед концом, “*memento vivere*”, подсознательное желание поставить этот переход в один ряд с другими праздничными событиями, воплощение страхов и карнавализация смерти, веселая дьяблерия, стремление к жизни.

Среди ученых нет единого мнения, как соотносились эти два направления макабра. Большинство не рассматривает отдельно светский, относящийся к культуре праздника и «низа» макабр, считая его одной из модификаций официального. Мы же постарались показать, что на протяжении всего Средневековья эти две противоположных трактовки макабра вполне спокойно сосуществовали в культуре. Сегодня невозможно с уверенностью говорить о том, какая из них была более популярной и востребованной, думается, обе они были одинаково необходимы средневековому человеку.

Рассуждая о миропонимании людей того времени, и Бахтин, и Гуревич, и другие ученые отмечают, что официальное и карнавальное, серьезное и смеховое, «верх» и «низ» вполне комфортно сосуществуют в дуалистическом сознании людей. Так же и с макабром: одно и то же изображение могло трактоваться по-разному, в зависимости от того, в каком контексте фигурировало. Вплоть до конца Средних Веков оба эти течения, отражающие стремления к Танатосу и к Эросу, помогали человеку выстоять и не потерять себя в то весьма непростое время.

Глава 3. Средневековые макабрические символы и сюжеты в европейской культуре Нового и Новейшего времени

В предыдущей главе, говоря об эстетике макабрического в средневековой Европе, мы постарались рассмотреть не только происхождение и распространение символов макабра, но также показать, насколько разные смыслы могли закладываться в одни и те же формы. Однако стоит помнить, что в культуре ничто не исчезает бесследно, и когда в XVI-XVII вв. Пляски и Триумфы постепенно сошли со сцены в связи с прекратившимися вспышками чумы и кардинальными сдвигами в сознании людей, обусловленными влиянием идей эпохи Возрождения и Нового времени, средневековые символы и сюжеты макабра не канули в Лету, но продолжили свое существование в других культурах.

Необходимо отметить, что европейское общество XVII – XVIII вв. в целом более спокойно относилось к смерти, а массовая истерия и коллективная эсхатология, казалось, навсегда остались в прошлом. Мировоззренческие идеи Просвещения, развитие науки и техники, перевороты в общественной и философской мысли способствовали критическому восприятию культуры и темпоральных моделей предшествующего периода «темных веков». В искусстве XVII – XVIII вв. воплощение макабрических сюжетов скорее окказиональное, а интерес к макабру минимален.

Все меняется в XIX в. с расцветом таких художественных направлений, как романтизм, а позднее, символизм, возродивших интерес к переживаниям и страстям человека, народной культуре, религии и смерти. Актуальность макабра в искусстве вырастает еще больше в XX-XXI вв. Мировые войны порождают не только эстетический, но и мировоззренческий интерес к макабру, заставляя общество переосмыслить его наряду с другими изобразительными сюжетами. Популярность же средневековой символики (в том числе и макабрической) в современной массовой культуре и искусстве является показателем интересных

процессов, происходящих в обществе и заслуживающих отдельного исследования.

Однако, помимо искусства, мажор в постсредневековый период проникает и в другие сферы культуры, видоизменяясь и наделяясь новыми смыслами. Так, мы обнаружили мажорические символы в субкультуре европейского пиратства начала XVIII века и европейской военной символике XVIII-XX веков. Интегрировав в себя мажорические символы, сохранив и увековечив их в истории, эти субкультуры явились проводниками, связавшими культуру европейского Средневековья с современной массовой культурой.

В этой главе мы рассмотрим репрезентацию мажора в вышеназванных сферах, а также то, как в динамике изменяются смыслы, закладываемые в уже знакомые нам средневековые мажорические изображения, и попытаемся предположить, почему это происходит.

3.1. Мажорические символы в субкультуре пиратов

Поставив цель проследить распространение и функционирование мажорических символов в европейской культуре Нового и Новейшего времени, мы обнаружили, что, кроме редких художественных изображений, эксплуатирующих и по-новому обыгрывающих старые смыслы, существовала субкультура (группа, отличающаяся от большинства своими нормами и ценностями), просуществовавшая сравнительно недолго (около четверти века с 1700 по 1725 гг.¹), в которой мажорические символы не только активно использовались, но также претерпевали интересные метаморфозы. Речь о субкультуре европейского пиратства, субкультуре маргинальной, мало изученной с научной точки зрения, но широко представленной в массовой культуре приключенческими фильмами и книгами. Мы постараемся показать, как в такой,

¹ Копелев Д.Н. Золотая эпоха морского разбоя. Пираты. Флибустьеры. Корсары. - М.: Остожье, 1997. С. 12.

казалось бы, далекой от Средневековья, культуре череп и кости возрождаются и наделяются новыми смыслами.

Прежде всего, необходимо отметить, что этот вопрос совершенно не исследовался ранее. Сходство черепа, фигурирующего на пиратских флагах, с Адамовой головой отмечают некоторые исследователи, например, В.К. Губарев¹, Д.Н. Копелев², Я. Маховский³, Х.Ханке⁴, М. Ципоруха⁵ и др. Однако мы постараемся доказать, что произошло прямое заимствование именно макабрических изображений Средневековья, а не раннехристианского символа. В этом будет еще раз проявляться новизна нашей работы.

Кроме отсутствия научных работ, посвященных данной тематике, мы также столкнулись с проблемой отсутствия надежных первоисточников, на данные которых мы могли бы опереться в нашем исследовании. Это объясняется как тем, что расцвет пиратства был очень недолог, так и тем, что развивалась эта субкультура на море и в прибрежных городах, вдали от центров науки и культуры. Кроме того, до нас дошло сравнительно мало предметов исследования: пиратские флаги гибли при столкновении с вражескими кораблями и при кораблекрушениях, уничтожались при захвате власти и смене капитана. Однако до нас в большинстве случаев дошли подробные описания флагов, сделанные современниками. Мы надеемся, что, несмотря на недостаточность источников и корпуса исследования, мы сможем доказать идею о преемственности средневековых макабрических изображений в субкультуре пиратства.

¹ Губарев В. К. 100 великих пиратов. — М.: Вече, 2011. — 432 с.

² Копелев Д.Н. Указ. соч.

³ Маховский Я. История морского пиратства. — М.: Наука, 1972. — 288 с.

⁴ Ханке Х. Люди, корабли, океаны. 6000-летняя авантюра мореплавания. Ленинград: Судостроение, 1976. — 431 с.

⁵ Ципоруха М. Под черным флагом. Хроники пиратства и корсарства. — М.: Энас, 2009. — 384 с.

3.1.1. Пиратский флаг: возникновение и символика.

Пиратский флаг «Веселый Роджер» в привычном для нас виде (череп и скрещенные кости) появляется и активно используется в начале XVIII века. Но «Веселый Роджер» не всегда выглядел именно так: первоначально существовало множество вариантов пиратских флагов, в которых использовались разнообразные цвета (не только черный) и переработанные средневековые символы. Вкратце рассмотрим пиратские флаги и их использование до начала XVIII века, а также приведем историю создания и использования «Веселого Роджера» сквозь призму трансформации средневекового символа пляски смерти.

Пиратство и флаги до возникновения «Веселого Роджера»

Расцвет пиратства в XVII-XVIII веках во многом обусловлен практически непрерывной серией морских войн, развернувшихся между европейскими государствами за господство на воде. Англия, Голландия, Франция, Испания как в военное, так и в мирное время не брезговали прибегать к помощи каперов (в зависимости от традиций страны называемых также корсарами или приватирами), действующих на основании специально выданных грамот (“*lettre de marque*”) и имеющих право захватывать в открытом море суда неприятеля¹. Инструкций и предписаний для обладателей каперских грамот было множество, как правило, среди самых важных всегда фигурировали следующие: запрещалось владеть более, чем одной каперской грамотой, выданной определенным государством; приближаться к неприятелю можно под любым флагом, однако перед боем следует поднять флаг государства, выдавшего грамоту; разрешается захват судов неприятеля, а также судов контрабандистов и кораблей без судовых документов; грабить захваченное судно запрещается; часть от суммы, вырученной после

¹ Ханке Х. Указ. соч. С. 109.

продажи с аукциона имущества захваченного судна, достается капитану и команде каперского судна¹. Нетрудно догадаться, что в реальности этих формальных правил придерживались достаточно редко. Каперы атаковали встречные суда всех стран вне зависимости от того, велась ли в настоящий момент война с этим государством. По сути, каперство являлось в то время организованной формой морского разбоя².

Таким образом, расцвет пиратства XVII – начала XVIII веков знаменуется сотнями кораблей «ловцов удачи», более или менее легально занимающихся разграблением неприятельских кораблей. Те, кто по закону владел каперской грамотой, но по факту занимался пиратством, а также те, кто разрешающей грамоты никогда не имел или отказался от нее и предпочитал нападать на мирные суда на свой страх и риск, применяли примерно одинаковую стратегию нападения на суда противника.³ Обычно корсары плавали под флагом страны, выдавшей им каперское свидетельство, либо, в периоды войн между странами, выбирали флаг исходя из уместности его в конкретной ситуации⁴ (например, при прохождении участка моря, находящегося под контролем испанцев, в условиях войны с Испанией, для англичан имело смысл поднять испанский флаг). Лишь при непосредственном сближении и нападении на противника пираты поднимали красный или черный флаги.

Простой черный цвет флага, любимый испанскими пиратами, а также удобный для маскировки и незаметного приближения в ночное время и

¹ Копелев Д.Н. Раздел океана в XVI-XVIII веках. Истоки и эволюция пиратства. - СПб.: Крига, 2013. С. 164.

² Копелев Д.Н. Золотая эпоха морского разбоя. Пираты. Флибустьеры. Корсары. - М.: Остожье, 1997. С. 12.

³ Сапожникова Л.М. Макабрические сюжеты в субкультуре пиратства // Культура и цивилизация, 2016. Том 6. №5А. С. 368-376.

⁴ Губарев В.К. Пираты острова Тортуга. - М.: Вече, 2011. С. 174.

пасмурную погоду¹, был, однако, не самым популярным цветом. До начала XVIII века гораздо большей любовью среди корсаров пользовался красный флаг, символизирующий беспощадность, готовность к бою и кровопролитию. Опираясь на рассказы современников, исследователи отмечают, что простой черный флаг (или сменивший его позднее «Веселый Роджер»), символизирующий траур и смерть, все же нес в себе миролюбивый подтекст: функцией такого флага было запугать противника, напомнить ему о грядущем конце и, по возможности, убедить судно сдаться без боя и лишних потерь с обеих сторон. Красный же флаг, который также мог быть поднят после черного, символизировал, что время на раздумья вышло и что пощады не будет никому².

Как мы видим, еще до создания и повсеместного распространения «Веселого Роджера» европейские корсары активно используют знаковую символику цвета, заимствованную из средневековой иконографии³. Пиратский флаг — не только дань традиции или моде, это полноценное средство коммуникации с кораблем противника, в связи с чем передаваемое послание должно было быть максимально понятно. В этом смысле красный и черный цвета наиболее доходчиво могли донести нужную идею.

Однако никто не мог ограничить пирата в выборе цвета флага (ведь каперы, сознательно отказавшиеся от несения службы на благо какого-то государства и занявшиеся разбоем на свой страх и риск, и так являлись людьми достаточно своевольными и дерзкими), поэтому кроме черного и красного для личных флагов могли использоваться любые цвета по усмотрению капитана, чаще яркие, кричащие (синий, желтый, зеленый, иногда и белый)⁴.

¹ Малов В. Веселый Роджер. Все о пиратах. - М.: Пионер, 1993. С. 9.

² Копелев Д.Н. Золотая эпоха морского разбоя. Пираты. Флибустьеры. Корсары. - М.: Остожье, 1997. С. 120.

³ Пастуро, Мишель. Символическая история европейского средневековья. — СПб.: «Александрия», 2012. — 448 с.

⁴ Губарев В.К. Пираты острова Тортуга. - М.: Вече, 2011. С. 174.

Все вышесказанное свидетельствует о том, что ни до, ни, как мы увидим далее, после появления «Веселого Роджера» не существовало и не могло существовать единого и одинакового для всех флага пирата, в чем согласны все исследователи, занимавшиеся этой темой. Сегодняшний «Веселый Роджер», всегда изображающийся одинаково – белый череп и 2 скрещенные кости на черном фоне, – в действительности мог быть любого цвета и задействовать совершенно разнообразные, в основном средневековые символы¹, о чем будет сказано далее.

«Веселый Роджер» - символика и версии возникновения.

Среди исследователей нет согласия насчет того, кто из пиратов первый водрузил на мачту флаг с изображением скелета. Считается, что произошло это в 1700-1703 гг. (в «Oxford English Dictionary» первое упоминание о нем относится к 1724 году²), однако о личности капитана корабля, впервые использовавшего «Веселый Роджер», до сих пор продолжаются дискуссии. Чаще всего эту роль отводят Джону Квелшу³, Ричарду Уорли⁴ и Эмманюэлю Винну⁵. Так или иначе, около 1700 г. устанавливается некая мода на изображение на пиратском флаге человеческого скелета или черепа, которая, однако, использовалась только европейцами и просуществовала недолго (до 1720-1725 гг.)⁶.

