

Санкт-Петербургский государственный университет

БЕЗВЕРХОВА Николь Павловна

Выпускная квалификационная работа

Трансформация образов смерти в немецком изобразительном искусстве: от Средневековья до экспрессионизма

Уровень образования: Бакалавриат

Направление *51.03.01 «Культурология»*

Основная образовательная программа: *СВ.5041.2018 «Культурология»*

Профессиональная траектория: *Культура Германии* (с изучением немецкого языка)

Научный руководитель:

профессор, Кафедра культурологии,
философии культуры и эстетики,

д. филос. н.,
Устюгова Елена Николаевна

Рецензент:

доцент, Кафедра философии и
биоэтики, ФГБОУ высшего
образования «Первый Санкт-
Петербургский государственный
медицинский университет имени
академика И.П. Павлова»

Министерства здравоохранения
Российской Федерации,

к. филос. н.,
Кетова Татьяна Николаевна

Санкт-Петербург
2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. Восприятие смерти в эпоху Средневековья	8
1.1 Концепция Ф. Арьеса “Смерть прирученная”	8
1.2 Образы смерти в эпоху Средневековья	14
ГЛАВА 2. Восприятие смерти в эпоху Возрождения	21
2.1 Немецкое изобразительное искусство в эпоху Возрождения	21
2.2 Немецкое Возрождение и наследие Средневековья	26
2.3 Тема смерти в творчестве Ганса Гольбейна Младшего	29
2.4 Тема смерти в творчестве Альбрехта Дюрера и его современников	31
ГЛАВА 3. Образы смерти в немецком изобразительном искусстве Нового времени	36
3.1 Натюрморты <i>vanitas</i> и рациональное восприятие смерти	36
3.2 Осмысление смерти в эпоху романтизма	39
3.2.1 Тема смерти в работах Альфреда Ретеля	41
3.3 Символизм в немецком изобразительном искусстве конца XIX — начала XX века	44
3.4 «Ученый художник» Макс Клиндер	45
3.5 Тема смерти в работах Арнольда Бёклина и мотив “ <i>Memento vivere</i> ”	51
ГЛАВА 4. Смерть в трагическом мироощущении немецкого экспрессионизма	55
4.1 Тема Апокалипсиса в работах немецких экспрессионистов. Предчувствие катастрофы	58

4.2 Тема войны в работах немецких экспрессионистов	60
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	64
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:	69
ПРИЛОЖЕНИЕ	74

ВВЕДЕНИЕ

“Предвидеть, когда она придет, невозможно; избежать ее нельзя; заботиться нужно лишь о спасении души, ибо страшна не смерть тела, но гибель души”

Рамон Луллий

Смерть — явление, заложенное законом природы, однако пугающее и шокирующее, всеобщее, но для каждого - индивидуальное. Смерть - тайна бесконечного масштаба, кристально ясно в которой лишь то, что она есть. Осмысление и переживание смерти – одна из главных экзистенциальных проблем бытия человека в мире, определяющих его самосознание и поведение. Через смыслы смерти человек постигает время бытия, его направленность и конечность. Согласно концепции Зигмунда Фрейда, влечение к жизни (эрос) и влечение к смерти (танатос) энергетически управляют существованием человека на бессознательном уровне, порождают такие переживания, как страдание, страх, смирение. Неумолимость смерти порождает различные компенсаторные механизмы, возникающие в культуре, прежде всего в религии, искусстве и философии. Мысль о смерти соседствует с желанием ее преодоления, то есть достижения бессмертия. Возможно ли это, и что надлежит делать человеку, чтобы стать бессмертным? Эта тема – неотъемлемая составляющая мировоззренческой, религиозной, художественной картины культур разных народов: античной Греции и Рима, индуизма, буддизма, иудаизма, разных ветвей христианства (католицизма, протестантизма, православия), ислама. Она по-разному трактуется в различных историко-культурных эпохах и в каждой национальной культуре.

Не сомненно то, что существование всех живых организмов, и человека в том числе, подчиняется универсальным биологическим законам. При этом, каждый живой организм имеет свою собственную индивидуальную жизнь, которую он проживает самостоятельно. Он должен пройти все

предначертанные ему биологические фазы биологического развития и, в конечном итоге, умереть. Каждый организм умирает сам, а не за кого-то — «это означает, что жизнь каждого живого организма протекает как на универсальном, так и индивидуальном уровне»¹. Сколько бы человек не наблюдал за смертью окружающих, познать и пережить ее смысл, он сможет лишь на собственном смертном одре.

Объект исследования в данной работе — восприятие жизни и смерти как предельная характеристика бытия.

Предметом исследования является историческая трансформация иконографии смерти в немецком изобразительном искусстве.

Цель исследования — историко-культурологический анализ художественно-образного воплощения феномена смерти в немецком изобразительном искусстве (от Средневековья до экспрессионизма XX века).

Для достижения **цели** автор данной работы ставит перед собой следующие **задачи**:

- Охарактеризовать философские трактовки смерти в средневековых иконографических сюжетах;
- Проанализировать отражение образов смерти в изобразительном искусстве Северного Возрождения;
- Проследить процесс символизации изображений смерти в искусстве немецкого романтизма и символизма;

¹ Буллер А. Тема смерти в философии, истории и литературе / А.Буллер. — СПб.: Алетейя, 2019. С. 21.

— Рассмотреть культурно-исторические предпосылки зарождения экспрессионизма как нового направления в искусстве Германии;

— Охарактеризовать мировоззренческие метаморфозы восприятия смерти (от Средневековья к экспрессионизму);

— Обосновать сходство в изображениях смерти на гравюрах, картинах и фресках эпохи Средневековья и эпохи экспрессионизма.

Событие смерти является одним из важнейших экзистенциальных переживаний человека, поскольку оно означает неизбежную конечность собственного существования и заставляет задуматься о смысле жизни и возможности бессмертия за границами физического бытия.

Начиная приблизительно с XII века, в сознании людей зарождаются устрашающие образы смерти — любой простолюдин должен держать в голове мысль о смерти и ее неотвратимости. Девиз «memento mori» истребляет в человеке дурные помыслы, низменные желания и греховные влечения, которые суть есть помехи на пути к бессмертию человека как родового существа в рамках культуры. Тема смерти и конечности бытия нашла воплощение в многочисленных произведениях искусства: картинах, гравюрах, алтарных изображениях. Согласно советскому и российскому философу и культурологу М.С. Кагану, «очевидно, что с древнейших времен и по сию пору живописи и скульптуре принадлежит особая роль в осмыслении этой важнейшей проблемы человеческого бытия благодаря их способности сделать образ смерти *наглядным, зримым* и потому с особой силой *эмоционально впечатляющим...*»².

Актуальность темы исследования обусловлена общечеловеческой универсальностью смысла конечности человеческого существования и опыта

² Каган М.С. Философия искусства. SE Человек... : Жизнь, смерть и бессмертие в "волшеб. зеркале" изобраз. искусства / М.С. Каган. — СПб. : Logos, 2003. С. 312.

