Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

DOI:10.17951/sb.2025.19.41-59
Studia Białorutenistyczne 19/2025 HISTORY, CULTURE AND SOCIOLOGY
ISSN: 1898-0457 e-ISSN: 2449-8270 Licence: CC BY 4.0

Ela Kalkouskaya

European Humanities University, Vilnius (Lithuania)
e-mail: listtoela@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-2238-6186

Рэпрэзентацыя смерці ў жывапісе Цэнтральнай, Паўночнай Еўропы і Беларусі канца XIX – пачатку XX стагоддзяў

The Representation of Death in the Painting of Central, Northern Europe and Belarus of the Late 19th – Early 20th Centuries

Przedstawienie śmierci w malarstwie Europy Środkowej, Północnej i Białorusi końca XIX – początku XX wieku

Abstract

At the turn of the 19th and 20th centuries, due to the foreboding of the end of the world, the "shift in eras" and global historical changes, as well as the interest in everything mysterious brought by symbolism, a rise in the popularity of thanatological subjects was observed in European painting. Innovative searches for the personification of the image of Death, as well as unconventional approaches to depicting burials and cemeteries, are found in the works of many European artists at this time. This article analyzes the paintings of artists from Belarus, Poland, the Baltic countries, and Northern Europe, created in the late 19th and early 20th centuries, and dedicated to the representation of death as a phenomenon.

Keywords: Painting, Symbolism, Death, Europa, Belarus

Abstrakt

Na przełomie XIX i XX wieku, ze względu na przeczucie końca świata, „przełomu epok" i globalnych przemian historycznych, a także zainteresowanie wszystkim, co tajemnicze i co niosła ze sobą symbolika, w malarstwie europejskim zaobserwowano wzrost popularności tematyki tanatologicznej. Nowatorskie poszukiwania personifikacji wizerunku Śmierci, a także niekonwencjonalne podejście do przedstawiania pochówków i cmentarzy, można odnaleźć w twórczości wielu europejskich artystów tego okresu. W artykule tym przeanalizowano

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

obrazy artystów z Białorusi, Polski, krajów bałtyckich i Europy Północnej, które powstały pod koniec XIX i na początku XX wieku i poświęcone są przedstawianiu śmierci jako zjawiska.

Słowa kluczowe: malarstwo, symbolika, śmierć, Europa, Białoruś

Анатацыя

На мяжы XIX–XX стагоддзяў, у сувязі з прадчуваннем канца свету, “злому эпох” і глабальных гістарычных зрухаў, а таксама з цікавасці да ўсяго загадкавага, якую прынёс сімвалізм, у еўрапейскім жывапісе назіраецца ўздым папулярнасці танаталагічных сюжэтаў. Наватарскія пошукі персаніфікацыі вобразу Смерці, а таксама нетрадыцыйныя падыходы да адлюстравання пахавання і могілак сустракаюцца ў гэты час у творчасці многіх еўрапейскіх мастакоў. У дадзеным артыкуле аналізуюцца жывапісныя творы мастакоў Беларусі, Польшчы, краін Балтыі і Паўночнай Еўропы, створаныя ў канцы XIX–пачатку XX стст. і прысвечаныя рэпрэзентацыі смерці як феномену.

Ключавыя словы: жывапіс, сімвалізм, смерць, Еўропа, Беларусь

Смерць (як і нараджэнне) – адна з ключавых тэм у сусветным мастацтве. Навукоўцы звязваюць разуменне ўласнай смертнасці з адасабленнем чалавека ад жывёльнага свету. Кожная з цывілізацый намагалася разгадаць таямніцу смерці. Мастацтва напрацягу тысячагоддзяў спрабавала заглянуць за гарызонт зразумелага, перадаць бясконцую гаму пачуццяў, што валодае чалавекам перад парогам невядомага.

Мяжа XIX–XX стст. з уласцівым гэтаму складанаму часу чаканнем канца свету, прадчуваннем будучых катастроф выводзіць тэму Смерці на своеасаблівы ўзровень (Turbaevskaâ, 2013, s. 124). Гэты час адзначаны, напэўна, найбольш маштабным зваротам да тэмы смерці. Менавіта ў канцы XIX–пачатку XX стст. у выяўленчым мастацтве з’яўляюцца цэлыя жывапісныя цыклы, прысвечаныя выключна смерці і пахаванню, многія мастакі значную частку творчасці прысвячаюць распрацоўцы персаніфікацыі вобразу Смерці, пошукам нетрадыцыйных падыходаў да ўвасаблення смерці як феномену.

У межах дадзенага артыкула хацелася б засяродзіцца на жывапісных творах мяжы XIX–XX стст., прысвечаных феномену смерці, якія паходзяць з пэўнага рэгіёну (Беларусь, Польшча, часткова краіны Балтыі і паўночнай Еўропы). Творы мастакоў гэтай часткі Еўропы не менш глыбокія і цікавыя, чым французскіх, англійскіх, нямецкіх жывапісцаў, але, на жаль, дагэтуль быццам знаходзяцца ў цяні.

У канцы XIX стагоддзя ў еўрапейскім выяўленчым мастацтве позні рамантызм існуе паралельна з так званым крытычным рэалізмам. Рамантызм вяртае смерці трансцэндзентнасць і адначасова сцвярджае, што для чалавека смерць часта становіцца збаўленнем ад бессэнсоўнасці і пакут зямнога жыцця.

У сваю чаргу, рэалізм канца XIX стагоддзя звяртаецца да тэмы смерці, калі неабходна выказацца з нагоды класавай і маемаснай няроўнасці, пакутаў людзей

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

ніжэйшых саслоўяў. Менавіта гэтаму прысвечаны творы „Смерць у выгнанні" (каля 1873, Нацыянальны музей у Варшаве) і "Пахаванне на Урале" (каля 1873, Нацыянальны музей у Познані) Казіміра Альхімовіча, "Смерць на этапе" (1891, Нацыянальны музей у Познані), "Смерць Эленаі" (1883, Нацыянальны музей у Кракаве) Яцэка Мальчэўскага, "Сялянская труна" (1894–1895, Нацыянальны музей у Кракаве) Аляксандра Герымскага і інш.