¹ Сапожникова Л.М. Макабрические сюжеты в субкультуре пиратства // Культура и цивилизация, 2016. Том 6. №5А. С. 368-376.

² Копелев Д.Н. Золотая эпоха морского разбоя. Пираты. Флибустьеры. Корсары. - М.: Остожье, 1997. С. 119.

³ Рогожинский Ж. Энциклопедия пиратов. — М.: Вече; А. Корженевский, 1998. С. 82.

⁴ Благовещенский Г. Всемирная история пиратства. - М.: АСТ, Астрель-СПб., 2010. С. 99.

⁵ Губарев В.К. Указ. соч. С. 174-175.

⁶ Дефо Д. Всеобщая история пиратства. – М.: Азбука, 2009. С. 350.

Также не существует единогласия по вопросу касательно названия пиратского флага. Действительно, почему изображение черепа или скелета вдруг получает такое странное имя – «Веселый Роджер» - “Jolly Roger”? Наиболее правдоподобная гипотеза состоит в том, что в английском языке слово “roger” может означать как бродягу, попрошайку, так и дьявола, что уже ближе к изображаемой адской символике¹. “Old Roger” – «Старина Роджер» - не только исконное английское обращение к дьяволу, так назывался и флаг пирата Джона Квелча (один из первых флагов с символикой смерти, изображающий скелет человека с саблей в одной руке и с пробитым стрелой сердцем, три капли крови из которого стекают на ладонь другой)².

Согласно другой версии, название “Jolly Roger” - это искаженное французское выражение “joueux rouge”, означающее «веселый красный» или “joli rouge” – «красивый красный». Первоначально такое, достаточно логичное, название красного пиратского флага было распространено среди французских корсаров, однако позже, во времена британского господства на море, первоначальный смысл забылся и стал непонятен для англоговорящих моряков, а само название превратилось в близкое по звучанию “Jolly Roger”³.

По третьей версии, “Jolly Roger” могло произойти от имени известного индийского пирата (Али Раджа, также переводящееся как «властитель морей», как любили себя называть пираты всех стран)⁴.

Открытым остается и главный для нас вопрос – почему классический вариант «Веселого Роджера» имеет подобный вид. Среди различных версий очень правдоподобной выглядит идея трансформации сигнального флага времен

¹ Рогожинский Ж. Указ. соч. С. 83.

² Маховский Я. История морского пиратства. — М.: Наука, 1972. С. 245.

³ Можейко И.В. Пираты, корсары, рейдеры: Очерки истории пиратства в Индийском океане и Южных морях (XV-XX века).. - М.: Наука, 1991. С. 6.

⁴ Рогожинский Ж. Указ. соч. С. 83.

Средневековья (черного с двумя диагональными полосами), поднимавшегося на мачте в случаях эпидемии смертельной болезни (например, чумы), в уже знакомый нам флаг со скрещенными белыми костями на черном фоне. Принято считать, что первоначальный чумной флаг мог использоваться пиратами во избежание нападения военных кораблей, превосходивших по мощи пиратские суда, а впоследствии, в соответствии с общей для пиратов «политикой запугивания противника», был дополнен средневековой атрибутикой смерти и приобрел более устрашающий вид¹. Если эта идея верна, то мы получаем еще одно подтверждение связи средневековой европейской культуры и культуры пиратов XVII-XVIII веков.

В целом, активно развивающееся пиратство массово заимствует и перерабатывает средневековые символы и образы. К примеру, главный образ – унаследованный из культуры макабрического скелет. На первых пиратских флагах был изображен не только череп, но человеческий скелет целиком, зачастую окруженный другими средневековыми символами или вступающий во взаимодействие с живыми (Рис. 11).

На пиратском флаге Бартоломью Робертса, или Черного Барта (начало XVIII века), можно наблюдать единицу макабрического хоровода живых и мертвых, - человека в морской форме и скелет, вместе держащих песочные часы. Форма практически та же, что в средневековой иконографии пляски смерти, однако содержание символа меняется, упрощаясь и подстраиваясь под ситуацию: противнику дается время на капитуляцию, по истечении этого времени его ждет смерть (на что намекает копье в руках скелета). Вечный, философский смысл изображения пары живой-мертвый, средневековое “*memento mori*”, отходит на

¹ Рогожинский Ж. Указ. соч. С. 83.

второй план, замещенное вполне конкретным посланием – «скорее сдавайтесь, иначе – смерть»¹.

На флаге Эдварда Тича (Рис. 12) также видим персонифицированную Смерть с песочными часами и копьем, нацеленным в сердце. Образ Смерти здесь очень тесно переплетается с образом Дьявола (“Old Roger”), о чем свидетельствуют рога на голове скелета. Отсылку к культуре предшествующих веков здесь можем усмотреть и в позе скелета (поднятые руки символизируют могущество, в целом композиция напоминает средневековые фрески «Триумф Смерти», где Смерть – король, властелин всех ныне живущих).

Многое можно сказать и о песочных часах, часто фигурирующих на пиратских флагах (Рис. 13), (Рис. 14). Если в Средневековье песочные часы интерпретировались скорее как абстрактный и преимущественно теологический символ уходящего времени и напоминание о скором смертном часе для всего живого, то теперь и этот символ приобретает конкретное, соответствующее ситуации, значение - «время на капитуляцию ограничено». Для большей доходчивости песочные часы часто изображаются с крыльями, время буквально «улетает»². О том, что будет при отказе от капитуляции, прозрачно намекают сабля в руке и череп с костями.

Изображение скелета или черепа, помимо конкретной цели запугать противника, передает также пренебрежение пирата своей жизнью, его готовность достичь цели любыми путями, расплатившись жизнью других людей или своей собственной. Пиратство – смертельная игра, нахождение баланса между жизнью и смертью. Это отражено на флаге Стида Боннета (Рис. 15), где кость (всего одна) балансирует между кинжалом (смерть) и сердцем (жизнь).

¹ Сапожникова Л.М. Макабрические сюжеты в субкультуре пиратства // Культура и цивилизация, 2016. Том 6. №5А. С. 368-376.

² Там же

Эта вечная игра с жизнью и смертью, проистекающая из специфики «профессии», сказывалась как на образе жизни пиратов (после захвата богатой добычи любящих гулять и сорить деньгами, проматывая целые состояния¹), так и на предпочитаемой символике. Как и в макабре Средневековья, на пиратских флагах сохраняется некая игра со смертью, напускная бравада. Череп, скалящийся даже в штиль, при дуновении ветра кажется хохочущим (возможно, еще и поэтому Роджер – веселый)². Фигуры скелетов и людей будто танцуют на флагах, напоминая средневековые гравюры и фрески, изображающие пляски смерти. Мотив смерти как праздника встречается повсеместно (например, на флаге где скелет держит в руках чашу с пуншем; к сожалению, сам флаг не сохранился, лишь его подробное описание³).

Мотив служения Смерти и сбора кровавой дани иногда причудливо переплетается со средневековым мотивом служения Прекрасной Даме: на многих флагах вместо черепа и скелетов рисуется женское тело или лицо (Рис. 16). На этом флаге обратим также внимание на изображение песочных часов⁴.

Во времена расцвета пиратства существовало огромное количество различных модификаций флагов. По сути, каждый капитан был волен по-своему трактовать общеизвестные символы, сочетать их и вкладывать в старые формы новые смыслы. Ограниченные лишь собственной фантазией, капитаны в краткий период с 1700 по 1720-25 гг. буквально соревнуются в причудливости изображений на флаге. Задействовались также разные цвета (например,

¹ Архенгольц И.В. фон. История морских разбойников. – М.: Вече, 2010. С. 40.

² Сапожникова Л.М. Макабрические сюжеты в субкультуре пиратства // Культура и цивилизация, 2016. Том 6. №5А. С. 368-376.

³ Копелев Д.Н. Золотая эпоха морского разбоя. Пираты. Флибустьеры. Корсары. - М.: Остожье, 1997. С. 119.

⁴ Сапожникова Л.М. Макабрические сюжеты в субкультуре пиратства // Культура и цивилизация, 2016. Том 6. №5А. С. 368-376.

традиционный красный, чтобы подчеркнуть жестокость и кровожадность капитана судна) (Рис. 17).

Капитан Джек Рэкхем (Калико Джек), на судне которого плавали две известные своей храбростью и бесстрашием женщины-пирата Энн Бонни и Мэри Рид¹, заменяет традиционные берцовые кости под черепом на скрещенные сабли (Рис. 18).

На флаге Генри Эвери (Рис. 19) череп развернут в профиль, что должно сообщить смотрящему о том, что капитан судна отказался от каперской службы и окончательно стал пиратом.

Никто не запрещал капитану корабля иметь не один флаг, а несколько, как это было, например, в случае с капитаном Бартоломью Робертсом. Его второй флаг (Рис. 20) весьма своеобразен, он представляет пирата, стоящего на двух черепах, подписанных АВН (“A Barbados Head”) и АМН (“A Martinique’s Head”). Современникам было понятно, что капитан этого корабля беспощаден к выходцам с Барбадоса и Мартиники².

Все приведенные выше примеры свидетельствуют об одном: не существовало и не могло существовать единого пиратского флага, каким мы привыкли его видеть. Знакомая нам «классическая» версия с черепом и двумя скрещенными костями — лишь один из множества вариантов изображения «Веселого Роджера». В реальности каждый капитан волен был видоизменять изображение по своему вкусу, что часто и проделывали пираты, опираясь на свое чувство прекрасного или личную неприязнь. Наряду с классическим черным цветом активно используется и красный (для отдельных предметов на флаге — желтый). Скелет или тело человека встречаются в центре композиции пиратского флага почти так же часто, как череп. Как видим, эта вариативность изображения

¹ Дефо Д. Указ. соч. С. 213.

² Губарев В. К. 100 великих пиратов. — М.: Вече, 2011. С. 100.

если не подтверждает то, что на первых «Веселых Роджерах» фигурировали именно скелеты целиком, а не только черепа (исследователи склоняются к такой версии, однако она считается недоказанной, как, впрочем, не доказано и обратное), то по крайней мере допускает такую возможность.

Таким образом, в пользу версии о том, что символика пиратского флага заимствована из средневековой европейской культуры макабра могут быть приведены следующие аргументы:

- 1) Версия о происхождении «Веселого Роджера» от чумного средневекового флага с двумя перекрещивающимися линиями на черном фоне.
- 2) Использование на флагах в центре композиции человеческого скелета; в особенности, пары человек-мертвец, основной единицы хоровода мертвых и живых, или скелета с копьем и поднятыми руками, напоминающего фрески «Триумфа Смерти».
- 3) Использование других символов средневековой иконографии (черепа, кости, песочные часы, кубок вина, копье в руках скелета, лик Прекрасной Дамы).
- 4) Символика цвета, заимствованная из Средневековья.
- 5) Вариативность изображений, отсутствие стандартизации.
- 6) Географическое и темпоральное соответствие: расцвет культуры макабра приходится на Позднее Средневековье в Европе, первые пиратские флаги с изображением скелета появляются около 1700 г., при этом пираты – в основном выходцы из Европы, знакомые с традиционной европейской культурой.

Мотивы использования макабрической символики в средневековой иконографии и на пиратских флагах во многом отличаются. В Средневековье это скорее попытка визуализировать свой страх перед неминуемым, и зачастую мучительным, концом, примирить себя с собственной смертью и смертью

близких. Для пиратов XVII-XVIII веков изображение смерти, помимо бравады и восхваления собственного бесстрашия, несет также чисто прагматическую функцию – запугать противника еще перед началом боя, по возможности убедить его сдаться. Об этом свидетельствует различия в выборе черного «Веселого Роджера» для переговоров либо простого красного флага для боя.

К сожалению, мода на «Веселый Роджер» среди пиратов была недолгой – всего 20-25 лет. Этим, а также спецификой пиратства, объясняется достаточно скромное количество свидетельств и материала для исследования. Тем не менее, можно прийти к заключению, что пиратские флаги XVII-XVIII веков в наибольшей степени являются продолжением именно традиции визуализации времени, принятой в Средневековье (пляска смерти, встреча мертвых и живых, триумф Смерти), однако, в дополнение к старым, вкладывают в известную формы и новые, более уместные и нужные смыслы¹. Символ переходит из века в век, распространяется по свету и уже практически теряет свое первоначальное значение, а происхождение его постепенно забывается.

3.2. Возвращение к «Адамовой голове» - использование черепа и костей в воинской символике

Кроме использования макабрических символов в субкультуре пиратства, о чем мы говорили выше, стоит также рассмотреть случаи изображения черепа и костей в воинской символике европейских армий Нового времени и последующих лет и проследить, как, в зависимости от страны и эпохи, менялись смыслы и трактовки этих символов макабра.