его постижения посредством культуры. Из века в век человечество пыталось представить, что значит и как выглядит смерть. Атрибуты и символы смерти запечатлевались в произведениях изобразительного искусства и трансформировались в историко-культурных контекстах. Этот процесс трансформаций продолжается и сейчас, что указывает на актуальность темы танатологии в искусстве и значимость историко-культурного анализа метаморфоз образов смерти в изобразительном искусстве уже ушедших эпох.

Степень научной разработанности проблемы. Изучение иконографических сюжетов, связанных с тематикой смерти, в своих работах затрагивали такие отечественные мыслители как: А.Я. Гуревич, С. Мохов, М. Либман, М.С. Каган, Ю. Бессмертный, М. Фёдорова, М. Реутин, Л. Сапожникова, Т. Мордовцева, А. Шмеман, Т.В. Швец, Д.В. Любин, Д. Житенев и др., и такие зарубежные исследователи как Ф. Арьес, Й. Хейзинга, А. Буллер, О. Бенеш, Ж. Делюмо, П. Кун, Ф. Лёффлер, Е. Шур, В. Франке, Ж. Дюби и др.

В немецком изобразительном искусстве тема смерти приобретает особо яркое воплощение. Жизнь человека Средневековья проходила под девизом “*memento mori*”, отраженном в трех мотивах средневековой иконографии: “Пляска смерти”, “Трое мертвецов и трое живых” и “Триумф смерти”. Эпоха Возрождения в Германии во многом впитала в себя средневековые представления о жизни и смерти — в работах немецких мастеров эпохи Ренессанса прослеживаются средневековые мотивы, например, в серии гравюр Дюрера «Апокалипсис». Возрождение и гуманистическая идеология оказали значительное влияние и особым образом преломились в творчестве выдающихся немецких художников. «Изобразительное искусство Германии в своих лучших образцах становится самостоятельной сферой культуры, одним

из средств познания мира, проявления свободной деятельности человеческого разума»³.

Научно-практическая значимость исследования. Результаты выпускной квалификационной работы позволяют углубить теоретические представления о человеке, обществе, культуре. Они способствуют развитию понимания генезиса и путей формирования в культуре осмысления и художественного образного воплощения феномена смерти, и могут быть использованы в качестве философской методологической основы для разработки учебных курсов для студентов бакалавриата и магистратуры по таким дисциплинам, как философия, культурология, история искусств.

ГЛАВА 1: Восприятие смерти в эпоху Средневековья

1.1 Концепция Ф. Арьеса “Смерть прирученная”

Отношение человека к смерти трансформировалось с течением времени: в различные исторические периоды складывались разные представления о феномене смерти, что, естественно, нашло отражение в искусстве. По мнению советского историка-медиевиста и культуролога А. Я. Гуревича, особая заслуга в исследовании темы смерти принадлежит французскому историку Филиппу Арьесу. «Он (Филипп Арьес) показал, сколь широкое поприще для исследования открывает тема восприятия смерти и насколько многообразен может быть круг привлекаемых для этого исследования источников»⁴. По мысли Филиппа Арьеса, для ранних этапов развития человечества, включая

³ Бонвеч Б. Галактионов Ю.В. История Германии : учебное пособие : в 3 томах / Б. Галактионов, Ю.В. Галактионов ; Западносибирский центр германских исследований. — М.: Издательство «КДУ», 2008. Том 1. С. 304.

⁴ Гуревич А.Я. Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении зарубежной историографии / А.Я. Гуревич — Текст : электронный. URL: http://krotov.info/lib_sec/04_g/ur/evich_05.htm, (дата обращения: 07.04.2021)

раннее Средневековье, отношение к смерти можно определить как «смерть прирученную». Смерть рассматривалась как естественное, логическое завершение жизни человека. Арьес пишет, что герои средневековых романов и поэм не умирают «как придётся», смерть всегда даёт им знать о своём приближении, отмеряя время, которое потребуется герою, чтобы осознать скорый приход кончины: «Умиравший сам измеряет, сколько ему осталось жить». Гуревич так комментирует «прирученную смерть», о которой пишет Ф. Арьес: «Смерть не осознавали как личную драму и вообще не воспринимали в качестве индивидуального по преимуществу акта — в ритуалах, которые окружали и сопровождали кончину, выражалась, солидарность индивида с семьей и обществом. Эти ритуалы были частью общей стратегии человека в отношении к природе.»⁵. Уход человека из мира живых не воспринимался как абсолютный и бесповоротный разрыв, ведь между миром живых и миром мертвых не чувствовалась пропасть. Люди не испытывали экзистенциальной тоски, размышляя о собственной конечности. У человека эпохи Средневековья не было ощущения абсолютной отрицательности, связанной с осознанием смертности, «зато не было и веры в простое продолжение жизни по ту сторону земной кончины.»⁶ – пишет Арьес. Отношение к смерти как к длительному сну было присуще также человеку античности. Вот что говорит Платон в диалоге “Апология Сократа”: «Умереть, говоря по правде, значит одно из двух: или перестать быть чем бы то ни было, так что умерший не испытывает никакого ощущения от чего бы то ни было, или же это есть для души какой-то переход, переселение ее отсюда в другое место, если верить тому, что об этом говорят. И если бы это было отсутствием всякого ощущения, все равно что сон, когда спят так, что даже ничего не видят во сне, то смерть

⁵ Гуревич А.Я. Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении зарубежной историографии / А.Я. Гуревич — Текст : электронный. URL: http://krotov.info/lib_sec/04_g/ur/evich_05.htm, 07.04.2021.

⁶ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. / пер. с фр. В.К. Ронина; Общ. ред. Оболенской С.В.; Предисл. Гуревича А.Я. [с. 5-30]. — М.: Прогресс-академия, 1992. С. 53.

была бы удивительным приобретением. Мне думается, в самом деле, что если бы кто-нибудь должен был взять ту ночь, в которую он спал так, что даже не видел сна, сравнить эту ночь с остальными ночами и днями своей жизни и, подумавши, сказать, сколько дней и ночей прожил он в своей жизни лучше и приятнее, чем ту ночь, то, я думаю, не только всякий простой человек, но и сам Великий царь нашел бы, что сосчитать такие дни и ночи сравнительно с остальными ничего не стоит. Так если смерть такова, я со своей стороны назову ее приобретением, потому что таким-то образом выходит, что вся жизнь ничем не лучше одной ночи»⁷.

По мнению Ф. Арьеса, отсутствие данной пропасти между миром живых и миром мертвых отразилось и в устройстве средневековых кладбищ. В городах, основанных в Средневековье, кладбище располагалось в центре застройки. Близость живых и мертвых никого не беспокоила и была вполне естественным явлением – «церковное кладбище, как и сама церковь, располагалось в центре города. Так что пространственно мертвецы оставались вблизи живых, причем на привилегированном месте, куда не надо было ходить специально, поскольку и так постоянно мимо него проходили»⁸

Отсутствие привычного для современного человека страха смерти Арьес объясняет тем, что, согласно представлениям средневекового человека о смерти, за ней не следовали суд и кара за прожитую жизнь. Смерть воспринималась как сон, очень длительный сон, который будет длиться до второго пришествия Иисуса Христа, после которого все умершие, за исключением тяжких грешников, пробудятся ото сна и войдут в Царствие Небесное. Ад, который позднее представляли как место страданий и пыток, в эпоху Раннего Средневековья считался местом ожидания умерших, не

⁷ Платон. Диалоги: Апология Сократа. — М.: Издательство «Э», 2017. С. 52.