Сімвалізм працягвае мастацка-філасофскія пошукі рамантызму. Мастакі-сімвалісты спалучаюць школу акадэмічнага жывапісу з наватарскімі пошукамі ў сферы спрадвечных сюжэтаў і вобразаў. Сімвалізм упершыню з часоў Сярэднявечча настолькі ўважліва звярнуўся да персаніфікацыі вобраза Смерці як паўнавартаснага, а часта і галоўнага героя мастацкага твора. Акрамя гэтага менавіта ў творчасці прадстаўнікоў сімвалізму сваё шматлікае ўвасабленне знайшлі такія звязаныя са смерцю падзеі і вобразы, як пахаванне і могілкі. Кожная з азначаных тэм заслугоўвае цікавасці і ўдумлівага аналізу. Пры гэтым пачаць хацелася б менавіта з персаніфікацыі вобраза Смерці.

Найбольш звыклы для еўрапейскага мастацтва вобраз Смерці ў выглядзе шкілета ў капюшоне і чорным плашчы, які трымае ў руках касу мае назву Змрочны жнец (бо збірае ўраджай з чалавечых жыццяў) і паходзіць з часоў Сярэднявечча (Signs and symbols, 2008, p. 128).

Менавіта да гэтага традыцыйнага для заходняй культуры вобраза Смерці як Змрочнага жняца найчасцей і звяртаюцца мастакі на мяжы XIX–XX стагоддзяў, у тым ліку дацкі жывапісец Лаўрыц Андэрсэн Рынг і беларускі мастак Генрых Вейсенгоф.



Рысунак 1. Генрых Вейсенгоф "Прадчування" (https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Henryk_Weyssenhoff_-_Przeczucie_1893.jpg)

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

У “Прадчуванні” Генрыха Вейсенгофа (1893; прыватная калекцыя) перад намі на першы погляд сціплы і непрыкметны краявід беларускай вёскі. З-за шэрых аблокаў паказалася ружовая палоска закатнага неба. Размытая адлігай дарога віецца сярод пакрывіўшыхся старых платоў і прыземістых хатак. Паабапал дарогі сабакі, што выюць, быццам адчуваючы непазбежнае.

Тое, што гэтыя сабакі напрамую асацыіруюцца з прадчуваннем хуткай смерці, падаецца натуральным. Між тым гэта ўплыў фальклорнай традыцыі. Распаўсюджанае сярод славян народнае павер’е сведчыць аб тым, што сабакі выюць, бо адчуваюць нябожчыка. І сапраўды, з навакольнай шэрай будзеннасці раптам матэрыялізуецца ледзьве заўважная постаць той, якую прадчувае ўсё навакольнае – самой Смерці.

Увесь вобразны строй палатна – сюжэт, кампазіцыя, малюнак, каларыт – працуе на стварэнне цэльнай выразнай эмоцыі – гэта эмоцыя трывогі. Сціплы з першага погляду сюжэт дапамагае выказаць агульначалавечую і агульнагістарычную ідэю. Грамадства аказалася на пэўным гістарычным разломе, скрыжаванні. Не толькі драматызм беларускай гісторыі, але і сусветны „пераломны момант”, надыход новай эпохі з яе катаклізмамі ўдала перададзены Генрыхам Вейсенгофам у “Прадчуванні” (Kalkoŭskaâ, 2020, s. 72).

Карціна “Вечар. Старая жанчына і Смерць” Лаўрыца Андэрсэна Рынга (1899, Дзяржаўны музей мастацтваў, Капенгаген, Данія); вельмі блізкая твору Генрыха Вейсенгофа як сюжэтна, так і сваім галоўным мастацка-вобразным прыёмам. Як і ў выпадку з “Прадчуваннем”, перад намі звычайны сельскі краявід. На першым плане мастак выяўляе постаць стомленай сталай сялянскай жанчыны, якая прысела адпачыць на мех з травой ці саломай.

Першапачаткова вока заўважае толькі гэты звыклы краявід: зжатае ці скошанае поле, пыльная вясковая дарога. І толькі падняўшы вочы ўгору, на выяву закатнага неба, можна заўважыць, як пачынае паступова прамалёўвацца сілуэт другога галоўнага персанажа твора – Смерці. У палатне Генрыха Вейсенгофа Змрочная жняя паўстае з размытай адлігай вясковай дарогі, у творы Лаўрыца Рынга Смерць – крылаты шкілет з касой, што паступова матэрыялізуецца з шэрасініх закатных хмар.

У абодвух творах мы не бачым постаці Смерці адразу. Наадварот, яны па-майстэрску ўпісаны мастакамі ў навакольны краявід. Паступовае пазнаванне, распазнанне прысутнасці таго самага Змрочнага жняца спараджае вельмі моцны эмацыйны эфект – нарастанне трывожнасці, холад, што быццам скоўвае душу лёдам.

У сваёй жывапіснай манеры і Вейсенгоф, і Рынг абапіраюцца на класічную адукацыю, традыцыю акадэмічнага жывапісу. Разам з тым сюжэтна-вобразны лад іх палотнаў сведчыць пра надыход новых мастацкіх плыняў, у першую чаргу сімвалізму.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41



Рысунак 2. Лаўрыц Андэрсэн Рынг “Вечар. Старая жанчына і Смерць” (https://app.fta.art/ru/artwork/4f8c0ea57dd59b5bb82f556d160bbeca1fc12a21)

Карціна латышскага мастака Яніса Разенталса з абсалютна недвухсэнсоўнай назвай “Смерць” (1897, Латвійскі нацыянальны мастацкі музей, Рыга, Латвія) адлюстроўвае летні сонечны дзень на ўзлеску. Маладзіца-сялянка, хутчэй за ўсе жняя, сядзіць і трымае на руках немаўля, над якім схілілася маладая жанчына

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41



Рысунак 3. Яніс Разенталс “Смерць” (https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Rozentals_Nave.jpg).

ў светлым адзенні. Спачатку падаецца, што гэтая маладзіца таксама жняя, бо ў руках яна трымае серп. Вось толькі пустыя белыя вочы без зрэнкаў, тое, якім жахам напоўнены позірк маці, якім яна глядзіць скрозь постаць дзяўчыны і, нарэшце, назва твора пазбаўляюць нас ад усіх загадак: галоўная гераіня твора ніхто іншая, як Смерць.

Даследчыкі фальклору сцвярджаюць, што падобным чынам – як маладая жанчына ў белым адзенні і з сярпом у руках – у славянскіх народаў часта апісвалася Палудніца ці Палудзенніца. Гэта міфалагічная істота, якая персаніфіцыравала сабой небяспечны для чалавека памежкавы палудзенны час. Палудніца ахоўвае расліны (у першую чаргу спеючае збожжа) ад пякучага сонца і людзей. Найбольшую небяспеку істота нясе для цяжарных і нядаўна нарадзіўшых жанчын, немаўлят і ўвогуле дзяцей, якіх можа красці, падмяняць і нават забіваць. Вера ў Палудніцу-Палудзённіцу найбольш характэрная для заходніх славянаў, але прысутнічала таксама ў паўночна-заходніх рэгіёнах Расіі, а таксама ў Віцебскай губерніі, якая мяжуе з Латвіяй (Poludnitsa, 2024). Цалкам верагодна, што латышскі мастак, які атрымліваў адукацыю ў Санкт-Пецярбургу, мог быць знаёмы з міфам пра гэтую дэманалагічную істоту.