¹ Сапожникова Л.М. Макабрические сюжеты в субкультуре пиратства // Культура и цивилизация, 2016. Том 6. №5А. С. 368-376.

Символ черепа, или «мертвой головы», во все годы активно использовался армиями в качестве символа непобедимости, бесстрашия перед лицом смерти и времени. Показательно, что изначально более широкое распространение этот символ находит в тех странах Центральной и Западной Европы, которые в прошлом в наибольшей степени пострадали от эпидемий чумы и в которых в эпоху Средневековья были распространены Пляски смерти (Франция, Германия, Италия, Австрия). Однако популярность символа быстро распространяется по всей Европе, затрагивая также Финляндию, Венгрию, Болгарию и, в особенности, Россию.

В нашу задачу не входит подробное перечисление всех русских и зарубежных военных подразделений, чьей эмблемой была «мертвая голова». Однако мы постараемся привести самые значимые прецеденты использования «мертвой головы» в военной истории, останавливаясь на трактовке символа и том смысле, который в него вкладывался в каждом конкретном случае.

Первые случаи военного использования символа относятся к крестовым походам и датируются XII веком. Так, в середине XII в. в Иерусалиме формируется эскадрон, состоящий из рыцарей, больных проказой. Принимая во внимание тяжесть болезни и недостаточное развитие средневековой медицины, смерть в бою была для рыцарей эскадрона избавлением, потому они готовы были сражаться до конца и не знали страха. Возможно, именно поэтому символом эскадрона выбирается череп с костями, расположенный на черном фоне¹.

Однако наибольшую популярность военная символика смерти приобретает позже, примерно с середины XVIII века. Способствуют этому многочисленные войны, ведущиеся европейскими государствами за политическое господство. В 1741 г. в Пруссии создаются 1-й и 2-й регулярные полки Королевских лейб-гусар, на черной форме которых присутствует серебряная эмблема мертвой головы.

¹ Неподкосов С.Н. Символ «мертвая голова». – М.: Вече, 2014. С. 207-208.

Полки эти, в соответствии с одеянием, именуются «Черными Мертвоголовыми гусарами» (“Schwarze Totenkopfhusaren”). По мнению исследователей, сакральный смысл, вложенный в этот символ черепа, связан не с воинской бравадой, попыткой выделиться или запугать противника. Скорее, здесь символ означает единство войны и смерти, бесстрашие и неуязвимость¹.

Дизайн и расположение мертвой головы также могли немного отличаться. На некоторых эмблемах он немного смещен или повернут, на других кости располагаются не за, а под черепом. Детали могли меняться, и это было не так существенно, так как суть символа оставалась неизменной.

В 1809 г. череп появляется на штандарте 17-го Брауншвейгского гусарского полка и 3-го батальона 92-го пехотного полка. Знаменитый Черный легион герцога Брауншвейгского, сражавшийся под началом Наполеона, также имел на эмблеме мертвую голову. История этого легиона легла в основу известной картины Джона Эверта Милле «Черный брауншвейгский гусар» (Рис. 21), написанной в 1860 г² и запечатлевшей военную форму с символикой смерти.

Также нужно отметить, что «мертвая голова» на протяжении веков активно использовалась в качестве эмблемы освободительных движений на Балканах. Подразделения сербских добровольцев - четников, как они сами называли себя, - выступавших против фашизма во Вторую мировую войну, выбирают себе эмблемой мертвую голову с девизом «За короля и Отечество. Свобода или Смерть!» Сравнительно недавно, в 90-х гг. XX века появились новые сербские четники с флагом черепа, защищавшие мирное сербское население в ходе вооруженного конфликта в Боснии и Хорватии³.

¹ Акунов В. Дивизия СС «Рейх». М., 2006. С. 22.

² Неподкосов С.Н. Указ. соч. С. 211.

³ Неподкосов С.Н. Указ. соч. С. 115.

Возвращаясь к военному использованию символа в XVIII-XX вв., стоит отметить, что большое распространение символ «мертвой головы» находит и в России. Исследователи отмечают, что единичные случаи использования символа встречаются и раньше XVIII-XIX веков, например, во времена правления Ивана Грозного «Адамова голова» украшала знамя воеводы опричников князя Ивана Хворостинина¹.

Однако массовое использование «мертвой головы» в качестве эмблемы начинается с Отечественной войны 1812 года. Один из конных полков Петербургского ополчения использует символику смерти на головных уборах, а сам полк получает название «Бессмертный» или «Смертоносный». После заграничных походов 1813-1814 гг., в которых Россия принимала участие совместно с Пруссией, «мертвая голова» получает еще более широкое распространение. Известен эпизод, когда прусский фельдмаршал Георг Леберехт фон Блюхер перепутал своих солдат с русскими (Александровского 5-го гусарского полка) и, приветствовав их, обратился к ним как к Гусарам Смерти, на что получил ответ, что они не Гусары Смерти, а Бессмертные Гусары². Этот случай еще раз подчеркивает, как по-разному можно было трактовать одну и ту же воинскую символику.

«Мертвая голова» в качестве эмблемы вошла в историю русской армии и как так называемый «Баклановский значок» (Рис. 22). По легенде, популярный казацкий генерал Яков Петрович Бакланов, находясь в крепости Грозной, получил черный шелковый значок (возможно, изготовленный монахинями одного из православных монастырей) с вышитой «Адамовой головой» и надписью вокруг

¹ Там же. С. 200.

² Там же. С. 201.

нее: «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века. Аминь». С этим значком, наводящим ужас на чеченцев, Бакланов не расставался до конца жизни¹.

Стоит отметить, что в вопросе оформления значка или флага допускалась вариативность: череп мог быть как официальной, так и неофициальной эмблемой полка, мог быть выткан на форме офицера или же нанесен на предметы быта (столовые приборы, скатерти, стаканы, канделябры). Также различались материалы, из которых изготавливался череп – в зависимости от звания и материального положения это могла быть кость или серебро, на ткани голова могла быть вышита серебряными или обычными белыми нитками.

Особо часто используется «мертвая голова» и в период Первой мировой войны. В авиации серебряные и золотые черепа становятся своеобразными знаками отличия и указывают на количество сбитых вражеских самолетов (серебряные черепа – единицы техники, золотые – десятки)².

Символику «мертвой головы» встречаем и в ударных частях Русской армии, в частности, в отряде генерала Лавра Корнилова. Череп и кости встречаются здесь не только на одежде и знаках отличия, но и на военной технике, а девизом провозглашается «Россия или смерть!» По мнению исследователей, в данном случае «Адамова голова» означала не столько готовность умереть, сколько «воинскую доблесть, силу Духа и победу его над смертью»³.

Во время Гражданской войны в России «мертвая голова» использовалась как красными, так и белыми. Красные чаще сочетали ее использование символа с конкретной угрозой: «Смерть буржуям!» (помещикам, монархистам и т.д.). Белые же использовали «Адамову голову» в более абстрактном смысле, в качестве символа, выражающего готовность умереть за Родину и правое дело («Лучше

¹ Военная энциклопедия : [в 18 т.] / под ред. В. Ф. Новицкого [и др.]. — СПб.: Тип. т-ва И. В. Сытина, 1911—1915.
URL : <http://bookree.org/reader?file=738630> (дата обращения 20.07.2018).

² Неподкосов С.Н. Указ. соч. С. 204.

³ Алексеев А. Героизм обреченных // Спецназ России. 2003. № 4 (79). С. 427-430.

смерть, чем гибель Родины»). Черный же цвет формы с белым черепом на нем символизировали траур по Родине¹.

Однако, наверное, ни в одной армии европейских держав XX века не придавалось символике «мертвой головы» не придавалось такое сакральное значение, как в нацистской Германии. Зарождающаяся идеология нацизма, активно использующая «арийское наследие», руническое письмо и другие символы древнейших культур, не могла пройти мимо «Адамовой головы». К тому же, в недалеком прошлом череп уже успешно использовался «Черными Мертвоголовыми гусарами» и элитными частями германской армии².

В нацистской Германии символ черепа встречается повсеместно и может трактоваться по-разному, в зависимости от цели, преследуемой идеологами в каждом конкретном случае. Танковые части вермахта (самая известная из которых – 3-я танковая дивизия СС «Мертвая голова», наследница полка «Черных Мертвоголовых гусар») используют череп в качестве символа разрушения, устрашения врага и смерти³. Для частей, охраняющих штаб Гитлера и также выбравших своим символом «тотенкопф», череп являлся эмблемой особой преданности военачальнику⁴. В целом же «мертвая голова» воспринимается как историческая эмблема элитарных частей имперской Германии и воспринимается как положительный и имеющий древние корни символ⁵.

«Адамова голова» и тема смерти вообще играют очень большую роль в новой немецкой идеологии. Широко распространяются философские максимы, например: «Не бойся смерти - она не может убить бессмертную душу».

¹ Дерябин А. Гражданская война в России 1917—1922: Белые армии. М.: Астрель, 2003. С. 32.

² Уорвол Н. Войска СС. Кровавый след. – Ростов н/Д: Феникс, 2000. С. 70.

³ Уорвол Н. Указ. соч. С. 70.

⁴ Кноп Г. СС: черная инквизиция. М., 2005. С. 347.

⁵ Lumsden R. The Allgemeine SS. London, 1994. P. 46.

Упоминание о «мертвой голове» встречаем и в словах «Боевого гимна» СС: «...Мы всегда готовы к битве, если нас зовут в бой руны и мертвая голова...»¹.

Кольцо «Мертвая голова» - также особой наградной знак, который выдавался членам СС лично Генрихом Гиммлером².

Таким образом, мы кратко отметили основные исторические факты использования «мертвой головы» в качестве военного символа. Как мы видим, в целом, трактовка символа восходит к древней трактовке христианской «Адамовой головы»: это символ победы над смертью. Однако, в зависимости от рода войск и исторического контекста, на изначальную трактовку накладывают новые смыслы: бесстрашие перед лицом смерти, верность долгу, стране или главнокомандующему, скорбь по Родине, угрозы в адрес врагов («Смерть буржуям!») или выражение непримиримости («Свобода или смерть», «Россия или смерть») и готовности идти до конца.

3.3. Макабрические сюжеты в культуре Нового и Новейшего времени

Выше мы рассмотрели, как символы макабра, череп и кости, продолжили свое существование в культуре Нового времени, сохранив изначальную форму, но наполнив ее новыми, зачастую противоположными изначальным средневековым, смыслами. Мы привели пример использования средневековой символики в субкультуре пиратов и в военном деле, хотя череп и кости можно обнаружить и во многих других областях и субкультурах, начиная от обозначения опасных веществ на производстве и заканчивая современными субкультурами готов и байкеров.

¹ Уорвол Н. Указ. соч. С. 70-71.

² Неподкосов С.Н. Указ. соч. С. 220.

Совершенно очевидно, что такой яркий и метафоричный сюжет, как Пляска смерти, не мог остаться незамеченным в культуре и искусстве Нового и Новейшего времени. Мы вкратце рассмотрим воплощение символов и сюжетов макабра в изобразительном искусстве, музыке, литературе и кинематографе.

К сожалению, в работе мы не можем перечислить и подробно проанализировать работы всех художников, музыкантов, поэтов, писателей, обращавшихся в своем творчестве к теме смерти и сюжетам макабра. Мы лишь постарались упомянуть ниже наиболее известные и показательные, на наш взгляд, произведения, анализ которых позволяет подтвердить идею о различных трактовках макабра, представленную в предыдущей главе, и показать, как интерпретировались и наполнялись новыми смыслами рассмотренные нами выше средневековые сюжеты.

Макабр в изобразительном искусстве

Как мы говорили во второй главе нашей работы, последние визуальные воплощения макабрических сюжетов, выполненные в средневековом духе и наполненные изначальными смыслами, относятся к середине-концу XVI века. Полотно Питера Брейгеля Старшего «Триумф смерти» (1562 г.), серия рисунков «Пляска смерти» Ганса Гольбейна Младшего (вышла в 1538 г.) и картины Ганса Бальдунга (начало XVI в.), сочетающие традиционно мрачные воплощения смерти и возрожденческие образы обнаженного женского тела, выступили мощным завершающим аккордом в череде средневековых макабрических сюжетов.

В последующие два века (XVII-XVIII вв.) сюжеты макабра редко встречаются в изобразительном искусстве. Мы можем предполагать, что происходит это потому, что макабр теряет актуальность: по имеющимся

сведениям, в начале XVII века чума наконец оставляет Европу¹. Ранее мы говорили о тесной связи между страхом смерти, обуявшим средневековых людей в связи с эпидемией чумы, и воплощением этих страхов в сюжетах макабра. В этой паузе в изображении макабра мы видим еще одно подтверждение нашей гипотезы: с прекращением вспышек эпидемии прекращаются и изображения Плясок и Триумфов смерти, в обществе больше нет той массовой истерии и эсхатологических настроений, которые должны быть выплеснуты и визуализированы. Великие географические открытия, секуляризация общества, развитие наук и познание мира способствуют тому, что люди эпохи Нового времени более не нуждаются в средневековых темпоральных моделях и символах макабра, они начинают с надеждой смотреть в будущее, стараясь поскорее забыть ужасы и страхи «Темного времени».