⁸ Люббе Г. В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем [Текст] / пер. с нем. А. Григорьева, В. Куренного; под науч. ред. В. Куренного; вступ. ст., сост. указ. В. Куренного, М. Румянцевой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2019. С. 43.

имеющим ничего общего с болью и мучениями. Представления о загробном суде, согласно Ф. Арьесу, имеют более позднее происхождение: сцены, иллюстрирующие страшный суд, появляются на порталах соборов, начиная с XII века, а затем, приблизительно с XV века, изображения суда над всем человеческим родом замещаются судом индивидуальным, который происходит в момент смерти человека.

Человек не просто чувствовал приближение своей смерти, но и особым образом готовился к ней. Чувствуя скорое приближение кончины, он должен был совершить ряд ритуальных действий, подготовившись к отходу в мир иной. Умиравший принимал ритуальную позу: ложился на спину, так, чтобы лицо его было обращено к небу, скрещивал руки на груди, и начинал вспоминать важные для него вещи, существ, которых он любил, вспоминал всю свою жизнь, сведенную к нескольким масштабным и важным образам. После прощания с жизнью, сожаления об уходе из мира сего, умирающий, согласно средневековым обычаям, начинал мысленно просить прощения у дорогих ему людей. Затем умирающий вверял Богу жизни близких ему людей, заботясь о благополучии их будущего. Завершив данный ритуал, человек каялся за содеянные грехи и вверял свою душу Богу, после прочтения последней молитвы оставалось лишь ждать прихода смерти, ведь ей было больше незачем медлить⁹.

Смерть в эпоху Средневековья была не просто естественным явлением, она была явлением публичным. Боялись скорее не смерти как таковой, а смерти в одиночестве. Традиция умирания в кругу собравшихся знакомых, членов семьи и прислуги, сохранялась в культуре вплоть до XIX века. И пусть физически в момент кончины человек очень редко оставался один, умирал он, все-таки, в одиночестве. А сейчас, как пишет Ф. Арьес, — «мы и в

⁹ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. / пер. с фр. В. К. Ронина; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. [с. 5-30]. — М.: Прогресс : Прогресс-академия, 1992. С. 49.

действительности имеем теперь все шансы умирать в одиночестве, в пустынной тишине больничной палаты»¹⁰.

Говоря о термине Ф. Арьеса «смерть прирученная», необходимо еще раз отметить, что это вовсе не означает, что смерть когда-то была дикой, а затем ее одомашнили, совсем наоборот. Дикой смерть стала сейчас, а в эпоху Средневековья она была прирученной, естественной. В сознании современного человека смерть ассоциируется с чем-то ужасным. Позиция о закономерной и естественной смерти настолько сильно стерлась из наших нравов, что для нас отсутствие страха и трепета перед смертью кажется диким. А в средневековой культуре событие смерти было окружено соответствующими ритуалами, позволяющими принять его по-человечески.

Признавая заслуги и труд Ф. Арьеса, А.Я. Гуревич все же в некоторых аспектах не согласен с его трактовкой. К примеру, говоря о страхе смерти в эпоху Средневековья, Гуревич встает на сторону западногерманского медиевиста А. Борста, который утверждал, что страх смерти в Средневековье должен был быть особо острым. Страх смерти имел, как пишет Гуревич, «как психобиологические, «экзистенциальные» корни, так и религиозные»¹¹, никто из умирающих не мог быть уверен в том, что сможет избежать мук ада. А. Гуревич критикует Арьеса в первую очередь за его обращение с источниками и их интерпретацию: «он исходит из уверенности в том, что сцены умиротворенной кончины главы семьи, окруженного родственниками и друзьями и сводящего последние счета с жизнью (выражая свою последнюю волю, завещая имущество, прося простить ему причиненные обиды), — не литературное клише, а выражение подлинного отношения средневековых

¹⁰ *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. / пер. с фр. В. К. Ронина; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. [с. 5-30]. — М.: Прогресс : Прогресс-академия, 1992. С. 50.

¹¹ *Гуревич А.Я.* Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении зарубежной историографии / А.Я. Гуревич — Текст : электронный. URL: http://krotov.info/lib_sec/04_g/ur/evich_05.htm, (дата обращения: 08.04.2021)

людей к своей смерти»¹². По мнению Гуревича, Арьес не замечает различий между литературными стереотипами и фактами действительности — подобные стилизованные и романтизированные сцены не могут быть репрезентантами целой эпохи и как-либо характеризовать отношение среднестатистического человека эпохи Средневековья к смерти, бывали и другие случаи, в которых умирающий чувствовал на смертном одре растерянность и отнюдь не со смирением ждал прихода кончины. Страх смерти в Средневековья не мог быть усмирен молитвами и ритуалами. При этом Гуревич утверждает, что страх смерти не просто был особо сильным в эпоху Средневековья, но он со временем трансформировался из просто ужаса перед смертью во влечение к смерти: «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, 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 изоощренных кар для слишком лелеемой при жизни плоти»¹³. Это стремление к Танатосу, ярко выражающееся в культуре европейского Средневековья, позднее были описаны фрейдистами. Те факты быта и повседневности средневекового человека, которые современному человеку кажутся, по меньшей мере, пугающими и непривычными, такие как публичные казни, пытки или же преследование ведьм, были для современников обыденным делом. Эти ужасающие зрелища были чем-то сродни походу в театр.

¹² Гуревич А.Я. Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении зарубежной историографии / А.Я. Гуревич — Текст : электронный. URL: http://krotov.info/lib_sec/04_g/ur/evich_05.htm, (дата обращения: 08.04.2021)

¹³ Дюби Ж. Европа в средние века. — Смоленск: ПОЛИГРАММА. Оформление, 1994. С. 291-293.

Болезнь человек эпохи Средневековья также не был готов смиренно принять — полагает А.Я. Гуревич. Набожность и религиозность удивительным образом переплетались в Средние века с оккультизмом, чарами и магическими практиками, существовало огромное количество заговоров на все случаи жизни: заклинания от болезни, для изгнания бесов, для изменения погодных условий и др. «Страх перед болезнями в обществе, применительно к которому трудно говорить даже о рудиментарной медицине, был исключительно велик. Он еще более обострялся вследствие общераспространенной уверенности в том, что болезни по попущению божьему насылает нечистая сила. Поэтому понятно, что наряду с естественноприродными способами лечения и знахарством (впрочем, едва ли различимыми) огромную роль должны были играть всякого рода заклинания»¹⁴.

Таким образом, для средневековых людей вполне обыденное и будничное наблюдение за чужим горем и страданием совмещалось со страхом перед теми факторами, которые могли так или иначе привести к смерти: неурожай, засуха, заморозки, болезни, которые, как следствие, порождали стремление к их преодолению посредством языческих практик и заклинаний. Возможно, в процессе наблюдения за публичным страданием другого, средневековый человек реализовывал скрытое стремление своего подсознания к Танатосу, удовлетворял свой интерес к смерти, абстрагируясь от того факта, что, по сути, на месте сжигаемой ведьмы в следующий раз мог оказаться и он сам.