Моц уздзеяння твора будуецца, дзякуючы выразным кантрастам. Чорная спадніца маці нібыта паглынае сабой фігурку дзіця, падкрэсліваючы яго амаль

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

празрыстую бледнасць. Смерць у светлым адзенні, якая схілілася над дзіцячым тварам, пададзена на фоне цёмнай сцяны лесу. На гэтай цемры яе постаць быццам бы ззяе містычным святлом.

Жывой і поўнай пачуццяў паказана толькі адна гераіня твору – гэта маладая жанчына-маці. Невядома, ці бачыць яна Смерць (позірк жанчыны скіраваны быццам бы скрозь), але тое, што адчувае – бясспрэчна. Пра гэта сведчыць і неверагодная ў сваім драматызме гама пачуццяў ў позірку і твары жанчыны, і ўся яе постаць, зжатая, нібыта спружына пачуццямі роспачы і жаху.

Як і ў выпадку з творамі Вейсенгофа і Рынга, надзвычай моцнае ўражанне ад палатна Яніса Разенталса нараджаецца дзякуючы кантрасту „паўнавесна-жыццёвага" жывапісу і пужаючага, ірацыянальнага сюжэту.

Твор, дзе галоўная гераіня пазбаўлена сваіх традыцыйных атрыбутаў – "Суцяшэнне" Пятра Стахевіча (1883–1885, Нацыянальны музей у Кракаве). Гэта апошняе з пяці палотнаў серыі "Прывіды ў майстэрні", створанай у 1883–1885 гадах. Мастак даў твору другую назву –"Смерць", але і без гэтага няма сумневу, што за постаць знаходзіцца ў цэнтры кампазіцыі. Выбар вобразных сродкаў – лаканічны сюжэт і амаль манахромны каларыт – дазваляе засяродзіць усю ўвагу на жаночай постаці, якая накрывае пусты ложак белым саванам. У дадзеным выпадку Смерць „паказана тут як сябра, які прыходзіць, каб завяршыць людскія трывогі" (Кęра, 2024). У гэтым твор Стахевіча ідэйна блізкі да палатна Лаўрыца Рынга – абодва мастакі нагадваюць пра тое, што смерць можа прыносіць суцяшэнне і доўгачаканы спакой.

Прааналізаваныя творы аб'ядноўваюць у сабе традыцыі акадэмічнага жывапісу з містычным сюжэтам. Разам з тым вобраз Смерці ў іх дастаткова традыцыйны, узыходзячы да сярэднявечнай сімволікі Змрочнага жняца. Мастакі наступнага пакалення стануць наватарамі не толькі ў жывапісе, але і ў пошуках персаніфікацыі вобраза Смерці.

Польскі мастак-сімваліст Марыян Ваўжэнецкі ў сваім знакамітым палатне "Смерць змякчыць любога" (каля 1899, Нацыянальны музей у Кракаве) ўвасабляе танаталагічны вобраз, аб'ядноўваючы традыцыйны для еўрапейскай культуры падыход і ўласныя пошукі мастака. Смерць у палатне Ваўжэнецкага паўстае ў выглядзе істоты з чэрапам замест галавы і прыгожым аголеным целам маладой жанчыны. Даследчыца творчасці жывапісца Хана Гшэшук выказала меркаванне, што выява жанчыны ёсць сімвалам смерці, аголенасць – сімвал праўды [...] (цыт. па: Кęра, 2024).

У творы Ваўжэнецкага Смерць выглядае паўнавартаснай гаспадыняй, уладарыняй над жыццем. Бык, на якога яна абапіраецца (у дадзеным выпадку хутчэй за ўсё сімвал плоднасці, жыццёвай сілы), скараецца перад Смерцю. Яго постаць, у адрозненні ад гераіні, паказана плоскасна, яна амаль зліваецца з фонам – Смерць у інтэрпрэтацыі Ваўжэнецкага валадарыць над усім, у тым ліку і над жыццём.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

Супрацьлеглую ідэю нясе знакамітае палатно Густава Клімта “Смерць і жыццё” (1908–1909, 1916; Музей Леапольда, Вена, Аўстрыя). У ім Смерць паказана зусім па-іншаму – быццам зажатай, заціснутай у кут і вельмі самотнай. Яна не можа супрацьстаяць паўнаце жыцця, а вымушана чакаць свайго часу ў баку. Жыццё на карціне ўвасабляе цэлая група людзей. Хутчэй за ўсе, гэта таксама адсыл да традыцыйнага для Еўропы сюжэту Пляскі Смерці, але ж у варыянце Клімта танец смерці пераўтвараецца ў трыумф жыцця, яго вечнага адраджэнння і непераможнасці.

Адным з тых, хто напрацягу ўсяго творчага жыцця займаўся распрацоўкай вобраза Смерці, з’яўляецца польскі мастак Яцэк Мальчэўскі. Шэраг сваіх твораў жывапісец прысвяціў пакутам і смерці паўстанцаў у сібірскай ссылцы (літаратурнай крыніцай для мастака стала паэма ў прозе Юліўша Славацкага “Ангелі”). Даныя творы (напрыклад, “Смерць Эленаі” 1883 г., Нацыянальны музей у Кракаве) прасякнуты драматызмам, пачуццёвасцю і шчырым патрыятызмам: якасцямі, уласцівымі позняму рамантызму на землях былой Рэчы Паспалітай.

Пазней пад уплывам смерці маці, з якой мастак меў моцную духоўную повязь, а таксама захаплення антычнай міфалогіяй Яцэк Мальчэўскі распачынае шматгадовыя пошукі персаніфікаванага вобразу Смерці.

Першапачаткова ў гэтых пошуках мастак звяртаецца да антычнай міфалогіі і спыняецца на постаці Танатаса (грэцкае боства смерці, якое выяўлялася найчасцей разам са сваім братам-блізнюком Гіпнасам (боствам сну) у выглядзе спячых немаўлят ці крылатых геніяў з апушчанымі долу згаслымі паходнямі) (Szymalak-Bugajska, 2024).