Лишь в XIX веке, с распространением идей романтизма и символизма, возрождается интерес к макабрическим сюжетам. Наиболее известна серия рисунков для гравюр на дереве «Пляска смерти», выполненная немецким живописцем Альфредом Ретелем (1849 г.) и посвященная событиям Революции 1848 г. и вспышке холеры в Париже 1831 г. На рисунках художник, подобно средневековым полотнам, изображает Смерть в виде скелета в короне, едущего на мертвой лошади по разоренному городу, внезапно приходящего к человеку либо играющего на скрипке посреди хаоса и ужаса. Примечательно, что, используя традиционный мотив Смерти, играющей на музыкальном инструменте, Ретель идет дальше, дополняя композицию новыми пугающими деталями: от Смерти-скрипача в страхе разбегаются другие музыканты, а вместо скрипки в руках скелета – две длинные кости.

Огромное внимание уделяет макабрическим сюжетам бельгийский символист Джеймс Энсор. Возрождая средневековые сюжеты, он вписывает их в

¹ Ле Гофф, Ж. Рождение Европы. СПб., «Александрия», 2008. С. 241.

современную обстановку и, как на гравюрах Гольбейна, показывает парадоксальное соседство смерти и повседневного быта, работы, развлечений. Таковы картины «Скелеты, желающие погреться» (1889 г.), «Скелет Художник» (1896 г.). Можно отметить, что тема смерти для Энсора неотделима от темы карнавала, праздника: очень часто скелеты и черепа на его полотнах и рисунках соседствуют с масками, карнавальными костюмами (рисунок «Череп и маски», картины «Маски, противостоящие Смерти» 1888 г., «Смерть и маски» 1897 г., «Автопортрет с масками» 1899 г.). Загадка, тайна, игра, которую предполагает маска, сочетается с естественным ужасом при виде смерти; мы видим, что художник обращается к альтернативной трактовке макабра (светскому, карнавальному макабру), о которой мы говорили в предыдущей главе.

После Энсора к сюжетам макабра обращаются многие европейские художники. Так, бельгийский художник Поль Дельво сочетает на своих полотнах скелеты с религиозными сюжетами, связанными с жизнью Иисуса Христа («Распятие», «Снятие с креста», «Положение во гроб» (все датируются 1951 г.), чем вызывает негодование Церкви. Однако в его творчестве скелеты встречаются довольно часто и вне религиозной тематики, например, как в интерьерах («Скелет на стуле», «Скелеты в комнате» (все 1944 г.)), или в соседстве с женскими образами, так любимыми художником («Скелеты и девушка», «Спящая Венера», «Разговор» (все 1944 г.), тем самым продолжая тему эротической игры со Смертью, начатой Гансом Бальдунгом.

Макабрические сюжеты многократно воплощаются в конце XIX века в творчестве швейцарского символиста Арнольда Бёклина. Полотно «Чума» (1898 г.) продолжает традицию Триумфов Смерти: огромная черная фигура Смерти, восседающая на inferнальном существе с черными крыльями летучей мыши, наводит страх на город, тогда как на переднем плане девушка рыдает над телом близкого. На картине «Автопортрет со Смертью, играющей на скрипке» (1871-1874 гг.) изображен художник за работой, к плечу которого заговорщицки приник

скелет, играющий на скрипке. Как мы видим, здесь Бёклин синтезирует сразу два макабрических мотива: Смерть, приходящую к человеку за работой (как на гравюрах Гольбейна), и Смерть, играющую с человеком (как на полотнах Бальдунга, где Смерть склоняется над шеей девушки).

Еще одним художником, вдохновленным творчеством Бальдунга, был Густав Климт. В свойственной ему манере, художник в 1905 году пишет «Три возраста женщины», на котором, как и у Бальдунга, соседствуют девочка, девушка и пожилая женщина и показывается неумолимый бег времени и скоротечность жизни.

Отдельно стоит отметить многочисленные обращения художников к сюжетам макабра после Первой и Второй мировой войны. Ужасы, увиденные на фронте, причудливо переплетаются в картинах современников со средневековым сюжетом, движения солдат в хаосе боя видятся художникам той самой дикой макабрической пляской живых и мертвых. Встречаются эти мотивы в творчестве немецкого экспрессиониста и графика Отто Дикса (1917 г.), австрийского графика Альфреда Кубина (1918 г.), немецкого скульптора и художника Эрнста Барлаха (1924 г.), бельгийского художника Франса Мазереля (1941 г.).

Подытоживая все вышесказанное, можно сделать вывод о том, что макабрические сюжеты являлись популярными и востребованными и в XIX-XX вв. и остаются таковыми по сей день. Как видим, в основном художники прибегают к ним во времена общественных нестроений и катастроф (революция, эпидемия, войны). Однако и в мирное время образы макабра активно используются в живописи, отсылая к вечным темам жизни, смерти и любви. Можно говорить о том, что Средневековье подарило миру универсальный художественный сюжет, необходимый обществу для воплощения своих страхов и борьбы с ними.

Пляски смерти в музыке

Наверное, ни в одной области постсредневековой культуры макабрические сюжеты не встречаются так часто, как в музыке. Вдохновляясь как средневековыми изображениями, так и произведениями поэтов-символистов, композиторы воплощают образы Плясок смерти, порой грозных, порой притягательных и манящих. Произведения, в которых интерпретируются макабрические сюжеты встречаем у многих композиторов XIX-XX вв.: у Франца Шуберта (квартет d-moll "Девушка и смерть", 1817 г.), Ференца Листа (концерт для фортепиано с оркестром «Пляска смерти», 1849 г.), Камиля Сен-Санса (симфоническая поэма «Пляска смерти», 1874 г.), Модеста Мусоргского (вокальный цикл «Песни и пляски Смерти» на слова А. Голенищева-Кутузова, 1876 г., вышедший в свет после смерти композитора в редакции Н. А. Римского-Корсакова для голоса и фортепиано), Артюра Онеггера (оратория «Пляска Смерти», 1938 г.), Сергея Рахманинова («Симфонические танцы», ор. 45, 1940 г.), Франка Мартена (опера «Пляска Смерти в Базеле», 1943 г.), Дмитрия Шостаковича (ор. 67, 1944 г.; оркестровка «Песен и плясок Смерти» М. Мусоргского для Г. Вишневской и М. Ростроповича, 1962 г.; Симфония №14, 1969 г.), Джорджа Крама («Чёрные ангелы», ч. 1, 1971 г.) и других.

Также нельзя не отметить, вероятно, одно из самых значимых музыкальных произведений XX в., воплощающее средневековые макабрические мотивы, - это «Carmina Burana» Карла Орфа (1935-1936 гг.). Композитору удалось сочетать вокальное исполнение средневековой лирики вагантов, затрагивающей вечные темы переменчивости удачи, скоротечности жизни и плотских наслаждений, с полными чувства мелодиями, заставляющими слушателя перенестись на несколько веков назад и погрузиться в атмосферу Средневековья¹. Круговая структура произведения (кантата начинается и заканчивается исполнением

¹ Токарев С.А. Мифы народов мира : Энцикл. в 2 т. — 2-е изд. — М. : Советская Энциклопедия, 1988. С. 515.

композиции «O Fortuna») вдохновлена образом Колеса Фортуны (о популярности этого образа в Античности и Средних веках мы говорили в первой главе нашей работы).

Таким образом, очевидно, что макабрические и средневековые образы и сюжеты нередко встречаются в музыкальных произведениях XIX-XX вв. Ввиду специфики нашей работы мы не имеем возможности перечислить их все, однако для нас было бы интересно сопоставить произведения двух композиторов, в числе первых обратившихся к сюжетам макабра: «Пляски смерти» Ференца Листа и Камиля Сен-Санса. Создаются эти работы примерно в одно время: в 1849 г. Лист пишет свой концерт для фортепиано с оркестром «Пляска смерти», а спустя пятнадцать лет, вдохновленный творчеством Листа, начинает работу над одноименной симфонической поэмой Камиль Сен-Санс¹. Однако, несмотря на одинаковое название, работы этих композиторов имеют ряд отличий и были по-разному восприняты современниками. Постараемся объяснить это, обращая внимание на оппозицию религиозного и светского макабра, которую мы обозначили во второй главе нашей работы.

По свидетельствам, дошедшим до нас, Ференц Лист пишет свою «Пляску смерти» под впечатлением от пизанской фрески «Триумф Смерти»². Этот Триумф, рассмотренный нами ранее, появляется одним из первых и отсылает к изначальным смыслам макабра: неизбежности смерти, ее жестокости, беззащитности человека перед ее лицом. Воспроизводя не только сюжет фрески, но и ее глубинную психологию, композитор пытается передать весь трагизм и философию религиозного макабра. В музыкальном отношении произведение Листа использует вариации средневекового напева “Dies irae”, «День гнева»: мы слышим мрачный колокольный звон, подобный набату, тему “Dies irae”,

¹ Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. М.: Советский композитор, 1970. С 87.

² Мильштейн Я. Ференц Лист. М.: «Музыка», 1999. С. 145.

исполняемую духовыми инструментами, драматические пассажи фортепиано¹. Все это, а также медленный темп, создает у слушателя ощущение безнадежности, тщетности борьбы с высшими силами. Можно сказать, в «Пляске смерти» Листа воплощается первоначальная, религиозная трактовка макабра, отсылающая к эсхатологическим чаяниям и назидательным идеям Средневековья.

Совершенно иной предстает «Пляска смерти» Камиля Сен-Санса. Кроме названия и того, что Сен-Санс уважал и ценил работы своего старшего товарища, ничто в его произведении не напоминает «Пляску» Листа. По свидетельствам биографов, Сен-Санс пишет свою «Пляску» не по мотивам средневековых фресок или церковных напевов, а вдохновившись стихотворениями французских символистов, посвященными макабру, например, Анри Казалиса (более известен под псевдонимом Жан Лахор)². В этом стихотворении поэт описывает кладбищенские танцы скелетов под аккомпанемент скрипача – Смерти. Примечательно, что произведение Казалиса иронично названо «Равенство, братство», а к традиционному сюжету плясок и ужаса добавлены эротические мотивы:

Вжик да вжик, да взиг! То взвизги, то встряски.
Стуча на могиле своим каблуком,
играет Смерть ночью мелодию пляски.
Вжик да вжик, да взиг! - по скрипке смычком.

Свист зимнего ветра. Темнота, как в яме,
и стоны вокруг - и жутки, и громки;
и скелеты скачут между стволами,
одетые в саваны костяки.

Вжик да вжик, да взиг! И почва трясётся.
Костяки стучат, и слышится лязг.
А страстная пара на мшистом болотце
уединилась для трепетных ласк.

Вжик да вжик, да взиг! Скрипачка ярится,

¹ Там же. С. 146.

² Кремлев Ю. Указ. соч. С. 87.

и взывает нестерпимый инструмент.
 Вуаль вдруг упала. Без одежд танцовщица!
 Кавалер лишь крепче впился в свой презент <...>

Но вот и окончен танец-причуда.
 Все сбежали. Петух взобрался на жердь.
 О благая ночь для простого люда!
 Да здравствует равенство! Славься смерть!¹ (Пер. В. Кормана)

Как мы видим, в симфонической поэме Сен-Санса «стихи Казалиса находят отражение в диалоге солирующей скрипки, на которой в ритме вальса играет Смерть, и ксилофона, символизирующего звук костей танцующих скелетов, под аккомпанемент виолончелей и контрабасов, которые звучат все громче и громче, вовлекая всех и вся в дьявольский танец»².

Исследователи пишут следующее о необычных звуках, с которыми сталкивается слушатель произведения «Пляски смерти»: «Поэму Сен-Санса обрамляют вступление и заключение с изобретательными звуковыми эффектами: арфа на фоне выдержанного звука валторны и аккорда скрипок 12 ударами, подражающими колокольным, возвещает полночь. Виолончели и контрабасы пиццикато тихо отбивают ритм. Раздаются резкие звуки словно настраиваемой солирующей скрипки. Начинается вальс. Звучность постепенно разрастается, вступают новые инструменты, словно в пляску вступают все новые мертвецы. В оркестр Сен-Санс ввел ксилофон, призванный передать стук костей пляшущих скелетов; солирующая же скрипка настраивается особым образом: две верхние струны образуют интервал не чистой квинты, а тритона, который в Средние века

¹ Казалис А. Танец смерти и другое // Стихи. Ру. URL: <http://www.stihi.ru/2015/10/11/1296> (дата обращения 20.07.2018).

² Сапожникова Л.М. Дуалистичность макабрического в европейской музыкальной культуре XIX века // Культура и цивилизация, 2017. Том 7. №4А. С. 683-691.

назывался «*diabolus in musica*» (дьяволом в музыке), что придает звучанию особую напряженность»¹.