1.2 Образы смерти в эпоху Средневековья

Образы смерти особенно ярко находят отражение в изобразительном искусстве средневековой Европы — во фресках, картинах, книжных миниатюрах, надгробиях, гравюрах, витражах и других элементах декора

¹⁴ Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. — М.: Искусство, 1990. С. 299.

соборов. Самыми часто встречающимися сюжетами средневековой иконографии можно считать три мотива: “Пляска смерти”, “Трое мертвецов и трое живых” и “Триумф смерти”. В эпоху позднего Средневековья, в XIV веке появляется понятие «*La danse macabre*” (нем. *Totentanz*), в русском языке получившее перевод “Пляска смерти”. “*La danse macabre*” не имеет полного аналога в русском языке, “*la danse*” — танец, а “*macabre*” можно перевести словами “жуткий”, “страшный”, “относящийся к смерти”. Данный иконографический сюжет представляет собой в общих чертах танец скелетов с «новопреставленными»¹⁵. Характерными для пляски смерти чертами являются смена фигур людей и Смерти или мертвых и дифференцирование людей по сословиям и занимаемым должностям, при этом, в католическом мире достаточно часто встречается образ Папы Римского, танцующего в окружении скелетов.

Родиной пляски смерти как жанра обычно называют Центральную Германию. Принято считать, что первоначальный вариант Пляски смерти был написан на латыни монахом из Вюрцбурга и вскоре был переведен на средневерхненемецкий язык. В этом варианте 24 персонажа олицетворяют различные сословия: 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 мать¹⁶. Все герои – покойники, пляшущие на кладбище в компании скелетов, а Смерть собственной персоной подыгрывает танцующим на духовом инструменте. Каждый персонаж произносит слова, полные горечи и сожаления о прошедшей жизни: «Я правил миром, власть любил, я королем в той жизни был. Но Смерть пришла, и я теперь в ее сетях мечусь как зверь»¹⁷ –

¹⁵ *Arbor Mundi*: Международный журнал по теории и истории мировой культуры / М.Ю. Реутин, В.Б. Мириманов, Т.В. Топорова, И.В. Ершова, М.Л. Андреев, О.С. Асписова [и др.] ; Российский государственный гуманитарный университет, Институт высших гуманитарных исследований — М.: РГГУ, 2001. С. 360-364.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

скорбит король; «С мечом скакал я на коне, повиновались люди мне. И вот в наряде дорогом я с мертвыми к плечу плечом»¹⁸ – горюет герцог. Текст изобилует иллюстрациями, таким образом основная мысль *Плясок смерти* могла быть донесена до каждого, даже самого неграмотного крестьянина.

В конце XIV – начале XV веков вюрцбургская *Пляска смерти* распространяется по территории всей Германии. Ее использовали в основном в качестве подспорья для проповеди, на манер латинских *exempla*. *Exempla* как жанр средневековой литературы представлял собой сборники рассказов дидактического характера, и предназначался для того, чтобы оградить людей от греха и направить их на благочестие и путь истинный. Со временем “Пляски смерти” распространились по всей Европе, добавились новые персонажи, но основная идея осталась неизменной: скелеты танцуют бок о бок с новопреставленными. Мотив равенства перед смертью также играет особую роль в Плясках – их постоянными участниками являются знатные персонажи: герцоги, короли, рыцари, епископы, купцы и многие другие богатые личности.

После первых вспышек чумы в Средние века интерес к теме смерти и Пляскам лишь усиливается. Эсхатологические настроения человека Средневековья усугублялись постоянными войнами, неурожаем и эпидемиями. Пляски смерти и коллективная эсхатология дополняли друг друга, пока вместе не сошли со сцены в XVII веке¹⁹.

Следующий важный мотив Средневековья — трое мертвецов и трое живых, по мнению некоторых ученых, является самым ранним средневековым сюжетом, относящимся к иконографии макабрического (Илл. 1). Легенда, которая лежит в основе многочисленных изображений, появилась в Италии в

¹⁸ *Arbor Mundi*: Международный журнал по теории и истории мировой культуры / М.Ю. Реутин, В.Б. Мириманов, Т.В. Топорова, И.В. Ершова, М.Л. Андреев, О.С. Асписова [и др.] ; Российский государственный гуманитарный университет, Институт высших гуманитарных исследований — М.: РГГУ, 2001. С. 360-364.

¹⁹ *Делюмо Ж.* Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII вв.) / Пер. с франц. И. Б. Иткина, Е. Э. Ляминой, Е. И. Лебедевой, А. Г. Пазельской под ред. Д. Э. Харитоновича. — Екатеринбург: Изд-во Урал. унта, 2003. С. 116.

конце XII - начале XIII века и представляла собой переработанный пересказ многих христианских “видений”, повествующих о встречах с мертвыми. В XI веке в Византии появился агиографический роман “Варлаам и Иоасаф”, в котором говорилось о встрече принца и трех мертвецов. Этот роман также сыграл роль в становлении иконографического сюжета “Трое мертвых и трое живых” — после того, как он был переведен на латынь, в Европе появилась притча о трех живых, которые встречаются на своем пути трех мертвецов. Сюжет притчи повествует о трех знатных молодых людях, как правило, принцах или графах, которые видят на пути с охоты трех оживших мертвецов. Юноши выражают испуг перед лицом смерти, а мертвецы напоминают им о конечности бытия и призывают вести благочестивую жизнь и совершать добрые, богоугодные поступки. В изобразительном искусстве легенда о трех мертвецах и трех живых встречается как на фресках, так и в книжных миниатюрах. Наиболее известные фрески с изображением этой легенды находятся в соборе Кампо-Санто в Пизе (середина XIV века) и в церкви Кер-Мария в Бретани (XIV век).

Стоит сделать акцент на отличительных чертах представленных выше иконографических сюжетов, присущих средневековому христианскому менталитету. Во-первых, и в Плясках смерти, и в легенде о трех мертвецах и трех живых присутствует особая *иерархизация* персонажей — оказавшиеся перед лицом смерти представляют сильных мира сего: королей, герцогов, кардиналов и епископов, это подчеркивает равенство всех перед Смертью, ее неотвратимость для всех. Во-вторых, просматривается также некая *двухмерность* изображения: живые противопоставляются мертвым, тела новопреставленных, еще нетронутые процессом разложения — скелетам. В-третьих, совершенно ясен *дидактический посыл* стихов и изображений: всегда следует помнить о смерти и проживать каждый момент своей жизни правильно, благочестиво.

Интерес к умиранию, процессу разложения и бренности существования воплощается в ужасающих изображениях также и в эпоху Позднего Средневековья. Между концом XIV века и концом XVI века европейское искусство с особым пристрастием обращалось к образам так называемых *transi*, полуразложившихся трупов, пожираемых червями. Такие изображения были особо популярны в Англии, Франции, а также в германоязычных странах²⁰.