Сімвалічныя пошукі вобраза Смерці распачынаюць дзве знакавыя работы Мальчэўскага 1898–1899 гадоў – “Танатас I” (1898, Нацыянальны музей у Познані) і “Танатас II” (1899, Музей-палац Хербста, філіял Музея мастацтваў ў Лодзі). Даследчыкі лічаць, што даныя творы непасрэдна прысвечаны памяці бацькі і маці мастака (Szymalak-Bugajska, 2024).

Першы план кожнага палатна займае манументальная постаць Анёла смерці – пра гэта нам безапеляцыйна сцвярджае наяўнасць у кожнага з іх у руках навостранай касы. Танатас і Гіпнас – мужчынскія боствы, – але ж даследчыкі адзінагалосна звяртаюць увагу на тое, што Танатас Мальчэўскага мае выразныя фемінныя рысы.

Гэта „жанападобная постаць з тварам юнака” (Turbaevskaâ, 2013, s. 125), „жанчына, а не юнак” (Letina, Kiseleva, Goreva, 2015, s. 168). Нават калі некаторыя навукоўцы бачаць у ім маладога эфеба ці Андрагіна, то ў постаці боства ўсе роўна адчуваецца больш жаночага, чым мужчынскага (Szymalak-Bugajska, 2024). Магчымай прычынай гэтаму навукоўцы называюць характэрную для сімвалізму і дэкадансу дваякасць вобразу жанчыны адначасова як сімвалу чысціні і прыгажосці, але ж таксама спакусы і граха (Szymalak-Bugajska, 2024).

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

Цікавую гіпотэзу наконт адметнасці постаці Танатаса прапануюць даследчыцы Леціна, Кісялёва і Горава. Мастацтвазнаўцы слушна заўважылі, што постаць Анёла смерці спалучае не толькі мужчынскія і жаночыя рысы, але і адметнасці жывой і памерлай істоты. Верхняя палова Танатаса па каларыту цалкам нагадвае цела жывога чалавека, а ногі, напісаныя чорнымі і сіня-блакітнымі колерамі, выклікаюць асацыяцыі з вобразам Хель – багіні смерці з германа-скандынаўскай міфалогіі. Менавіта ў яе твар і цела жывой жанчыны, а сцёгны і ногі з плямамі трупнага разлажэння (Letina, Kiseleva, Goreva, 2015, s. 168).

Той самы прынцып – жывога і нежывога ў адным – нясе і Баба Яга з яе прыналежнай свету памерлых „касцяной нагой". Белы колер у адзенні Танатаса таксама можна звязаць са славянскай міфалогіяй (напрыклад, ужо згаданай раней Палудзеніцай).

Абодва палатна яднае начны час падзеі. Халодная блакітна-зеленаватая каларыстыка дазваляе вылучыць важныя дэталі – напрыклад, белы порцік фамільнай сядзібы, які сімвалізуе браму паміж светам жывых і памерлых. Невыпадковым лічаць даследчыкі і тое, што дзеянне адбываецца ўвосень. Апалае лісце, чырвань восеньская вінаграду прымушае шукаць яўныя аналогіі паміж штогадовым засынаннем прыроды і сканчэннем чалавечага жыцця (Szymalak-Bugajska, 2024).

Карціна "Смерць 1" (1902, Нацыянальны музей, Варшава) сюжэтна працягвае папярэднія творы. Сталы чалавек, які рухаўся насустрач непазбежнаму, паказаны на першым плане побач з Танатасам. У дадзеным выпадку Анёл смерці выглядае як вельмі прывабная маладая жанчына з нечым, што нагадвае крылы кажана, на галаве. Сталы чалавек (персаніфікацыя бацькі мастака) схіліўся ў апошнім малітоўным паклоне, а Танатас назаўсёды закрывае яму вочы рукой. Як і ў ранейшых творах, палатно прасякнута разуменнем смерці як натуральнага этапа жыцця, фінальнага акту збаўлення ад жыццёвых нягод (Turbaevskaâ, 2013, s. 125).

У большасці танаталагічных твораў жывапісец усё ж такі адмаўляецца ад андрагіннага вобразу. Смерць у ягоных палотнах найчасцей адлюстроўваецца як маладая прывабная кабета, знешнасць якой нагадвае каханую мастака Марыю Баль.

Сюжэтна і кампазіцыйна блізкі да "Смерці 1" твор "Танатас", напісаны каля 1911 году (Нацыянальны музей у Познані). Анёл смерці – маладая светлакосая жанчына – знаёмым рухам закрывае вочы ўжо не бацьку мастака, а яму самому. Каса, на якую абапіраецца гераіня, і крылы кажана на яе галаве распавядаюць нам, кім на самой справе з'яўляецца прыгажуня.

З сімволікай кветак і колераў звязваюць даследчыкі "Танатас" 1898–1899 гг з Нацыянальнага музею у Варшаве і "Аўтапартрэт з музай і будлеяй" (1912, прыватная калекцыя). У першым творы Танатас у выглядзе напаўаголенай мажнай прыгажуні ў чырвоным адзенні прыйшоў па сваю ахвяру на падворак сядзібы, якая патанае ў квецені бэзу. Даследчыкі лічаць гэтыя кветкі метафізічнай

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

мяжой паміж сусветам – бэзавы бэз у сімвалізме асацыіруецца з іншасветам (Letina, Kiseleva, Goreva, 2013, s. 167). Выразнымі сімваламі мяжы паміж зямным і тагасветным ў творах Мальчэўскага з'яўляюцца таксама вакно, сцяна, брама (Letina, Kiseleva, Goreva, 2013, s. 167–168).

"Аўтапартрэт з музай і будлеяй", як і папярэдні твор, пабудаваны на кантрасце. У дадзеным выпадку гэта кантраст буяючай майскай квецені і зеляніны, пры гэтым незвычайна халоднага для такога сюжэту каларыту. Кветкі будлеі прыцягваюць сваім водарам матылькоў, сімвалізуюць жыццё, але яны ж выступаюць фонам для постаці жняі з недвусэнсоўным атрыбутам – касой.

Акрамя касы атрыбутам смерці ў творах Мальчэўскага часта выступае кветка мака – менавіта у макавым вянку традыцыйна адлюстроўваўся Танатас. Кветкі мака, а таксама сухія скрыначкі з яго насеннем прысутнічаюць у вобразах смерці на палотнах "Алегарычная сцэна. Двайны партрэт сясцёр мастака" (1921, Музей імя Яцэка Мальчэўскага ў Радоме) і "Смерць" (1917, Музей мастацтваў у Лодзі).