Интересно, что современники, в особенности композиторы и музыкальные критики, встретили пьесу достаточно прохладно. Многие сравнивали «Пляску» Листа и Сен-Санса, отмечая, что последней не хватает глубины, монументальности, серьезности. В частности, известен разгромный отзыв Мусоргского, где он упрекает произведение Сен-Санса в легкомыслии, «салонности», конфетности, а также в том, что композитор «являет в богатых оркестровых силах крошечные мыслишки, навеянные крошечным стихоплётom, и называет эту крошку «*Danse macabre*»².

Сейчас мы можем попытаться объяснить, почему же современники не поняли «Пляску» Сен-Санса. В отличие от «Пляски» Листа, использующей традиционные сюжеты, смыслы и напевы, придающие произведению подобающую серьезность и академичность, «Пляска» Сен-Санса обращается ко второй, нерелигиозной трактовке макабра, в которой акцент делается на поглощенность танцем, дьявольскую карусель праздника, разгул нечистой силы, соседство смерти и любви, игры, эротики. Как мы писали во второй главе нашего исследования, такая трактовка макабра была вполне популярной и актуальной для средневекового человека, позволяющей хоть ненадолго забыть об ужасах конца и в танце взаимодействовать со своими страхами. На наш взгляд, «Пляски смерти» Листа и Сен-Санса являются прекрасной иллюстрацией двух трактовок макабра, свойственных средневековой культуре³.

¹ Н. А. Рыжкова. Элементы «хоррора» в музыке: ведьмы, призраки, «пляски смерти» // Денисенко С.В. (отв. ред.) Все страхи мира: Ногот в литературе и искусстве: Сборник статей. – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 342.

² Кремлев Ю. Указ. соч. С. 88.

³ Сапожникова Л.М. Дуалистичность макабрического в европейской музыкальной культуре XIX века // Культура и цивилизация, 2017. Том 7. №4А. С. 683-691.

Макабр в литературе

Как уже было сказано выше, во всех сферах искусства в XIX веке возрождается интерес к макабрическим сюжетам, который затем переходит и в век XX, в котором на естественный интерес к Танатосу накладывается ужас мировых войн и переживания хрупкости и несовершенства мира.

В литературе возрождение макабра происходит в Германии в конце XVIII – XIX вв. с ростом популярности таких литературных течений, как сентиментализм и романтизм. Отрицая классицизм и диктат разума, господствовавшие в эпоху Просвещения, немецкие поэты обращаются к народной культуре, чувствам и индивидуализму, защищают мистическое видение мира, рассматривают Средневековье в качестве Золотого века европейской цивилизации¹. Немецкая поэтика, использующая сюжеты общения с духами и мертвыми, а также классическую «пляску смерти» (как, например, в балладе Готфрида Бюргера «Ленора» (1773 г.) или балладе Иоганна Вольфганга фон Гёте «Пляска мертвецов» (1815 г.)), находит отклик и активно развивается в русской литературе XIX века.

Русский поэт и переводчик Василий Андреевич Жуковский (1783 – 1852 гг.) одним из первых обращается к теме общения мира живых с миром мертвых (например, «Людмила» (1808 г.), «Привидение» (1810 г.), «Светлана» (1813 г.), «Алина и Альсим» (1814 г.), «Алонзо» (1830 г.), «Доника» (1831 г.)), сочетая поэтизированные сюжеты немецкого романтизма с русскими народными обрядами и верованиями. Мистические и макабрические мотивы присутствуют во многих произведениях русских писателей: это, например, «Наташа» (1814 г.) и «Ольга» (1816 г.) П.А. Катенина, «Лиза» (1820 г.) М. Загорского, «Сон невесты» (1824 г.), «Венгерский лес» (1826 г.), «Озеро мертвой невесты» (1831 г.) и «Ночь

¹ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. — СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. — 232 с.

родительской субботы» (1835 г.) И.И. Козлова, «Двойник, или мои вечера в Малороссии» (1828 г.) А. Погорельского, «Сирота» (1829 г.) А.И. Подолинского, «Любовь и смерть» (1831 г.) О.И. Сенковского, «Две невестки» и «Концерт бесов» (оба 1834 г.) М. Загоскина, «Упырь» (1834 г.) А.К. Толстого, «Сибирский казак» (1835 г.) П.П. Ершова, «Привидение» и «Насмешка мертвеца» (оба 1838 г.) В.Ф. Одоевского¹. Однако наиболее полно тема встречи и взаимодействия загробного и реального миров раскрывается в творчестве гениев эпохи - А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, которым удалось вписать колорит народных верований в классический средневековый сюжет с оживающими мертвецами.

Среди сюжетов, в которых фигурирует общение с потусторонним миром, исследователи выделяют, например, сюжеты с «влюбленными мертвецами» (один из возлюбленных погибает и возвращается за вторым в образе мертвеца), «призрачные видения» (мертвый приходит во сне или при гадании), «прижизненные обязательства» (мертвый не может упокоиться, т.к. должен сообщить о своей смерти, отомстить или передать послание). Кроме того, речь может идти о «мнимых покойниках», которые притворяются мертвыми ради собственной выгоды².

Одновременно с сентиментализмом и романтизмом на рубеже XVIII-XIX вв. в Европе развивается литературный жанр, активно использующий макабрические образы и поэтику смерти – готический роман. Мрачные замки и кладбища, призраки, неупокоенные души, мертвецы, восставшие из могилы, как нельзя лучше подходят в качестве декораций для воплощения макабрических сюжетов. Представители классического готического романа (И. Апелъ, В. Скотт, Г. Уолпол, М. Шелли), а также писатели, продолжающие их традиции (Г.Ф.

¹ Долгих Ю.А. «Ходячие» мертвецы в русском страшном повествовании 1810-1840-х гг.// Денисенко С.В. (отв. ред.) Все страхи мира: Ногот в литературе и искусстве: Сборник статей. – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 84-100.

² Там же.

Лавкрафт, Э. По, Б. Стокер) часто использовали макабрические символы и сюжеты в своих произведениях.

Нельзя не отметить вклад поэтов-символистов, как французских, так и русских, обогативших мировую литературу новыми образами и пониманиями смерти. Выше мы уже приводили пример того, как образ Смерти, предложенный в стихотворении символиста Анри Казалиса, повлиял на создание знаменитой «Пляски смерти» Сен-Санса. В связи с этим стоит, на наш взгляд, вкратце обрисовать понимание смерти, предложенное символистами. Говоря о символистах, мы имеем в виду прежде всего основоположников течения, впитавших западноевропейскую культурную традицию Плясок и Триумфов, – французских поэтов-символистов, таких, как Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо, Поль Валери, Поль Клодель, Стефан Малларме, Лотреамон и др.

Для творчества символистов, часто также увлеченных эстетикой декаданса, характерна эстетизация смерти и всего, с нею связанного: костей, могил, гниения, мертвой плоти. Танатос для символистов неразрывно связан с Эросом, отсюда идет разнообразие образов, в которых Смерть предстает возлюбленной, куртизанкой, вавилонской блудницей¹.

Сама смерть совсем не страшна, она может видеться поэту как праздник, прощание с опостылевшим и скучным миром. Мир живых и мир мертвых смешиваются, часто для описания первого используются образы смерти (например, сравнение небосвода со склепом), подчеркивая сплин, бессмысленность и скуку жизни, тогда как все, связанное с замогильной жизнью, описывается в несомненно положительном ключе:

О вы, безглазые, безухие друзья,
О черви! к вам пришел мертвец веселый, я². (Пер. Эллиса)

¹ Рыбакова Н.В. Смерть как феномен жизни в «Плясках смерти» Ш. Бодлера и А. Блока // Культура и текст, №7, 2004. С. 41-47.

² Бодлер Ш. Цветы зла. URL: <http://lib.ru/POEZIQ/BODLER/flowers.txt> (дата обращения 20.07.2018).

Как мы видим, такое понимание смерти максимально приближено к светскому макабру, бытовавшим уже в Средневековые представлениям о смерти как о празднике, дьявольском карнавале, эротической игре. По сути, символисты не изобретают ничего нового, в своем творчестве они лишь популяризуют это специфическое видение смерти.

Русские символисты, а затем и акмеисты, также активно обращаются к поэтике смерти, сочетая фольклорные мотивы, укоренившиеся в русской классической литературе начала XIX века, с классическими средневековыми сюжетами. К теме оживших мертвецов и их нахождения в мире людей обращаются В.Я. Брюсов, Н. Гумилев, Г. Иванов, О. Мандельштам, Д.С. Мережковский, А.М. Ремизов, Ф. Сологуб, А. Шамиссо. Очень близок к средневековым сюжетам цикл стихотворений А.А. Блока «Пляски смерти» (1912-1914 гг.), пронизанный пессимизмом и горькими философскими размышлениями о духовном кризисе общества, от которого не спасает даже смерть.

Макабрические мотивы в том или ином виде встречаются и у многих современных авторов, пишущих в жанре ужасов или фэнтези (С. Кинг, И. Макьюэн, Дж.Р.Р. Мартин, Дж. Роулинг). Например, в последней части серии Джоан Роулинг о Гарри Поттере приводится легенда о Дарах Смерти, формирующая сюжет всей книги¹. По легенде, три брата при переправе через реку встречают Смерть и получают от нее три дара – непобедимую волшебную палочку, камень, способный воскрешать умерших, и мантию-невидимку. Однако Смерть обманывает братьев, и подарки ее приносят больше вреда, чем пользы. Эта легенда, на наш взгляд, напоминает макабрический сюжет о трех мертвых и трех живых, только место оживших скелетов занимает персонифицированная Смерть. Как и во многих подобных сюжетах, утверждается также мысль о том, что нельзя вступать в сделки со Смертью, т.к. она по определению не может

¹ Ролинг Дж. Гарри Поттер и Дары Смерти. М.: Росмэн - Пресс, 2007. - 640 с.

желать людям добра и будет всеми силами стремиться обмануть человека, чтобы забрать его жизнь.

Как мы видим, тема смерти так или иначе присутствует во многих литературных произведениях XIX-XX вв. Рассуждения о смерти связываются в литературе с рассуждениями о жизни и ее смысле, о долге и свободе, о Боге и человеке, о страдании и чистоте, а сама тема переходит в категорию вечных, универсальных тем искусства.

Макабр в кинематографе

Говоря о том, как воплощались макабрические сюжеты в искусстве XIX-XX вв., нельзя также не упомянуть кинематограф. Несмотря на свою относительную молодость, седьмое искусство смогло интерпретировать и ярко выразить сущность эстетики макабра. Уже в начале XX в., вскоре после рождения кинематографа, появляются фильмы, в которых тема смерти сливается с темой искусства («Пляска смерти» Александра Волкова, 1916 г., и «Пляска смерти» Отто Рипперта, 1919 г.). Макабрические мотивы часто прослеживаются и в фильмах знаменитых режиссеров, например, в работах «Правила игры» Жана Ренуара (1939 г.) и «Рим» Федерико Феллини (1972 г.), в творчестве Алекса ван Вармердама¹.

Учитывая специфику макабрического, а также влияние литературы (например, готического романа), макабр часто встречается в фильмах таких жанров, как хоррор и триллер. Оживающие покойники, неупокоенные души, ходящие мертвецы вызывают у зрителя совершенно естественное чувство страха. Впрочем, в этом и состоит суть подобных фильмов: как отмечал еще Ницше,

¹ Зобова А.А. Макабрические фарсы Алекса ван Вармердама // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2010. №4 (2). С. 846-847.

ужасы, которые придумывают и создают сами люди, необходимы им для того, чтобы отвлечься от своих проблем¹.

Особенно ярко, на наш взгляд, мажабр отражен в фильме «Седьмая печать» известного шведского режиссера Ингмара Бергмана (1957 г.). Согласно сюжету, средневековый рыцарь, возвращаясь со своим оруженосцем из крестового похода через опустошенные чумой края, встречается человека в черном, Смерть, с которой ему предстоит сыграть партию в шахматы, ставка же в этой игре – жизнь главного героя. Как мы видим, здесь соединяются сразу нескольких средневековых образов и мотивов. Это, с одной стороны, мотив игры, договора, сделки со Смертью, также часто встречающийся в литературе в виде договора с дьяволом (как, например, «Фауст» Гёте). По сути, это попытка рационализировать собственную смерть (у игры или договора есть определенные правила, благодаря хитрости или умению можно избежать смерти). С другой стороны, то, что Смерть и человек не просто заключают сделку, а играют в шахматы, отсылает нас к средневековым образам времени, о которых мы писали в первой главе нашей работы. Образ шахмат, включающий символику формы (нестабильность квадрата) и цвета, отражает борьбу человека с внешними обстоятельствами и с самим собой и усиливает художественный эффект фильма.

Таким образом, выше мы рассмотрели воплощение мажабра в постсредневековой культуре, обратившись сначала к символике субкультуры пиратов начала XVIII века и европейской военной символике XVIII-XX вв.