Обратимся к еще одному известному мотиву Средних веков, мотиву триумфа Смерти. Он возник в Италии в середине XIV века, Смерть в нем была персонифицирована и изображалась в облике женского трупа или же скелета верхом на коне в сопровождении армии мертвецов. Как правило, Смерть изображали вместе с ее атрибутами: луком и стрелами или же косой. В отличие от упомянутых выше макабрических сюжетов, Смерть в “Триумфах” впервые персонифицировалась. Примечательно, что “Триумфы смерти” начали появляться в середине XIV века, и логично предположить, что это совсем не случайно: в 1340-1374 гг. Петрарка работает над своей поэмой “Триумфы”, посвященной мимолетности человеческой жизни и повествующей о борьбе человека со своими страстями и греховностью. Однако первые иллюстрации к “Триумфам” Петрарки появляются значительно позже, уже в середине XIV века, ведь Европа была вынуждена столкнуться с тем, что взволновало ее гораздо больше, чем публикация нового литературного произведения. Отметим также и то, что, если в “Плясках смерти” присутствовала некая ироничная, комическая интонация, то в “Триумфах” смерть — последняя инстанция, суровая и беспощадная, не делающая различий между сильными и слабыми, богатыми и бедными, идущая напролом. М.С. Каган пишет об этом следующее: “Здесь (в “Триумфах”) не идеальное о ней представление торжествует над низменной реальностью, а напротив, трезво, безо всяких иллюзий понимаемая

²⁰ Делюмо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII вв.) / Пер. с франц. И. Б. Иткина, Е. Э. Ляминой, Е. И. Лебедевой, А. Г. Пазельской под ред. Д. Э. Харитоновича. — Екатеринбург: Изд-во Урал. унта, 2003. С. 65.

реальность торжествует над идеальным, делая отношение к смерти не ироничным, а безысходно-трагичным”.

В середине XIV века Европа переживает вспышки бубонной чумы, которая унесла, по данным разных исследователей, от тридцати до пятидесяти процентов всего европейского населения. В данной работе уже было упомянуто, что мнения касательно влияния Черной смерти на мировоззрение средневекового человека разнятся. Ф. Арьес писал: «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»²¹. Проанализировав источники и обратившись к датам создания первого изображения «Триумфа Смерти» (фреска в соборе Кампо-Санто в Пизе, датированная ориентировочно 1350 годом), можно прийти к выводу, что влияние, оказанное внезапным приходом Черного мора в Европу, не стоит недооценивать. Вспышки бубонной чумы в Европе в значительной степени могли повлиять на возникновение и развитие иконографического сюжета «Триумф Смерти»: прослеживается некоторая закономерность, по которой после эпидемий появлялись изображения плясок Смерти или же триумфа Смерти. Л.М. Сапожникова в своей диссертации «Репрезентация макабрического в контексте темпоральных моделей европейского Средневековья», ссылаясь на Ж. Делюмо, отмечает: «Так, появлению одной из главных фресок того времени (1424 г.), находящейся в Париже на кладбище Невинноубиенных, предшествуют три вспышки «черной смерти»: в 1412, 1418

²¹ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. / пер. с фр. В. К. Ронина; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. [с. 5-30]. — М.: Прогресс : Прогресс-академия, 1992. С. 138.

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»²².

Таким образом, период активного распространения чумы в Европе совпадает по времени с эпохой расцвета иконографии макабрического. Со временем, интерес к теме “*macabre*” начал сходить на нет, последние варианты изобразительной интерпретации сюжетов на тему плясок Смерти приходится на середину XVI - начало XVII вв. (Ганс Бальдунг по прозвищу Грин, Ганс Гольбейн Младший, Питер Брейгель Старший). По мнению М.Ю. Реутина, цикл гравюр “Пляски смерти” Ганса Гольбейна младшего завершает двухвековую историю данного иконографического сюжета: «Гольбейн создал тот подытоживающий образ Пляски смерти, который, заслонив собой историю самого жанра, вошел в европейскую и мировую культуру как его классическое воплощение»²³.

Тема смерти особо полно выражается в изобразительном искусстве Европы эпохи Средневековья. Используя механизм визуализации, творцы того времени превращают абстрактные временные понятия в конкретные пространственные образы, доступные широкой публике. Несмотря на дискуссии относительно страха смерти в Средние века, можно выделить три основных макабрических сюжета (“Пляски смерти”, “Трое мертвых и трое живых”, “Триумф смерти”), призванных напоминать людям о том, что их век не вечен.

²² Сапожникова Л.М. Репрезентация макабрического в контексте темпоральных моделей европейского Средневековья / Л.М. Сапожникова - Текст : электронный // Национальная электронная библиотека : [сайт]. — 2018. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_009843095/ (дата обращения: 25.04.2021). С. 88.

²³ *Arbor Mundi*: Международный журнал по теории и истории мировой культуры / М.Ю. Реутин, В.Б. Мириманов, Т.В. Топорова, И.В. Ершова, М.Л. Андреев, О.С. Асписова [и др.] ; Российский государственный гуманитарный университет, Институт высших гуманитарных исследований — М.: РГГУ, 2001. С. 360-364.

ГЛАВА 2. Восприятие смерти в эпоху Возрождения

2.1 Немецкое изобразительное искусство в эпоху Возрождения

Согласно общепринятой точке зрения, искусство Возрождения, возникшее в Италии в XIV или XV веке, «переживает свой расцвет на рубеже этого и следующего века (Высокое, “классическое” Возрождение) и проходит завершающий этап до конца XVI столетия (позднее Возрождение)»²⁴.

Существует мнение, что Ренессанс был чужд немецкой культуре. Некоторые исследователи считают, что Ренессанс был свойственен исключительно Италии, а также, что готика была типичным североевропейским стилем, нашедшим наиболее полное воплощение в Германии и Франции. Есть точка зрения, что культура XIV-XVI вв. — это позднее средневековье. В настоящее время наличие Возрождения в Германии все же стали признавать. Советский, российский и израильский искусствовед М.Я. Либман, писал: «В общем эволюцию немецкого искусства от XIV к XVI веку рисуют следующим образом: XIV столетие – эпоха расцвета готики, начавшегося еще в 30-е годы предшествующего века, XV столетие вплоть до эпохи Дюрера, то есть до первой трети XVI века — поздняя готика; со второй трети XVI столетия и до начала XVII — Возрождение. Самое большее, на что идут сторонники этой точки зрения, это то, чтобы считать началом немецкого Ренессанса время “сформировавшегося” Дюрера, то есть 1510-е годы»²⁵.

Несмотря на численное превосходство сторонников формального отношения к атрибуции Возрождения, существуют и иные взгляды на эту проблему. Многие авторитетные искусствоведы сходятся на том, что то, что принято называть “поздней готикой” XV века, представляет собой «эпоху возникновения нового искусства, борьбы между отживающим старым и

²⁴ Либман М.Я. Очерки немецкого искусства позднего Средневековья и эпохи Возрождения. — М.: Советский художник, 1991. С.14.

²⁵ Там же.