Танаталагічны цыкл Яцэка Мальчэўскага – з'ява надзвычайная ў гісторыі не толькі польскага, але ўсяго еўрапейскага мастацтва. Мастак прайшоў шлях ад умоўнай фіксацыі падзеі да стварэння ўнікальных сімвалічных вобразаў. Цягам шматгадовых плённых пошукаў жывапісец выкрышталізаваў два выразных сімвала – феміннасць вобраза Смерці і касу. У сваю чаргу, шэраг важных, але другасных атрыбутаў (кветкі бэзу і мака, вакно, брама, крылы і інш.) дапаўняюць і ўзбагачаюць палотны.

Напісаныя ў вельмі складаныя гістарычныя часы, танаталагічныя творы Яцэка Мальчэўскага тым не менш не асацыіруюцца з болем і жахам. Яны даюць надзею на спакойнае завяршэнне доўгага жыццёвага шляху, сустрэчу з любымі людзьмі, яднанне з дарагімі сэрцу мясцінамі.

Наступныя пасля непасрэдна персаніфікацыі вобразу Смерці сюжэты, папулярныя ў мастацтве мяжы XIX–XX стагоддзяў, – гэта пахаванне, пахавальныя шэсці і непасрэдна могілкі.

Маштабныя творы, прысвечаныя завяршэнню жыцця знакавай для пэўнага грамадства асобы, часта з'яўляюцца ў еўрапейскім выяўленчым мастацтве ў канцы XIX ст. Гэта звязана са станаўленнем гістарычнага светапогляду сучасных народаў Еўропы. Для беларускага і польскага мастацтва такім творам стала "Пахаванне Гедыміна" (1888, Нацыянальны музейу Кракаве) Казіміра Альхімовіча.

Альхімовіч так будуе свой твор, што сутнасць паказанай з'явы выходзіць далёка за межы канкрэтнай гістарычнай падзеі. У ім адначасова адчуваюцца веліч і смутак; настрой аўтара лёгка перадаецца і гледачу. Гэтага мастак дасягае з дапамогай удалай кампазіцыйнай прадуманасці твора: з ляснога гушчару, з самых яго нетраў выходзяць ваяры. На руках яны нясуць цела забітага князя. Побач – самотнае шэсце, якое сімвалізуе сабой народ – падданых Гедыміна.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

Журботны настрой кампазіцыі ўзмацняецца прысутнасцю велічных дубоў і елак, якія стаяць быццам вартавыя, аддаючы апошнюю пашану князю-ваяру. Цяжкія хмары, якія заслалі неба, таксама падкрэсліваюць трагічнасць моманту. На фоне гэтага надзвычай адчувальнай становіцца неабходнасць еднасці, злучанасці людзей у супрацьстаянні лёсу (Kalkoŭskaâ, 2020a, s. 46).

Зварот да сярэднявечча быў тыповай агульнаеўрапейскай з'явай эпохі рамантызму. Падобныя сюжэты выкарыстоўвалі прадстаўнікі англійскага „Брацтва прэрафаэлітаў", нямецкія жывапісцы-рамантыкі і г. д. У сваю чаргу, задачай К. Альхімовіча выступала стварэнне сапраўднага філасофскага абагульнення. Жывапісцу неабходна было выйсці на ўзровень сімвала, які б аб'ядноўваў мінулае і сучаснае. Менавіта таму асноўнай задачай мастака з'яўлялася не перадача гістарычнага антуражу, а стварэнне цэласнага і манументальнага вобраза, выяўленне ідэі, зразумелай і блізкай як сучаснаму мастаку грамадству, так і будучым пакаленням (Kalkoŭskaâ, 2020, s. 46).

Да тэмы смерці звярталася і славутая мастачка з Данії, паэт сельскага жыцця і надзвычайны майстар каларыту Ганна Анкер. Большасць твораў Анкер поўняцца сонечным святлом, ціхай светлай радасцю. Разам з тым жывапісец адлюстроўвала ўсе сферы жыцця: не толькі радасныя, шчаслівыя, але і сумныя. Карціна "Пахаванне" (1891, Дзяржаўны музей мастацтваў, Капенгаген, Данія). перадае сцэну развітання з нябожчыкам у сялянскім доме. У вялікім пакоі стаіць труна з памерлым, побач з ёй – родныя, суседзі і пастар, які праводзіць абрад.

Мы не бачым самога памерлага і толькі па ўскосных прыкметах можам здагадвацца, хто гэта. Хутчэй за ўсе, смерць не была раптоўнай, выпадковай. Наўрад ці таксама нябожчык гэта дзіця ці маладая асоба. Пра гэта нам сведчыць досыць спакойны стан людзей. Мастачка не паказвае моцныя пакуты, драматычныя рухі і слёзы. На тварах людзей ціхі сум, засяроджанасць, а ў некаторых маладых мужчын – нават простая чалавечая цікаўнасць.

Вельмі ўдала на агульнае ўражанне працуе каларыт і кампазіцыя карціны. Анкер будуе твор на кантрасце чорнага і халодных насычана-сініх адценняў. Манахромным цемным напісана адзенне людзей, з цёплымі вохрыста-ружовымі фарбамі перададзены падлога і сцены дома. У выніку нараджаецца сапраўдная гармонія. Натоўп у жалобным адзенні нагадвае пра смерць, але мяккае празрыстае святло, якім асветлены пакой, і вяночкі з жывой зеляніны даюць надзею на тое, што жыццё працягнецца.

Моц твора ў яго „рэпартажнасці". Ганна Анкер быццам бы адасабліваецца ад падзеі, не ўключаецца ў яе эмацыйна, дае гледачу зрабіць свае высновы і адчуць свае эмоцыі. У выніку смерць падаецца як неад'емны этап жыцця, надыход якога дае спакой і суцяшэнне.

Прысутнічае ў спадчыне мастачкі і яшчэ адзін твор, загадкавы і сімвалічны, прысвечаны смерці. Гэта "Боль" (1902, Музей Скагенс, Скаген, Данія). На могілках перад высокім крыжом адна насупраць адной сядзяць дзве жанчыны.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41



Рысунак 4. “Боль” (https://www.wikiart.org/ru/anna-anker/grief-1902)

Гэта маладая светлакосая і цалкам аголеная дзяўчына і сталая кабета ў доўгім чорным адзенні са складзенымі малітоўна далонямі.