В обоих случаях мы наблюдали определенную территориальную и темпоральную преемственность, позволившую нам сделать вывод о связи между средневековым мажабром и пиратской и военной мажабрической символикой. То, что популярность мажабрических символов в определенный период (XVIII в.) не

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру. - М., 1990. Т. 1. С. 58.

коррелирует с распространением их в искусстве, лишний раз доказывает их универсальность и живучесть.

Субкультуре европейского пиратства, маргинальной по сути, мало изученной, просуществовавшей сравнительно недолго, удалось, тем не менее, выступить проводником средневековых символов, соединив Средневековье с более поздними периодами культуры. Степень представленности и популярности субкультуры пиратства в современной массовой культуре может послужить отправной точкой для дальнейших научных исследований заложенных в ней средневековых символов и сюжетов.

Кроме того, нами была исследована репрезентация макабра в искусстве Нового и Новейшего времени. После длительного спада интереса к макабру (XVII-XVIII вв.), когда он был представлен лишь в маргинальных сферах культуры, мы можем выделить три волны интереса к макабрическим символам и сюжетам.

Первая волна (XIX в.) связана с распространением в Европе таких художественных течений, как романтизм, а затем, и символизм, противопоставивших критическому и рациональному восприятию действительности чувства и переживания конкретного человека; кроме того, на рубеже XIX-XX веков происходит религиозный ренессанс, переосмысление религии и ее роли в жизни общества и человека.

Вторая волна интереса к макабру приходится на 20-е – 40-е гг. XXв. Художники обращаются к макабрическим сюжетам, стараясь передать в них весь ужас небывалых по своему размаху войн; интерес к макабру становится скорее мировоззренческим, нежели эстетическим.

Третью волну интереса к средневековой, в том числе и макабрической символике можно наблюдать в настоящее время. Популярность фильмов, книг, сериалов, компьютерных игр, действие которых разворачивается в Средневековье, возможно, свидетельствует о растущей роли визуальности в

культуре и является новым этапом возрождения макабра. Этот интереснейший феномен современности нуждается, на наш взгляд, в более подробных научных исследованиях.

Заключение

В рамках данной диссертационной работы по выявлению специфики появления и функционирования макабрических сюжетов и символов в культуре европейского Средневековья нам удалось рассмотреть объект и предмет исследования и сделать некоторые выводы.

Изучив общие представления о темпоральности, философские и богословские идеи и визуальные образы времени, присущие Античности и Средневековью, мы смогли проследить трансформации в восприятии пространственно-временного континуума, происходящие в эти периоды. От цикличного, родового, причастного вечности и бессмертию времени-круга Античности происходит постепенный переход к христианскому времени-стреле – неумолимому времени, имеющему начало и конец. На смену пребыванию в модусе настоящего, наслаждению моментом и единению с ним (“*carpe diem*”) в Средневековье приходят грустные размышления о бренности бытия, одряхлении мира, несовершенстве и греховности человеческого тела, а также эсхатологические ожидания и панический страх будущего (“*memento mori*”). Отношение человека ко времени, во многом отражающее отношение к жизни в целом, кардинально меняется в связи с развитием христианской доктрины и катаклизмами, постигшими Европу в Средневековье.

При рассмотрении средневековых макабрических сюжетов нами были обнаружены несомненные доказательства того, что макабр является органичным продолжением христианской традиции отношения к костям и черепам, берущей свое начало в древних сакральных культах и легенде об «Адамовой голове». Однако, как мы показали, массовый интерес и популярность макабра в наибольшей степени обусловлены эпидемией чумы, практически опустошившей Европу и потрясшей основы мировосприятия современников. Появлению макабрического изображения в определенном городе практически всегда

сопутствует вспышка черной смерти, а со спадом эпидемии понемногу исчезает и макабр.

Кроме того, при анализе основных макабрических сюжетов (Трое мертвых и трое живых, Триумф Смерти, Пляски смерти) нами были обнаружены две различные трактовки макабра. Первые стихи и изображения макабра появляются в лоне Церкви и служат для иллюстрации проповедей, донесения до паствы назидательных мыслей, призывающих задуматься о поступках в жизни земной и о достижении с помощью покаяния и добродетельной жизни Града Небесного после смерти. Однако практически сразу после массового распространения макабрических сюжетов получают и другую трактовку. Этот новый, светский макабр осуждает жадность и лицемерие духовенства, неспособного, к тому же, объяснить ужасы эпидемии, карнавализирует и делает не таким пугающим общение живых и мертвых, ставит переход от жизни к смерти в один ряд с другими праздничными событиями и призывает наслаждаться им. Пляскам смерти в такой трактовке присущи все атрибуты средневекового праздника (танцы, песни, игра на музыкальных инструментах, пир, эротические игры). Обе трактовки сосуществовали в средневековом искусстве вплоть до момента исчезновения.

На наш взгляд, выявление этих двух равнозначных трактовок макабрических сюжетов доказывает, что макабр представляет собой более сложное явление, чем это представлялось ранее и, наряду с другими средневековыми феноменами, может иллюстрировать концепцию М.М. Бахтина о сакральном верхе и телесном низе, концепцию А.Я. Гуревича о дуализме средневекового сознания, а также концепцию З. Фрейда и его последователей о равносильных подсознательных влечениях к Танатосу и Эросу.

Далее нашей задачей было проследить воплощения макабра в постсредневековой культуре. Мы обнаружили явные свидетельства того, что череп и скрещенные кости на пиратских флагах восходят именно к

макабрическим сюжетам и символике Средневековья: на первых флагах изображался скелет целиком, иногда даже пара мертвый/живой. До нас этот вопрос фактически не был исследован, а субкультура пиратства выпадала из области интереса гуманитарных наук и затрагивалась только в массовой культуре.

Мы также проанализировали, как с течением времени трактовался символ черепа в европейской военной символике XIX-XX вв. Как мы отметили, при одинаковой форме содержание символа могло кардинально меняться, в зависимости от идеологии и ценностей культуры определенной эпохи.

Кроме того, мы рассмотрели воплощение макабрических сюжетов в европейском искусстве XIX-XX вв. и кратко их проанализировали. Мы смогли обнаружить в искусстве не только продолжение средневековой макабрической традиции, но и показать, как две противоположные трактовки макабра проявились в искусстве позднейших эпох.

Таким образом, в работе нам удалось выполнить все поставленные задачи. Безусловно, современное знание о культуре и повседневной жизни средневекового человека далеко не полно и нуждается в дополнительных исследованиях. Однако мы надеемся, что наша работа может дать ответы на некоторые вопросы и послужить базой для дальнейших открытий в гуманитарных науках.

Список литературы

1. Августин Аврелий. Исповедь. СПб.: Наука, 2013. – 376 с.
2. Августин Блаженный. О Граде Божием. - Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000 - 1296 с.
3. Авдеенко И.А. Символ и художественный образ // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2014. № 1-1. С. 17.
4. Аверинцев С. Символика раннего Средневековья // Семиотика и художественное творчество. М.: "Наука", 1977. С. 308—337.
5. Аксенов Г.П. Причина времени. Едиториал УРСС., 2000. – 161 с.
6. Акунов В. Дивизия СС «Рейх». М., 2006 – 416 с.
7. Алексеев А. Героизм обреченных // Спецназ России. 2003. № 4 (79). С. 427-430.
8. Аристотель. Категории // Аристотель. Соч. в 4-х томах. Т. 2. М., 1978. – 675 с.
9. Аристотель. Физика // Аристотель. Соч. в 4-х томах. Т. 3. М., 1978. – 605 с.
10. Арнаутова Ю.А. Взаимодействие христианской этики и архаической традиции в повседневной жизни средневекового общества Западной Европы: на материале представлений о болезни и целительных практик в VI-XIII вв.: диссертация доктора исторических наук: 07.00.03 // Арнаутова Ю.А. М., 2005 – 342 с.
11. Архенгольц И.В. фон. История морских разбойников. – М.: Вече, 2010. – 448 с.
12. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. - М., 1992. – 528 с.
13. Бандуровский К.В. Фигура «возвращения» в психологии Фомы Аквинского // Труды РАШ, вып. 6, М., 2009 URL : kogni.ru/text/vozvr.pdf (дата обращения 20.07.2018)

14. Барг М.А. Эпохи и идеи: Становления историзма. М.: Мысль, 1987. - 348 с.
15. Бартелеми Д. Рыцарство. От древней Германии до Франции XII века. СПб.: ЕВРАЗИЯ, 2012. – 591 с.
16. Батай Ж. История эротизма. Пер. с фр. Б., Скуратова под ред. К. Голубович и О. Тимофеевой. — М.: Логос: Европейские издания, 2007. — 200 с.
17. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худ. Лит, 1990. – 543 с.
18. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. – 504 с.
19. Беда Достопочтенный. Церковная история народа англов. СПб.: Алетейя, 2003. – 361 с.
20. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., Прогресс-Традиция, 2002. – 748 с.
21. Бергсон А. Длительность и одновременность. М.: «Добросвет», 2013. – 160 с.
22. Бессмертный Ю.А. Жизнь и смерть в средние века. Очерки демографической истории Франции. – М.: Наука, 1991. – 240 с.
23. Библия // Библия Онлайн. URL: <https://www.bibleonline.ru> (дата обращения: 20.07.2018).
24. Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. – СПб.: Мифрил, 1995. – 244 с.
25. Благовещенский Г. Всемирная история пиратства. - М.: АСТ, Астрель-СПб., 2010. – 512 с.
26. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. М.: Наука, 1973. – 236 с.

27. Бодлер Ш. Цветы зла. URL: <http://lib.ru/POEZIQ/BODLER/flowers.txt> (дата обращения 20.07.2018).
28. Бокаччо Дж. Декамерон. М.: Художественная литература, 1970. – 726 с.
29. Большаков В.П. Ценности культуры и время (некоторые проблемы современной теории культуры). – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2012. – 112 с.
30. Бородай Ю.М. Эротика – смерть – табу: трагедия человеческого сознания. М.: Гнозис, 1996. – 416 с.
31. Бродель Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. М.: Языки славянской культуры, 2002. – 496 с.
32. Бурлака Л.В. Образ Средневековья в культуре постмодерна: диссертация кандидата философских наук: 09.00.13 // Бурлака. Л.В. СПб., 2007. – 160 с.
33. Вийон Ф. Лирика. М., 1981. – 89 с.
34. Виолле-ле-Дюк Э.-Э. Энциклопедия готической архитектуры / пер. с фр. С. Баталина. М.: Эксмо, 2013. – 512 с.
35. Вовк О. Энциклопедия знаков и символов. М., 2006. – 528 с.
36. Военная энциклопедия : [в 18 т.] / под ред. В. Ф. Новицкого [и др.]. — СПб.: Тип. т-ва И. В. Сытина, 1911—1915. URL : <http://bookree.org/reader?file=738630> (дата обращения 20.07.2018)
37. Гагарин А.С. Экзистенциалы человеческого бытия – одиночество, смерть, страх: от античности до Нового времени, историко-философский аспект: диссертация доктора философских наук: 09.00.03 // Гагарин А.С. Екатеринбург, 2002. – 355 с.
38. Гарбузов Д.В. Антропологическая концепция времени: диссертация доктора философских наук: 09.00.01 // Гарбузов Д.В. Волгоград, 2011. – 338 с.
39. Гаспаров М.Л. Занимательная Греция. М., 1995. – 496 с.

40. Гаспаров М.Л. Клерикальные жанры средневековой латинской литературы // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983—1994. Т. 2. — 1984. — С.503—507.
41. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. – М.: Институт ДИ-ДИК, 1999. – 368 с.
42. Гегель Г. Сочинения в 14 томах. Том 02. Энциклопедия философских наук. Часть вторая. Философия природы. М.: Издательство социально-экономической литературы, 1934. – 775 с.
43. Гене Б. История и историческая культура средневекового Запада. М.: Языки славянской культуры, 2002. – 491 с.
44. Гесиод. Теогония. Труды и дни. Щит Геракла. Пер. В.В. Вересаева. Москва, 2001. – 256 с.
45. Гоголева А.В. Феномен смерти в культурах разного типа: социально-философский анализ: диссертация кандидата философских наук: 09.00.11 // Гоголева А.В. М., 2005. – 141 с.
46. Гонорий Августодунский. Изображение мира // Латиноязычные источники по истории Древней Руси. Вып. I. М.: Институт истории АН СССР, 1989. С. 195-196.
47. Громов Д.В. (отв. ред.). Memento Mori: похоронные традиции в современной культуре. М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 2015. — 294 с.
48. Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени. М.: Прогресс, 1969. – 591 с.
49. Губарев В. К. 100 великих пиратов. — М.: Вече, 2011. – 432 с.
50. Губарев В.К. Пираты острова Тортуга. - М.: Вече, 2011. – 402 с.