грядущим новым»²⁶, а так называемая “эпоха Дюрера” (1490 – 1530-е гг.) представляет собой непосредственно немецкое Возрождение. Говоря о немецком Возрождении, необходимо иметь в виду общность развития искусства в Европе XIV-XVI веков. Общностью этой, по мнению М.Я. Либмана, является «наследие унифицирующих и объединяющих тенденций в культуре средневековья»²⁷. Именно в это время начинает происходить активное развитие национальных культур, продиктованное стремлением уйти от нивелирующего воздействия католической церкви. Средневековое искусство было подчинено церкви, а личность художника в самом широком смысле этого слова не имела никакого значения, ведь господствовало мнение о том, что художник – лишь инструмент в руках Бога. Начиная с эпохи позднего Средневековья, церковь постепенно начала терять свою власть, а роль личности творца, напротив, стала закрепляться в культуре. Таким образом, Европа двигалась разными путями в одном направлении — к западноевропейскому Возрождению.

Прежде, чем перейти непосредственно к немецкому Возрождению, следует остановиться на основных критериях искусства Возрождения в целом. Несмотря на то, что тематика произведений все еще продолжает носить религиозный характер, воплощается она все же в более светском духе. Эта светскость находит отражение в обращении художников к реальному миру. Человек становится важнейшим элементом мироздания, «мерой всех вещей», божеству придают антропоморфные черты, причем не всегда идеальные — антропоморфность божества может быть выражена в виде усталости или обезображенного переживаниями человека.

Следующая характерная черта искусства эпохи Возрождения – опора на античность. Различные европейские школы по-разному приняли наследие

²⁶ Либман М.Я. Очерки немецкого искусства позднего Средневековья и эпохи Возрождения. — М.: Советский художник, 1991. С. 15.

²⁷ Там же.

античности: для Италии античное искусство было ее национальным достоянием, великим национальным прошлым, расцвет же нидерландского Возрождения прошел без значительного влияния античности. Распространение антиклизированных итальянских мотивов в искусстве как раз и привело к его кризису. На территории германских земель именно в эпоху Дюрера началась «очень своеобразная и национально окрашенная рецепция античности»²⁸. Вместе с этим значимую роль в Северном Возрождении играла опора на местные традиции, например, на раннюю готику или позднюю романику в Германии и Нидерландах. Естественно, что в силу особенностей национальных школ господствует то одна, то другая, то третья черта, и не всегда каждая из них была выражена достаточно ясно.

Обратимся теперь к тому, как протекало развитие немецкого искусства в контексте общей эволюции западноевропейского искусства XIV–XVI веков. По мнению большинства исследователей немецкого искусства, XIV век — это еще время высокой готики. В это время она распространяется по всей католической Европе, параллельно с этим переходя в свою последнюю фазу. В немецкой архитектуре расцвет готики пришёлся на XIII век, а к XIV веку начинают проявляться признаки вырождения и усталости: порталные скульптуры, которые ранее обладали поразительным многообразием, стали превращаться в многочисленные повторения одного и того же шаблона. Эти следы усталости свидетельствуют о конце господства готики как стиля.

О появлении нового периода развития в западноевропейском искусстве можно говорить, начиная примерно с 1420-х годов, а в отношении к итальянскому искусству — даже с начала столетия. В конце первой четверти века значительное место принадлежит живописи братьев ван Эйков в Нидерландах, Мазаччо и Донателло во Флоренции, чуть позже, в 1430-е годы,

²⁸ Либман М.Я. Очерки немецкого искусства позднего Средневековья и эпохи Возрождения. — М.: Советский художник, 1991. С. 16.

на сцену выходят немецкие лидеры нового искусства: Ганс Мультчер, Конрад Витц, Лукас Мозер. Для них, как пишет Либман, «характерно смелое вторжение в реальный мир, желание очеловечить образ божества»²⁹.

Ко второй половине XV века ренессансное искусство все больше распространяется и завоевывает признание. Процесс адаптации зачастую требует жертв: «искусство лишается своего активного, а иногда и агрессивного характера»³⁰, художники зачастую пытаются объединить в своем творчестве новые веяния эпохи и традиционные формы. В итоге это приводит к своего рода ре-готизации, фрагментарному возврату к готическим образцам. Наиболее сильно ре-готизация проявилась именно в Германии. Сложно сказать, почему отголоски готического искусства оказались настолько стойкими именно там, однако возможно, что в этом сыграло свою роль распространение такого нового и революционного искусства, как графика. Гравюры Мартина Шонгауэра служили образцом для скульпторов и художников, представляя собой “готическую линию” в немецком искусстве. Эта опора на готику подтверждает неустойчивость новых стремлений в искусстве, а также то, что в Германии ренессансные идеи не успели достаточно укорениться в культуре. По этой причине не стоит включать немецкое искусство XV века в ренессансное развитие. Закономерно считать, что это время было неким переходным периодом, ведь собственно Ренессанс наступил в Германии на рубеже XV и XVI веков. На конец XV - начало XVI веков пришелся расцвет немецкого искусства, особенно в живописи и графике. Это время известно как “эпоха Дюрера”, но Альбрехт Дюрер был не единственным, кто творил в этот период времени. Среди выдающихся немецких живописцев и гравюров той эпохи знамениты такие имена, как Ганс Бальдунг Грин, Маттиас Грюневальд, Лукас Кранах Старший, Ганс Гольбейн Младший, Альбрехт Альтдорфер. Все они были очень

²⁹ Либман М.Я. Очерки немецкого искусства позднего Средневековья и эпохи Возрождения. — М.: Советский художник, 1991. С. 17.

³⁰ Там же.

разными художниками, но при этом – ярчайшими представителями немецкого Ренессанса, отражающими характерные черты, общие для западноевропейского Возрождения: «Оно обращено к реальности, даже если в нем трактуются мистические сюжеты»³¹.

Немецкому Ренессансу присуще стремление к обобщающему реализму, а человек в глазах художника немецкого Возрождения занимает особое место в мироздании. Либман отмечает, что особенно в творчестве “Дунайской школы” происходит осязаемое слияние человека с природой — «это национальная черта немецкого Возрождения»³².

Говоря о влиянии античности, следует признать, что античный компонент в искусстве немецкого Возрождения играл незначительную роль. Он, скорее, способствовал развитию тенденции к “секуляризации искусства”, не более. В целом же для немецкого искусства эпохи Возрождения характерна этически-религиозная направленность. Представители немецкого Ренессанса во главе с Дюрером ощущали себя некими проповедниками, они отражали в своих произведениях самые актуальные и наиболее болезненные проблемы своего времени. А осознание того, что их искусство, а особенно гравюры, предназначены для широких народных масс, подталкивало творцов к созданию произведений на народную тематику, носящих дидактический, нравоучительный характер.

Значительную роль в завершении эпохи Возрождения в Германии сыграла Реформация. Изобразительное искусство Ренессанса служило в основном религиозным нуждам, а идеология Реформации относилась к изобразительному искусству равнодушно. Таким образом, немецкое искусство стало утрачивать традиционные основы своего существования. Искусство Германии второй половины XVI века характеризуется исследователями, как маньеристичное, знаменуя собой кризис немецкого Возрождения.

³¹ Либман М.Я. Очерки немецкого искусства позднего Средневековья и эпохи Возрождения. — М.: Советский художник, 1991. С. 18.

³² Там же.