У інтэрнэт-крыніцах сустракаецца інфармацыя аб тым, што ў адным з інтэрвью мастачка тлумачыла задуму твору. Анкер распавяла, быццам крыніцай палатна стаў сон, у якім яна убачыла на могілках дзвюх жанчын – маці і дачку – адна з якіх памерла.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

Кампазіцыя твора манументальная і лаканічная, а каларыт прыглушаны, быццам разбелены перламутрам. Манументальны крыж на фоне закатнага неба нагадвае пра папулярныя сярод рамантыкаў і сімвалістаў ідэі пантэізму. Галоўны вобразны прыём мастачкі – супрацьпастаўленне маладога і сталага, пачуццевага і рацыянальнага, жывога і памерлага. У выніку дасягаецца вельмі моцнае ўражанне. Твор надзвычай загадкавы і прыцягальны, ен пакідае нашмат болей пытанняў, чым адказаў.

Наступны найбольш часты сюжэт, звязаны з танаталагічнай тэматыкай, – гэта выява могілак. Часта сюжэты пахавальнай працэсіі і могілак аб'яднаны, але яны могуць існаваць і паасобку.

У беларускім мастацтве мы маем вельмі яркі твор "Беларускія могілкі. Русаковічы" (1889; Нацыянальны музей у Познані) Генрыха Вейсенгофа. Краявід адлюстроўвае шэры восеньскі дзень, старыя вясковыя могілкі з высокімі драўлянымі крыжамі і замшэлымі надмагіллямі з валуноў і жорнаў, засыпаныя апошнім жоўтым лісцем. Нягледзячы на пэўны тужлівы меланхалічны настрой, карціну нельга назваць драматычнай. У "Могілках..." болей усе ж такі аўтарскага настрою, блізасці душэўнага стану і прыроднага асяроддзя. Атмасферу твора вельмі выразна перадаюць прысвечаныя сімвалізму словы даследчыка Вольгі Давыдавай: „Символисты ищут уединения в парках, лесах, на опушках и кладбищах, ищут сокровенно удалённых мест, в которых мир способен быть услышанным только через проявления души"[1] (Davydova, 2013, s. 191).

Аб'яднана тэмай смерці з творамі Вейсенгофа, але прасякнута зусім іншым настроем, палатно Льва Альпяровіча "Пахаванне гімназісткі" (1910–1913, Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь). Працэсія з дзяўчын-гімназістак у светлых фартухах паверх цёмных сукенак і ў саламяных капялюшыках са стужкамі быццам сцежка ці ручай рухаецца да могілак пад наглядам класнай дамы, апранутай у чорнае.

Вядома, што сюжэт можа перадаваць канкрэтны гістарычны выпадак – мінская гімназістка Вера Холмская скончыла жыццё самагубствам пасля таго, як быў выкрыты пабег з турмы яе каханага-рэвалюцыянера (Usova, 2019, s. 210). Адпаведна, перад намі пахавальная працэсія, якая рушыць вуліцамі Мінска да Старажоўскіх могілак. На гарызонце мы бачым царкву Марыі Магдалены ў буянні летняй зеляніны на фоне палымнеючага захаду сонца.

Леў Альпяровіч здолеў канкрэтны жанравы момант пераўтварыць у загадкавую сімвалічную падзею. Нягледзячы на трагізм сітуацыі, аўтар пазбягае моцнай драматычнай патэтыкі. Для Альпяровіча смерць – неад'емная частка зямнога быцця, драматычны момант збаўлення ад душэўных пакут. Як і Ганна Анкер, Альпяровіч быццам адасабліваецца ад адлюстроўваемай

[1] Сімвалісты шукаюць адасобленасці ў парках, лясах, на ўзлесках і могілках, шукаюць патаемна аддаленых месцаў, у якіх свет здольны быць пачутым толькі праз праявы душы.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41



Рысунак 5. Леў Альпяровіч “Пахаванне гімназісткі” (https://www.lmaleidykla.lt/ojs/index.php/menotyra/article/view/4101/2994)

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

падзеі. Мастак не згушчае фарбы і не драматызуе празмерна, даючы гледачу права застацца сам-насам са сваімі эмоцыямі.

Эстонскі мастак Паўль Раўд пакінуў вельмі атмасферныя творы, прысвечаныя могілкам. Гэта два варыянты (верагодна, сама работа і эцюд да яе) "На могілках Ракверэ" (1895, Мастацкі музей KUMU, Талін, Эстонія). Кампазіцыяй, каларытам і агульным лірычным настроем творы вельмі блізкія. Галоўнае адрозненне ў сюжэце – на адным з палотнаў ёсць пахавальная працэсія, на другім мы яе не бачым.

На палотнах адлюстраваны могілкі ў атачэнні бярозавага гаю. Барвовыя, вохрыстыя і шэрыя адценні выклікаюць асацыяцыі з восеньскай парой. Сярод магільных крыжоў віецца дарожка да белага будынку капліцы. У адным з твораў да яе падыйшла пахавальная працэсія з труной.

Абедзве карціны аб'ядноўвае загадкавая фігурка схіліўшага галаву чалавека на сярэднім плане. На абодвух палотнах постаць размешчана ў адным і тым жа месцы. Гэта дзіўна, бо мастак відавочна адасабляе даную асобу ад астатніх удзельнікаў пахавальнай працэсіі. Можна толькі гадаць, хто гэты чалавек: блізкі родны ці сябра памерлага, святар, а можа, гэта душа нябожчыка развітваецца з зямным светам?

Як і Леў Альпяровіч, Паўль Раўд у сваіх творах адмаўляецца ад акадэмічнай жывапіснай манеры: не засяроджваецца на дэталях, а піша абагулена, шырокімі колеравымі пласкасцямі. Як і ў Альпяровіча, людзі ў пахавальнай



Рысунак 6. Станіслаў Жукоўск Станіслаў Жукоўскі "Царква. Могілкі" (https://artchive.ru/stanislavzhukovsky/works/545313~Tserkov'_Kladbische)

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

працэсіі зліваюцца ў адзінае цэлае, быццам становяцца часткай навакольнай прыроды. Акцэнтамі з'яўляюцца зусім не яны, а белыя ствалы бяроз і светлыя сцены капліцы. У параўнанні з прыродай чалавечае жыццё вельмі кароткае і хуткаплыннае – менавіта аб гэтым гавораць нам сімвалічныя творы Паўля Раўда.