51. Гуманитарная энциклопедия [Электронный ресурс] // Центр гуманитарных технологий, 2010–2016 (последняя редакция: 30.10.2016). URL: <http://gtmarket.ru/concepts/7282> (дата обращения: 13. 11. 2018)
52. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. – 350 с.
53. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1989. – 364 с.
54. Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., «Искусство», 1990. – 396 с.
55. Гуревич А. Я. Средневековье как тип культуры // Антропология культуры. — М.: ОГИ, 2002. — Вып. 1. — С. 39-55.
56. Гуссерль Э. Идея феноменологии: Пять лекций. СПб., ИЦ «Гуманитарная Академия», 2008. – 224 с.
57. Гюго В. Собор Парижской Богоматери. URL: <http://lib.ru/INOOLD/GUGO/sobor.txt> (дата обращения 08.07.2018).
58. Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. М., Советский художник, 1984. – 408 с.
59. Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв. М.: Наука, 1988. – 344 с.
60. Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. ОГИЗ, 1934. – 270 с.
61. Делюмо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII вв.). - Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003 – 753 с.
62. Демичев А.В. Философские и культурологические основания современной танатологии: диссертация доктора философских наук: 09.00.13 // Демичев А.В. СПб., 1997. - 280 с.
63. Денисенко С.В. (отв. ред.) Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сборник статей. – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. - 384 с.

64. Дерябин А. Гражданская война в России 1917—1922: Белые армии. М.: Астрель, 2003. – 64 с.
65. Дефо Д. Всеобщая история пиратства. – М.: Азбука, 2009. – 288 с.
66. Добиащ-Рождественская О.А. Культура западно-европейского средневековья. М.: Наука, 1987. – 345 с.
67. Дюби Ж. Время соборов. Искусство и общество 980 – 1420. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2002. – 379 с.
68. Дюби Ж. Европа в средние века. Смоленск, 1994. – 320 с.
69. Дюби Ж. История Франции. Средние века. От Гуго Капета до Жанны д'Арк. 987-1460. М.: Международные отношения, 2001. – 416 с.
70. Егорова А.В. Всеу свое время... (к вопросу о переводе временных концептов на русский язык) // Язык, сознание, коммуникация. Выпуск 39. М., 2009. С. 32-40.
71. Егорова А.В. Концептуальное поле времени в русской языковой картине мира: диссертация кандидата филологических наук: 10.02.01 // Егорова А.В. М., 2012. – 260 с.
72. Егорова А.В., Путятин И.Е. Образ времени в языковой концептуальной метафоре и в изобразительном искусстве. URL : chronos.msu.ru/RREPORTS/egorova_obraz.pdf (дата обращения: 20.07.2018)
73. Жильсон Э. Разум и откровение в средние века. Христианское братство «Путь к истине». Киев, 1992. – 383 с.
74. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. — СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. – 232 с.
75. Зобова А.А. Макабрические фарсы Алекса ван Вармердама // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2010. №4 (2). С. 846-847.
76. Иконникова С.Н., Большаков В.П. (под ред.) Теория культуры: Учебное пособие. – СПб.: Питер, 2008. – 592 с.

77. Ильинская Е.А. Культура и время: опыт типологического анализа // Terra Humana, №1, 2014. С. 116 – 120.
78. Ильясов Ф. Н. Феномен страха смерти в современном обществе // Социологические исследования. 2010. №9. С. 80-86.
79. Иоффе И.И. Мистерия и опера. Л., 1937 – 235с.
80. Исидор Севильский. "О природе вещей" // Социально-политическое развитие Пиренейского полуострова при феодализме. М.: Институт всеобщей истории, 1985. С.112-130.
81. Казалис А. Танец смерти и другое // Стихи. Ру. URL: <http://www.stihi.ru/2015/10/11/1296> (дата обращения 20.07.2018).
82. Кант И. Критика чистого разума. М., Наука, 1999. – 655 с.
83. Каплан В. Где находится могила Адама, или Парадоксы библейской археологии / Фома. Август 2012. С.21-29.
84. Карсавин Л.П. Культура Средних веков. М.: Книжная находка, 2003. – 106 с.
85. Карташева Н.В. Темпоральные феномены русской культуры послереволюционного десятилетия // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. М., 2013. №4. С.69-78.
86. Китаев-Смык Л.А. Организм и стресс: стресс жизни и стресс смерти. М.: Смысл, 2012. – 72 с.
87. Клемен К. Жизнь в мертвых религиях человечества. М., 2002. – 240 с.
88. Клянина Е.Р. Символы и образы смерти в средневековом искусстве // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Толстого. Т., №3 (11), 2014. С.140-145.
89. Кноп Г. СС: черная инквизиция. М., 2005. -288 с.
90. Кондаков Н.П. Очерки и заметки по истории средневекового искусства. – Прага: Политика, 1929. – 464 с.
91. Копелев Д.Н. Золотая эпоха морского разбоя. Пираты. Флибустьеры. Корсары. - М.: Остожье, 1997. – 496 с.

92. Копелев Д.Н. Раздел океана в XVI-XVIII веках. Истоки и эволюция пиратства. - СПб.: Крига, 2013. – 736 с.
93. Корякина Е.П. Культура средневековой Западной Европы: мировоззренческие принципы и система ценностей: Учебное пособие. – М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2003. – 55 с.
94. Космос и душа. Учения о вселенной и человеке в Античности и в Средние века (исследования и переводы). Общ. ред. П. П. Гайденко, В. В. Петров. — М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 880 с.
95. Краусс Р. Во имя Пикассо // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. С. 33-51.
96. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. М.: Советский композитор, 1970. – 329 с.
97. Культурология. XX век. Словарь. СПб., Университетская книга, 1997. - 640 с.
98. Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в средние века. – СПб.: Издательский дом СПбГУ, 2003. – 160 с.
99. Ле Гофф Ж., Трюон Н. История тела в средние века. Перевод: Е. Лебедева. — М.: Текст, 2008. — 189 с.
100. Ле Гофф, Ж. Рождение Европы. СПб., «Александрия», 2008. – 400 с.
101. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 560 с.
102. Либера де А. Средневековое мышление. М.: Праксис, 2004. – 368 с.
103. Лихушина М.В. Художественное время как выражение темпоральности культуры: диссертация кандидата философских наук: 24.00.01 //Лихушина М.В. Ростов-на-Дону, 2010. – 145 с.
104. Лоррис, Гильом де, Мён, Жан де. Роман о Розе: Пер. со старофр. / Пер.Н.В.Забабуровой на основе подстрочника Д.Н.Вальяно. Ростов н/Д: Югпродторг, 2001. – 287 с.

105. Лосев А.Ф. Античная философия истории. М.: Наука, 1977. – 208 с.
106. Лосев А. Ф. Мифы народов мира : Энцикл. в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — 2-е изд. — М. : Советская Энциклопедия, 1988. – 689 с.
107. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Русский Миръ, 2014. - 736 с.
108. Лосев А.Ф., Чистякова Н.А., Бородай Т. Ю. Античность как тип культуры. М.: Наука, 1988. – 336 с.
109. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман. Ю.М. Избранные статьи: в 3х т.Т.1.Таллин.: Александра, 1992. С.191-199.
110. Лумисте М. Церковь Нигулисте: Ист.-архит. очерк. Таллин: Периодика, 1985. – 63 с.
111. Любинская Л.Н., Лепилин С.В. Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований. М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 304 с.
112. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение печатной культуры. Киев, «Ника-Центр», 2001. – 206 с.
113. Малаховский К. Пираты британской короны Фрэнсис Дрейк и Уильям Дампир. - М.: Ломоносов, 2010. – 296 с.
114. Маликова Е.А. Историческое время: диссертация кандидата исторических наук: 09.00.01 // Маликова Е.А. Уфа, 2011. – 188 с.
115. Малов В. Веселый Роджер. Все о пиратах. - М.: Пионер, 1993. – 31 с.
116. Малюкова О.В. Эпистемология времени: темпоральные программы физики, культурологии и экологии: диссертация доктора философских наук: 09.00.08 // Малюкова О.В. М., 2011. – 324 с.
117. Матвеева О.Ю., Мелик-Гайказян И.В. Модель восприятия времени в социокультурных системах // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2008, Вып. 1(75). С. 63–68.

118. Матяш Д.В. Жизнь и смерть: от сакральной символической обратимости к постсакральной бинарности: социально-философский анализ: диссертация доктора философских наук: 09.00.11 // Матяш Д.В. Ростов-на-Дону, 2003. – 306 с.
119. Маховский Я. История морского пиратства. — М.: Наука, 1972. – 288 с.
120. Медникова М. Трепанации в древнем мире и культ головы. М., 2004. – 208 с.
121. Мейстер Экхарт. Духовные проповеди и рассуждения. М.: Издательство политической литературы, 1991. – 192 с.
122. Мильштейн Я. Ференц Лист. М.: «Музыка», 1999. – 686 с.
123. Минькова Н.В. Репрезентация смерти и коды позднесредневековой «макабрической культуры» в социокультурной реальности рубежа XX-XXI веков: диссертация кандидата философских наук: 09.00.13 // Минькова Н.В. М., 2010. – 235 с.
124. Мириманов В.Б. Вюрцбургская «Пляска смерти» // Мировое древо. М.: РГГУ, 2001. № 8. С.74-86.
125. Мириманов В.Б. Четвертый всадник Апокалипсиса. Эстетика смерти. М., РГГУ, 2002. – 133 с.
126. Мордовцева Т.В. Трансформация феномена культа в контексте отечественной танатологии: диссертация доктора культурологии: 24.00.01 // Мордовцева Т.В. М., 2004. – 369 с.
127. Можейко И.В. Пираты, корсары, рейдеры: Очерки истории пиратства в Индийском океане и Южных морях (XV-XX века). 3-е изд., доп. - М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1991. – 349 с.
128. Муравьев В. Овладение временем как основная задача организации труда. – М.: Издание автора, 1924. – 75 с.

129. Мухин А.С. Рецепции представлений о пространстве и времени в художественной культуре: на примере живописи Италии и Нидерландов XV века: диссертация кандидата философских наук: 24.00.01 // Мухин А.С. СПб., 2007. – 205 с.

130. Неподкосов С. Место лобное стало раем. О символе черепа в христианстве // Русский дом. 2010. № 4 . URL: <http://www.russdom.ru/node/2763> (дата обращения 20.07. 2018).

131. Неподкосов С.Н. Символ «мертвая голова». – М.: Вече, 2014. – 288 с.

132. Нессельштраус Ц. Г. «Пляски смерти» в западноевропейском искусстве XV века как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Проблемы развития зарубежного искусства от Средних веков к Новому времени. Памяти Цецилии Генриховны Нессельштраус (1919-2010). СПб.: Институт имени И.Е.Репина, 2013. С. 23-34.

133. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру. - М., 1990. Т. 1. – 164 с.

134. Павловский И.В. Время и пространство в европейской и русской картине мира // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. М., 2013. №2.

135. Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Азбука-Классика, 2009. – 432 с.

136. Паскале Э. Смерть и воскресение в произведениях изобразительного искусства. М., 2008. – 384 с.

137. Пастуро, Мишель. Символическая история европейского средневековья. – СПб.: «Александрия», 2012. – 448 с.

138. Пильгун А. Вселенная средневековья, космос, звезды, планеты и подлунный мир в иллюстрациях из западноевропейских рукописей VII-XVI веков. М., Гамма Пресс, 2011. – 488 с.

139. Платон. Тимей. URL : <http://librebook.ru/timei/vol1/1> (дата обращения: 20.08.2018)
140. Поло де Больё М.А. Визуальные образы средневековой проповеди // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. № 3 (38), 2014. С. 151-161.
141. Рассел Дж. Адамова голова (символ). – М.: Издательство по Требованию, 2012. – 321 с.
142. Реутин М.Ю. Пляска смерти. Словарь средневековой культуры. М., 2003. С. 360-364.
143. Рогожинский Ж. Энциклопедия пиратов. — М.: Вече; А. Корженевский, 1998. – 686 с.
144. Ролинг Дж. Гарри Поттер и Дары Смерти. М.: Росмэн - Пресс, 2007. - 640 с.
145. Рыбакова Н.В. Смерть как феномен жизни в «Плясках смерти» Ш. Бодлера и А. Блока // Культура и текст, №7, 2004. С. 41-47.
146. Рязанцев С. Танатология - наука о смерти. СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 1994. - 183 с.
147. Сапожникова Л.М. Эволюция идеи темпоральности – от круговорота Античности к линии Средневековья // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2016 .— №1 . С. 137-142.
148. Сапожникова Л.М. Макабрические сюжеты в искусстве средневековой Европы // Культура и цивилизация, 2016. № 3. С. 44–52.
149. Сапожникова Л.М. Макабрические сюжеты в субкультуре пиратства // Культура и цивилизация, 2016. Том 6. №5А. С. 368-376.
150. Сапожникова Л.М. Дуалистичность макабрического в европейской музыкальной культуре XIX века // Культура и цивилизация, 2017. Том 7. №4А. С. 683-691.

151. Селезнев Р.С. Ментальная история классического Средневековья (XI-XV вв.) в отечественной историографии: вторая половина XIX – начало 90-х гг. XX вв.: диссертация кандидата исторических наук: 07.00.09 // Селезнев Р.С. Кемерово, 2006. – 193 с.