2.2 Немецкое Возрождение и наследие Средневековья

«На исходе Средневековья новая чувствительность достигла той интенсивности, какую передают пугающие образы искусства *macabre*. Эта эволюция привела к сосредоточению мыслей и чувств на самом факте физической смерти. Достигнув этой точки, развитие приостановилось и даже как бы пошло вспять»³³ – пишет Ф. Арьес. По его утверждению, начиная с Возрождения и вплоть до XVII века идет процесс “отлива”, уловить который практически не представляется возможным, ведь, на первый взгляд, «все оставалось так, как было в средневековом прошлом»³⁴: все та же традиция писать завещания, все тот же жанр *artes moriendi* в литературе, все те же пляски смерти. Казалось бы, что все осталось неизменным, и новая эпоха не принесла существенных изменений в отношении человека к смерти, однако сквозь эту внешнюю неизменность «просвечивает некое новое отношение или по крайней мере едва сознаваемая девальвация старых позиций в отношении смерти»³⁵.

Начиная с XVI века, сам момент смерти теряет свою важность, а предупреждающая роль смерти отходит постепенно на второй план и позже исчезает совсем. Таким образом, думать о смерти нужно не в момент ее наступления, не тогда, когда ее приход уже близок, а всю жизнь. Жизнь человека должна была быть подчинена мысли о смерти, «смерти, которая воспринимается не как физический или моральный ужас агонии, но как анти-жизнь, исчерпанность и пустота жизни, что побуждает разум не привязываться к земному существованию. Поэтому между благой жизнью и благой смертью есть самая тесная связь»³⁶. Согласно Ф. Арьесу, в духовных трактатах XVI-XVII вв. больше не говорится о том, чтобы подготовить умирающих к смерти, но о

³³ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. / пер. с фр. В. К. Ронина; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. [с. 5-30]. — М.: Прогресс : Прогресс-академия, 1992. С. 257.

³⁴ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. / пер. с фр. В. К. Ронина; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. [с. 5-30]. — М.: Прогресс : Прогресс-академия, 1992. С. 257.

³⁵ Там же. С. 258.

³⁶ Там же. С. 261.

том, «чтобы научить живых размышлять о ней»³⁷. Смерть становится своеобразной мотивацией к метафизическим медитациям на тему конечности, бренности и хрупкости жизни. Образы смерти как напоминание о скоротечности существования могли бы стать приглашением к различным утехам, однако они, напротив, предполагали отказ от всяких утех. На смертном одре уже слишком поздно готовиться к приходу смерти, человек должен постоянно помнить о смерти и жить благочестиво – нельзя за один день или час покаяться во всех тех грехах, что были совершены за долгие годы жизни. Всю жизнь нужно быть как «в час смерти нашей»³⁸, а для человека, истинно подготовленного к смерти, все моменты жизни подобны последнему мгновению.

Какое же значение имеет эта десакрализация смерти? Во-первых, она теряет свою магическую власть. Банализируется такая пугающая человека Средневековья внезапная или насильственная смерть. Появляются представления о том, что, возможно, быстрая и внезапная смерть предпочтительнее, чем долгое и мучительное угасание от болезни. Крупнейший ученый Северного Возрождения Эразм Роттердамский замечал, что античные авторы «не без оснований говорят, что мгновенная смерть — самое большое счастье в жизни»³⁹. Известно также, что сам Эразм страдал от болезни почек, которая заставляла его самого желать скорой смерти. Во-вторых, казни, которые так любили зрители эпохи Средневековья, теряют характер торжества. Многие уже не считают приоритетным и важным, чтобы преступника казнили прилюдно.

³⁷ *Арбес Ф.* Человек перед лицом смерти. / пер. с фр. В. К. Ронина; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. [с. 5-30]. — М.: Прогресс : Прогресс-академия, 1992. С. 261.

³⁸ Там же. С. 262.

³⁹ Там же. С. 267.

Начиная с эпохи Возрождения, появляются новые образцы поведения. Уход в монастырь больше не считается исключительно христианской позицией, напротив, закрепляется представление о том, что человек должен жить в миру и пользоваться материальными благами, с тем лишь условием, что он осознает тот факт, что он является лишь временным пользователем материального богатства, а не его хозяином. Главный девиз жизни – “воздержанность”, то есть рассудительность и умеренность во всем, а жадность и корыстолюбие отныне – главный из грехов.

В мире, где умеренность ставится во главу угла, смерть теряет свое бывшее значение и свою исключительную власть над сознанием людей. «Смерть в новой модели — смерть праведника, который мало думает о собственной физической смерти, когда она наступает, но зато думает о ней всю предшествующую жизнь»⁴⁰. Танатологические дискурсы XV-XVII вв. можно условно поделить на два направления: 1) гуманистическая идея о благочестивой и доблестной жизни до смерти; 2) платоновская идея бессмертия души. Т.В. Мордовцева отмечает, что «идея бессмертия, пожалуй, одна из немногих, которая после Средневековья сохранила свою неослабевающую актуальность, особенно в свете мистики, платонизма и аристотелизма. Поэтому число ее сторонников было значительным независимо от близости к науке, философии или религии»⁴¹.

Схоластический призыв *memento mori* для идеологов гуманизма приобрел совершенно новое смысловое значение. Волевое и деятельное отношение к миру сменило позицию пассивного созерцания. Человек есть то, что он сам делает из себя. По сути, гуманисты создали новый образ

⁴⁰ *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. / пер. с фр. В. К. Ронина; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. [с. 5-30]. — М.: Прогресс : Прогресс-академия, 1992. С. 267.

⁴¹ *Мордовцева Т.В.* Идея смерти в культурфилософской ретроспективе / Т.В. Мордовцева - Текст : электронный // Идея смерти в культурфилософской ретроспективе / научное издание Таганрог: Издательство ТИУиЭ, 2001. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/mordovceva-tv/ideya-smerti-v-kulturfilosofskoy-retrospektive> (дата обращения: 01.05.2021)

«деятельного» человека, который убежден в личной силе. Движение Реформации и антиклерикальные настроения представителей гуманизма привели к поискам нового идеала человека. С одной стороны, это должен быть представитель нравственной добродетели христианства, с другой же стороны, это должен быть человек новой формации, отказавшийся от смиренной нравственности, занимающий активную жизненную позицию, нацеленный на преобразования. М.М. Федорова отмечает: «Гуманистическая культура, вбирая в себя элементы культуры народной, лишает тему смерти средневекового драматического звучания. Она несет в себе более полное ощущение элементов жизни земной»⁴². Мысли о конечности бытия все еще присутствуют в коллективном сознании, однако доминирующей становится мысль о том, что любые страдания конечны, что время лечит, что любовь и другие земные ценности одерживают победу над смертью.

2.3 Тема смерти в творчестве Ганса Гольбейна Младшего

Одной из знаковых фигур Северного Возрождения по праву считается Ганс Гольбейн Младший, родившийся в Аугсбурге в семье живописца Ганса Гольбейна, которого по традиции называют Старшим, с той только лишь целью, чтобы отличать его от гениального сына. С момента знакомства Ганса Гольбейна Младшего с Эразмом Роттердамским и другими гуманистами карьера молодого живописца пошла в гору: он познакомился с городской знатью, от которой вскоре начал получать первые заказы на живописные работы – портреты и алтарные картины. Уже в 1518-1519 годах художник посетил Италию, где воочию увидел величие творений Леонардо да Винчи и его современников.