У спадчыне славутага пейзажыста Станіслава Жукоўскага прысутнічае нетыповая для жывапісца, але ад таго не менш цікавая работа "Царква. Могілкі" (1902, Дзяржаўная Траццякоўская галерэя, Масква). Сродкамі пейзажнага жывапісу мастаку ўдаецца распавесці цэлую гісторыю. Надзвычай майстарскі перададзена атмасфера летняга ветранага надвячорка. Пяшчотным перламутрам пераліваюцца фарбы, якімі напісана неба і закатнае сонца, што адбіваецца ў вокнах вялікага храма. На першым плане старэнькія драўляныя крыжы стаяць быццам служкі, світа паабапал галоўных „герояў" – двух каменных помнікаў у адной агароджы.

Не верыцца, што мастак выпадкова піша помнікі такімі – бліжэй да нас крыху больш прыземісты чорны, а збоку ад яго – больш вытанчаны белы. Чорны фрак і белая вясельная сукенка – вось тыя асацыацыі, што адразу прыходзяць у галаву пры позірку на надмагіллі. Толькі ўладальнік сапраўды вялікага таленту змог бы без нагрувашчвання дэталямі стварыць цэласнае ўражанне, распавесці светлую гісторыю кахання.

Усе танаталагічныя сюжэты і вобразы адначасова ўвабраў у сабе жывапісны цыкл Мікалоюса Канстанцінаса Чурлёніса "Пахавальная сімфонія" (1903, Нацыянальны музей імя М.К. Чурлёніса ў Каўнасе). Сем частак цыклу перадаюць розныя стадыі смерці як падзеі, пры гэтым усе творы пакідаюць уласцівую сімвалізму неадназначнасць інтэрпрэтацыі, загадкаваць.

У першай частцы жывапіснага цыклу манументальны звон на плошчы нейкага фантастычнага горада паведмляе пра трагічную падзею. Найбольш уражвае сваім надзвычай лаканічным наборам вобразных сродкаў другі твор з цыкла. На фоне ярка-жоўтых промняў закатнага сонца пахіленыя постаці нясуць труну насычана-сіняга колеру. Гэта самая яркая і кантрастная частка цыклу. Не верыцца нават, што яна належыць Чурлёнісу, бо мы прывыклі да яго ўнікальнага празрыста-разбеленага каларыту больш позніх работ.

Наступныя тры часткі цыклу прысвечаны непасрэдна адлюстраванню пахавальнай працэсіі. Вялікі натоўп людзей, фактычна, увесь загадкавы горад праводзіць у апошні шлях свайго суайчынніка. Неверагодныя экзатычныя краявіды з гіганцкімі дрэвамі, смарагдавымі лясамі і пагоркамі і паступова зыходзячым сонцам здзіўляюць і ўражваюць. Цікава, што чым бліжэй да завяршальнага палатна, – тым больш стрыманым становіцца каларыт. Паступова прыглушаецца кантраст сіняга і жоўтага, усё больш з'яўляецца шэра-карычневых адценняў.

Не абыходзіцца і без „класічнай" персаніфікацыі вобраза Смерці. Менавіта ён – Змрочны жнец у выглядзе шкілета з касой – па-гаспадарску сядзіць вярхом на труне ў шостым „аккордзе" "Сімфоніі".

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

Нарэшце, апошні, завяршальны твор з цыкла адначасова загадкавы і, пры гэтым, магчыма прызваны патлумачыць асноўную ідэю мастака. У вельмі сціплым будынку, нагадваючым звычайную хату, паказана постаць (верагодна, жаночая), якая схілілася каля ўжо пустога стала. Лаканічная, нават лапідарная вобразнасць завяршальнага твору прызвана нагадаць – нават у таго, каго праводзілі ў апошні шлях сотні людзей, застаецца на зямлі толькі адна сапраўды пакутуючая, шчыра гаруючая па ім блізкая асоба.

"Пахавальна сімфонія" Мікалоюса Чурлёніса – своеасаблівы рэквіем па кожнай асобе і па будучых шматлікіх бязвінных ахвярах, якіх прынясе з сабой дваццатае стагоддзе.

Высновы

У жывапісе Цэнтральнай, Паўночнай Еўропы і Беларусі мяжы XIX–XX стагоддзяў персаніфікацыя Смерці часта апеліруе да традыцыйнага сярэднявечнага вобраза Змрочнага жняца – шкілета ў плашчы з касой (Signs and symbols, 2008, p. 128). Аўтарскую інтэрпрэтацыю менавіта гэтага вобразу нясуць творы "Прадчуванне" Генрыха Вейсенгофа, "Вечар. Старая жанчына і Смерць" Лаўрыца Андэрсэна Рынга, шматлікія творы Яцэка Мальчэўскага, дзе толькі прысутнасць касы ў руках жанчыны адразу дае зразумець, хто адлюстраваны на палатне, і інш.

У меншай ступені ў творах, прысвечаных смерці, прысутнічае зварот да антычнай міфалогіі (вобраз Танатаса ў творчасці Яцэка Мальчэўскага), а таксама фальклору – сабакі, якія выюць, прадчуваючы нябожчыка, у карціне Вейсенгофа "Прадчуванне" і бачаць смерць у "Танатасе" 1888–1889 гг. Яцэка Мальчэўскага.

Яркім прыёмам стала аб'яднанне ў вобразе Смерці прыкмет жывой і нежывой істоты. Гэты прыём выкарыстоўвае Марыян Ваўжэнецкі ў творы "Смерць змякчыць любога". Аб'ядноўваючы цела маладой квітнеючай жанчыны з чэрапам замест галавы мастак дасягае вельмі моцнага эмацыйнага эфекту. Яцэк Мальчэўскі ў творах "Танатас I" і "Танатас II" спалучае жывое і з прыкметамі разлажэння цела, нагадваючы пра легенду аб скандынаўскай багіне Хель і адначасова пра славянскую Бабу Ягу з яе мёртвай „касцяной нагой".

У творах, прысвечаных смерці, пахаванню і могілкам неабходна адзначыць важную ролю пейзажу. Пераходны момант паміж жыццём і смерцю падтрымліваецца пераходным часам дня – прыцемкамі, заходам сонца, ноччу з яркім святом Месяца. Закатны час адлюстроўвае Генрых Вейсенгоф у "Прадчуванні", Лаўрыц Рынг у "Вечар. Старая жанчына і Смерць", Ганна Анкер у "Болі", Канстанцін Чурлёніс у "Пахавальнай сімфоніі" і інш.

У сваю чаргу, порамі году, якія ўстойліва асацыіруюцца са смерцю, стаў час „памірання" прыроды – восень. Яна пануе ў творах "Беларускія могілкі.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

Русаковічы" Вейсенгофа, "На могілках Раквэрэ" Раўда, у краявідзе, на фоне якога точыць касу "Танатас II" Мальчэўскага і інш.