152. Синюков В.Д. Тема «Триумфа смерти». К вопросу о соотношении символа и аллегии в искусстве позднего европейского средневековья и итальянского треченто. М.: Наука, 1997. С.30-41.

153. Смолина А.Н. Модели времени и темпоральные конструкции // V конференция студентов и молодых ученых Волгограда. Философские науки и культурология, исторические науки. Вып. 3. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2001. С. 33-35.

154. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. – М.: Астрель, 2006. – 1176 с.

155. Сорокин П.А., Мертон Р.К. Социальное время: опыт методологического и функционального анализа // American Journal of Sociology. Пер. Н.В. Романовского. Chicago, 1937, vol. 42, №5. С. 615-629.

156. Спасский А.А. Лекции по истории западно-европейского Средневековья. СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2009. – 288 с.

157. Спирова Э.М. Функции символа // Знание. Понимание. Умение. М.: №2, 2009. С. 205-211.

158. Судьба европейского проекта времени. Сборник статей. Отв. Ред. О.К. Румянцев. – М.: Прогресс Традиция, 2009. – 720 с.

159. Сыченкова Л. Иконография «пляски смерти». Одна историческая параллель. Казань, 2001. URL: http://ec-dejavu.ru/d/Dance_macabre.html (дата обращения: 20.04.2016).

160. Тарасов Н.Г. Средневековое искусство. М.: Типография Т.-ва И.Д. Сытина, 1916. – 88 с.

161. Тойнби А. Дж. Постижение истории. – М.: Айрис-пресс, 2010. – 640 с.

162. Токарев С.А. Мифы народов мира : Энцикл. в 2 т. — 2-е изд. — М. : Советская Энциклопедия, 1988. — 1392 с.
163. Тоффлер Э. Третья волна. М., АСТ, 1999. -784 с.
164. Уайт Л. А. Символ: начало и основа человеческого поведения // Антология исследований культуры. Символическое поле культуры / составитель Л. Мостова. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. С.137-154.
165. Уайт Т. Средневековый бестиарий. Что думали наши предки об окружающем их мире. М.: ЗАО Центрполиграф, 2013. — 287 с.
166. Уорвол Н. Войска СС. Кровавый след. — Ростов н/Д: Феникс, 2000. — 192 с.
167. Февр Л. Бои за историю. М.: Наука, 1991. — 635 с.
168. Философия: Энциклопедический словарь. — М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004. — 1072 с.
169. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. — 324 с.
170. Фома Аквинский. Сумма теологии. Часть 1. Вопросы 1-43. Пер. С.И. Еремеева, А.А. Юдина. Киев.: Эльга, 2002. С. 1-43.
171. Фоссье Р. Люди средневековья. М., Евразия, 2010. — 352 с.
172. Фрагменты ранних греческих философов. Лебедев А.В. сост. и пер. Часть 1. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. Серия "Памятники философской мысли". М.: Наука. 1989. — 576 с.
173. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного. Перевод с нем. А. М. Боковой. М., 2006. — 447 с.
174. Фрейд З. Тотем и табу. М.: АСТ, 2004. — 253 с.
175. Фрикен фон А. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. М.: Издание К.Т. Солдатенкова, 1885. — 1031 с.

176. Фролова О.С. Феномен страха в культуре: диссертация кандидата философских наук: 24.00.01 // Фролова О.С. Ростов-на-Дону, 2006. – 133 с.
177. Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. - 452 с.
178. Ханке Х. Люди, корабли, океаны. 6000-летняя авантюра мореплавания. Ленинград: Судостроение, 1976. – 431 с.
179. Хёйзинга Й. Осень Средневековья. Наука, Москва, 1988. – 320 с.
180. Ципоруха М. Под черным флагом. Хроники пиратства и корсарства. – М.: Энас, 2009. – 384 с.
181. Чернышев Ю.Г. Гесиод и Овидий: опыт источниковедческого анализа античных описаний «Золотого века» // Источниковедческие проблемы всеобщей истории. Караганда, 1991. С. 15 – 35.
182. Шенкао М.А. Смерть как социокультурный феномен: диссертация доктора философских наук: 09.00.11 // Шенкао М.А. Черкесск, 1999. – 379 с.
183. Шпенглер О. Закат Европы. М: Мысль, 1998. – 582 с.
184. Шляпентох В., Шубкин В., Ядов В. Катастрофическое сознание в современном мире в конце XX века. М., 2007. – 347 с.
185. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / пер с ит. А Шурбелева. М.: АСТ : CORPUS, 2015. - 352 с.
186. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир, 2000. – 416 с.
187. Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. И коммент. Н.К. Гарбовского. – М., Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
188. Янкелевич В. Смерть. — М.: Издательство Литературного института, 1999. — 448 с.
189. Ясперс К. Духовная ситуация времени // Смысл и назначение истории. - М.: Политиздат, 1991. С. 288-418.
190. Alberti L. B. Opere volgari, v.1. Bardu, 1960. – 496 p.
191. Bataille G. Erotism. Death and Sensuality. San Francisco, 1986. — 280 p.
192. Chastellain G. Oeuvres. Bruxelles, 6 vol., 1863-1866. – 533 p.

193. Comte S. *La vie en France au Moyen Âge*. Editions Minerva, S.A. Genève, 1981. – 230 p.
194. Corvisier A. *Les Danses macabres*. Presses Universitaires de France, 1998. 128 p.
195. Deschamps E. *Oeuvres*. Paris, 1878. – 438 p.
196. Diets H., Kranz W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. 9. Aufl. Zurich, 1959. Bd 1—3. – 428 p.
197. Glixelli S. *Les Cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*. Paris, 1914. – 152 p.
198. Grafton A. *Cartographies of time. A history of the timeline*. Princeton Architectural Press, 2010. – 272 p.
199. *Histoire artistique de l'Europe. Le Moyen Age*. Sous la direction de Georges Duby et Michel Laclotte. Paris, Seuil, 1995. – 395 p.
200. Hulin M. *La Face cachée du temps : l'imaginaire de l'au-delà*. Paris, Fayard, 1985. - 413 p.
201. Husband Timothy B. *The Art of Illumination: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*. Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2013. – 388 p.
202. Innocentius III. *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae libri tres*. Paris, Ed. J.-P. Migne, 1855. T. 217, col. 702—718.
203. Lumsden R. *The Allgemeine SS*. London, 1994. – 106 p.
204. Mâle E. *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*. Westview Press, 1972. — 448 p.
205. Maringer J. *Der menschliche Kopf/Schädel in Riten und Kult der vorgeschichtlichen Zeit / Anthropos*. 1982. B. 77. no. 5—6. – p. 703-740.
206. *Medieval World Complete*, edited by Robert Bartlett. London, Thames and Hudson Ltd, 2001. – 336 p.

207. Nagel A., Wood C. *Anachronic Renaissance*. N.Y., Zone Books, 2010. - 456 p.
208. Nersessian S., *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris, 1937. - 199 p.
209. Norbert E., *La Solitude des mourants*. Paris, Pocket, 2002. - 433 p.
210. Rosenfeld H. *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung*. Köln; Wien, 1974. - 144 p.
211. Schmitt J.-Cl. *Les images classificatrices // Bibliothèque de l'école des chartes*. 147. 1988. - p. 128-147.
212. Stoddard W.S. *Art & Architecture in Medieval France*. Westview Press, 1972. - 432 p.
213. Tenenti A. *La Vie et la mort à travers l'art du XVe siècle*. Paris, 1952. - 120 p.
214. Vigo P. *Le Danze macabre in Italia*. Bergame, 1901. - 181 p.
215. Waller J. *A time to dance, a time to die*. Icon Books Ltd, 2009. - 272 p.
216. Watsos R. *Victoria & Albert Museum. Western Illuminated Manuscripts. Vol I*. V & A Publishing. - 1316 p.
217. Wetzel R., Flückiger P. *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit*. Zürich, 2010. - p. 403-419.
218. Wilmart A. *Jean de Fecamp, la complainte sur les fins dernières // Revue d'ascétique et de mystique*, IX. Paris, 1928. - p. 385-398.
219. Wirth J. *La Jeune fille et la Mort : recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Droz, 1979. 194 p.
220. Zanchi M. *Il "theatrum mortis" nel nome della vita eterna: l'Oratorio dei Disciplini a Clusone*. Bergamo, 2005. No 2. p. 12-18.

Приложение

Рисунок 1. Фрагмент фрески Фра Беато Анджелико «Распятие Христа». Монастырь Сан Марко, Флоренция. 1441-1442 гг.



Рисунок 2. Триумф Смерти. Палаццо Склафани, Палермо, Италия. 1446 г.



Рисунок 3. Триумф Смерти. Ораторио деи Дициплини, Клузоне, Италия, середина XV века.



Рисунок 4. Триумф смерти. Три мойры. Фландрский гобелен (около 1510—1520). Музей Виктории и Альберта (Лондон).



Рисунок 5. Фрагмент фрески в Оратории деи Дициплини, Клузоне, XV в.



Рисунок 6. Пляска смерти, М. Вольгемут, 1493.



Рисунок 7. Смерть, играющий на волынке. Фрагмент Таллинской Пляски смерти Бернт Нотке, Таллин, Церковь Нигулисте, ок. 1463 г.

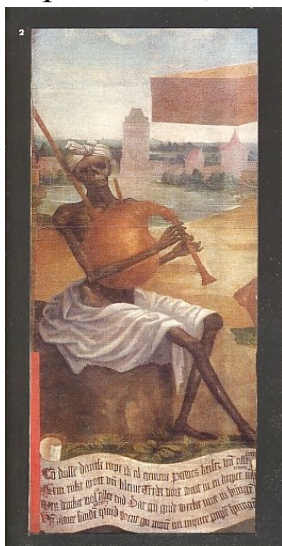


Рисунок 8. Фрагмент Пляски смерти в Базельском монастыре доминиканов, ок.1440 г.



Рисунок 9. Ганс Бальдунг. Три возраста. 1510-1511 гг.



Рисунок 10. Ганс Бальдунг. Женщина и смерть. 1518-1520 гг.



Рисунок 11. Один из флагов Бартоломью Робертса, начало XVIII века.



Рисунок 12. Флаг Эдварда Тича, Черной Бороды.

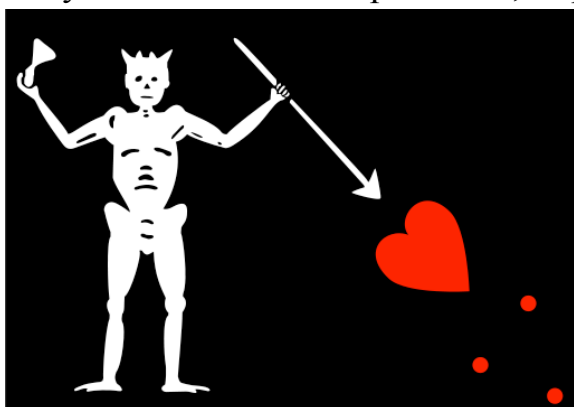


Рисунок 13. Флаг Эммануэля Уайнна, начало XVIII века.



Рисунок 14. Флаг Кристофера Муди, начало XVIII века.



Рисунок 15. Флаг Стида Боннета, начало XVIII века.



Рисунок 16. Флаг Уолтера Кеннеди, начало XVIII в.

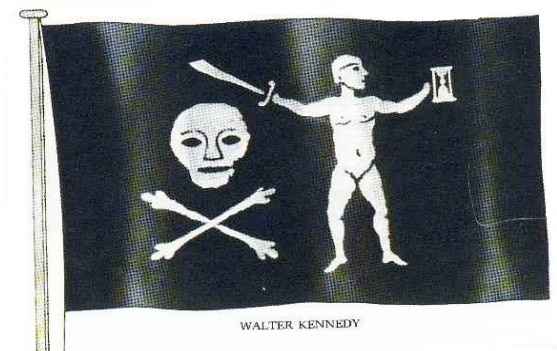


Рисунок 17. Флаг Эдварда Лоу (начало XVIII века), по легенде, прославившегося ненавистью к уроженцам из Новой Англии и подвергавшего их мучительным пыткам.

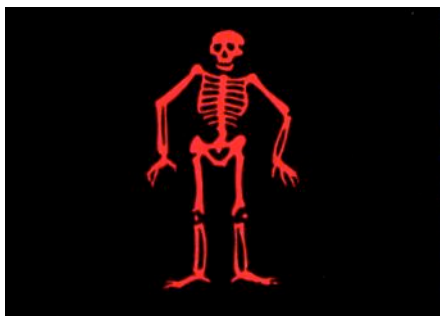


Рисунок 18. Флаг Джека Рэкхема, начало XVIII века.



Рисунок 19. Флаг Генри Эвери, начало XVIII века.



Рисунок 20. Еще один флаг Бартоломью Робертса, начало XVIII века.



Рисунок 21. Джон Эверт Милле «Черный брауншвейгский гусар», 1860 г.



Рисунок 22. «Баклановский значок».