Сення, калі прайшла ўжо чвэрць дваццаць першага стагоддзя, яскрава заўважна, як шмат агульнага у ім з гэтым жа часам сто год таму. Творчыя асобы прадчувалі тыя драмы, што прынясе з сабой дваццатае стагоддзе, папярэджвалі пра іх. На жаль, нашчадкі не здолелі ў поўнай меры зразумець гэтае прадчуванне і не дапусціць паўтарэння трагедый.

REFERENCES / BIBLIOGRAFIA

Davydova, Olga. (2013). Èstetičeskaâ topografiâ moderna. V: N. Hrenov i I. Svetlov (red.), *Simvolizm kak hudožestvennoe napravlenie: vzglâd iz XXI veka: sbornik statej* (s. 187–197). Moskva: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniâ. [Давыдова, Ольга. (2013). Эстетическая топография модерна. В: Н. Хренов и И. Светлов (ред.), *Символизм как художественное направление: взгляд из XXI века: сборник статей* (с. 187–197). Москва: Государственный институт искусствознания].

Kalkoŭskaâ, Èla. (2020). Haraktèrnyâ admetnascì pozneramantyčnyh tvoraŭ belaruskaga žyvapìsu ì grafikì gìstaryčnaga žanru. U: Alâksandr Lakotka (red.), *Pytannì mastactvaznaŭstva, ètnalogìì ì fal'klarystykì*, vyp. 28 (s. 44–49). Mìnsk: Prava ì èkanomìka. [Калкоўская, Эла. (2020). Характэрныя адметнасці познерамантычных твораў беларускага жывапісу і графікі гістарычнага жанру. У: Аляксандр Лакотка (ред.), *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі*, вып. 28 (с. 44–49). Мінск: Права і эканоміка].

Kalkoŭskaâ, Èla. (2020a). Praâvy sìmvalìzmu ŭ belaruskìm žyvapìse kanca XIX – pačatku XX st. *Rodnae slova*, 12, s. 71–76. [Калкоўская, Эла. (2020a). Праявы сімвалізму ў беларускім жывапісе канца XIX – пачатку XX ст. *Роднае слова*, 12, с. 71–76].

Kępa, Marek. (2024). *Vosem' pol'skih kartin o smerti*. [*Восемь польских картин о смерти*]. Pobrano z: https://culture.pl/ru/article/vosem-polskih-kartin-o-smerti (dostęp: 15.09.2024).

Letina, N.; Kiseleva, N.; Goreva, A. (2015). Vizual'nye kody smerti v tvorčestve pol′skogo hudožnika Âceka Mal′čevskogo. *Verhnevolžskij Filologičeskij Vestnik*, 1, s. 166–170. [Летина, Н.; Киселева, Н.; Горева, А. (2015). Визуальные коды смерти в творчестве польского художника Яцека Мальчевского. *Верхневолжский филологический вестник*, 1, с. 166–170].

Poludnitsa. [Полудница]. (2024). Pobrano z: https://ru.wikipedia.org/wiki/Полудница#Распространение_мифа_и_наименования (dostęp: 10.09.2024).

Signs. (2008). *Signs and symbols: An illustrated guide to their origins and meaning*. Great Britain: Dorling Kindersley Limited.

Szymalak-Bugajska, Paulina. (2024). *Thanatos i motyw śmierci w malarstwie Jacka Malczewskiego*. Pobrano z: https://niezlasztuka.net/o-sztuce/jacek-malczewski-thanatos-motyw-smierci-w-malarstwie (dostęp: 13.09.2024).

Turbaevskaâ, Oksana. (2013). Simvolizm v regional′nyh školah. Poiski Âceka Mal′čevskogo. V: N. Hrenov i I. Svetlov (red.), *Simvolizm kak hudožestvennoe napravlenie: vzglâd iz XXI veka: sbornik statej* (s. 119–126). Moskva: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniâ. [Турбаевская, Оксана. (2013). Символизм в региональных школах. Поиски Яцека

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 05/11/2026 23:42:41

Мальчевского. В: Н. Хренов и И. Светлов (ред.), *Символизм как художественное направление: взгляд из XXI века: сборник статей* (с. 119–126). Москва: Государственный институт искусствознания].

Usova, Nadežda. (2019). Tvorčeskoe nasledie L′va Al′periviča (1874–1913): ot realizma k simvolizmu. *Menotyra*, 26(4), s. 201–214. [Усова, Надежда. (2019). Творческое наследие Льва Альперовича (1874–1913): от реализма к символизму. *Menotyra*, 26(4), с. 201–214].

SUBMITTED: 2025.05.11
ACCEPTED: 2025.10.27
PUBLISHED ONLINE: 2026.01.30

ABOUT THE AUTHOR / O AUTORZE

Ela Kalkouskaya / Эла Калкоўская – Litwa, Wilno, Europejski Uniwersytet Humanistyczny, Centrum Badań Białoruskich i Regionalnych; dr; *specjalność naukowa*: nauki o sztuce; *zainteresowania naukowe*: sztuka białoruska XIX – początku XX wieku.

Adres: ul. Malborska, 03-286 Warszawa, Polska

Wybrane publikacje:

1. Калкоўская, Э. (2010). Рысы рамантызму ў беларускім жывапісе першай трэці XIX стагоддзя (на прыкладзе партрэтнага жанру). *Веснік Полацкага дзяржаўнага універсітэта. Серыя А. Гуманітарныя навукі*, 7, с. 225–231.
2. Калкоўская, Э. (2010). Пейзаж у беларускім жывапісе эпохі рамантызму. У: А. Лакотка (рэд.), *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі*, 9 (с. 46–56). Мінск: Права і эканоміка.
3. Калкоўская, Э. (2011). Уплыў эстэтыкі рамантызму на станаўленне і развіццё побытавага жанру ў беларускім жывапісе і графіцы 1–й паловы XIX ст. У: А. Лакотка (рэд.), *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі*, 11 (с. 49–58). Мінск: Права і эканоміка.
4. Калкоўская, Э. (2020). Сінтэз традыцый і навацый у гістарычным жанры беларускага жывапісу ў канцы XVIII–1-й палове XIX ст. У: А. Лакотка (рэд.), *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі*, 27 (с. 25–31). Мінск: Права і эканоміка.
5. Калкоўская, Э. (2020). Праявы сімвалізму ў беларускім жывапісе канца XIX – пачатку XX стст. *Роднае слова*, 12, с. 71–76.

This document has been produced with the financial assistance of the European Union

Funded by the European Union