⁴² Федорова М.М. Образ смерти в западноевропейской культуре / М.М. Федорова. — Текст : электронный // Человек. 1991. № 5. URL: <http://sventovid.narod.ru/TXT6S/smert/p02.html>

Особое место в творчестве молодого Ганса Гольбейна Младшего занимает одно из самых значительных и вместе с тем странных его произведений “Христос в гробу”. Достоевский сказал о нем: «От такой картины у иного вера пропасть может» — в образе мертвого Христа нет ничего одухотворенного и божественного: закатившееся глаза остекленели, рот искривился в мученическом оскале, на бледном теле начинают проступать признаки разложения, рука почернела, вокруг ран на груди виднеются синеватые с вкраплениями черного ореолы.

Если для Ганса Бальдунга, речь о котором пойдет далее, смерть — это ужасающий демон, похищающий человеческие жизни и не знающий преград, а для Дюрера смерть — неумолимый рок, то Гольбейн определяет смерть всего лишь как одно из физиологических состояний. М.Я. Либман в своей книге “Искусство Германии” писал, что в творчестве Ганса Гольбейна Младшего «нет места религиозным чувствам, не говоря уже о мистике»⁴³. Либман даже сравнивает Гольбейна Младшего с Маттиасом Грюневальдом: «Грюневальд, антипод Гольбейна, также неоднократно изображал измученное и оскверненное тело Христа, но в повышенной экспрессивности образа, в страстной реакции предстоящих выражались обуревавшие художника эмоции, высказывалось осуждение тех, кто обрек Христа на мученическую смерть»⁴⁴, отмечая, что для Гольбейна Младшего важна сама фиксация смерти как физического явления, скрупулезное и детальное изображение ее признаков.

Большинство людей знают Ганса Гольбейна Младшего как талантливое портретиста, и лишь немногие вспоминают, что, помимо портретов, он писал алтарные картины, занимался ксилографией и расписывал стены домов. Его по праву считают творцом одного из шедевров немецкой графики эпохи Возрождения — цикла ксилографий “Образы смерти” (Илл. 2), который больше

⁴³ Либман М.Я. Искусство Германии XV и XVI веков. — М.: Искусство, 1964. С. 148.

⁴⁴ Там же. С. 150.

известен под названием “Пляска смерти” (1524-1525 гг.). В небольших по размеру гравюрах Гольбейн выступает своеобразным “судьей своего времени”: бичует пороки и превозносит добродетели эпохи Реформации и Крестьянской войны в Германии. Смерть в этих гравюрах внезапно вторгается в жизнь людей порой с особым цинизмом и злобной иронией: даже перед лицом смерти судья берет взятку, а монах стремительно хватается “самое дорогое” – мешочек с деньгами. Смерть застаёт монахиню в келье, где та принимает любовника, подгоняет тощих коней у нищего пахаря. Смерть в данном цикле выступает в качестве своеобразной «руки правосудия», неумолимо забирающей за черту невозврата взяточников, мошенников, изменников. Гравюры Ганса Гольбейна Младшего из серии “Пляска смерти” «имеют ярко выраженную социальную основу, показывая равенство всех людей перед смертью»⁴⁵. В своих гравюрах Гольбейн Младший придает смерти индивидуальность, она выступает как правящее начало, вторгаясь в жизнь людей со своим справедливым приговором. В данной серии гравюр Ганс Гольбейн Младший указывает на грехи и пороки людей своего времени, обращается к проблеме нравственных качеств личности, заставляя зрителя задуматься о своих поступках. Смерть представлена здесь «как некая всепроникающая и всевластная сила, сопутствующая жизни представителей всех слоев общества, но, несмотря на эти ее всемогущество и неотвратимость, они не вызывают ужаса, а высмеиваются художником»⁴⁶.

2.4 Тема смерти в творчестве Альбрехта Дюрера и его современников

Как уже было отмечено ранее, центральной фигурой немецкого Возрождения является выдающийся художник и гравёр Альбрехт Дюрер.

⁴⁵ Булгаров В.С., Ляшенко И.В. Образ смерти в западноевропейском искусстве XIV-XVI веков // *Universum: филология и искусствоведение*. 2019. №3 (60). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-smerti-v-zapadnoevropeyskom-iskusstve-xiv-xvi-vekov> (дата обращения: 17.05.2021). С. 3.

⁴⁶ Каган М.С. *Философия искусства. SE Человек... : Жизнь, смерть и бессмертие в "волшеб. зеркале" изобраз. искусства / М.С. Каган. — СПб. : Logos, 2003. С. 323.*

Важным этапом в становлении Дюрера как гравера является создание пятнадцати листов “Апокалипсиса”. “Откровение Иоанна Богослова”, или “Апокалипсис”, последняя часть Нового Завета, повествует о грядущем конце мира и ужасающих светопреставлениях. «В эпоху нарастающего недовольства, недовольства социальными порядками и положениями в католической церкви в самых широких народных массах Германии “Апокалипсис” нашел жадную аудиторию»⁴⁷ – пишет М. Либман в своей книге “Дюрер и его эпоха”. Текст “Откровения Иоанна Богослова” все чаще сопоставляли с действительностью предреформационной Германии, туманные намеки в “Апокалипсисе” приобретали в то время совершенно особое значение. В иллюстрациях к “Апокалипсису” Дюрер отображал насущные проблемы своего времени. Четыре всадника Апокалипсиса мчатся по земле, сея разрушение, ужас и смерть. Костлявый всадник, ближе всего расположенный к зрителю, скачет верхом на дряхлой неоседланной кляче. Дюрер изобразил смерть не в привычном образе скелета с косой, а в виде дряхлого седого старца с безумными глазами, с трезубцем в руках. Кони всадников топчут людей, которые встречаются им на пути, вне зависимости от половой принадлежности и возраста – от рока не уйти никому. Почти вся плоскость гравюры занята всадниками, они загоняют грешное человечество в угол, оставляя после себя лишь мрак. Еще совсем немного – и человечество погибнет. Люди из различных слоев населения тщетно пытаются бежать от неминуемой гибели, всадники настигают их, забирая жизни старых и молодых, крестьян и бюргеров. В этой гравюре нашло отражение представление людей эпохи Дюрера о неминуемой гибели мира, о смерти и разрушении, которые постучатся в дом к каждому с наступлением 1500 года (Илл. 3).

Все пятнадцать гравюр к “Апокалипсису” созданы в едином творческом порыве, Дюрер мастерски передал эмоциональный накал и мистический тон

⁴⁷ Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. — М.: Искусство, 1972. С. 65.

текста “Откровения Иоанна Богослова”, выполнив эту серию гравюр в стиле мастера Шонгауэра, часто обращавшегося к основам “готизирующего” искусства Средних веков. Вероятнее всего, Дюрер решил исполнить цикл “Апокалипсис” именно в этом стиле, чтобы «обратиться к народным массам на привычном языке старинных гравюр»⁴⁸.

В 1513-1514 годах Дюрер создает три гравюры, впоследствии получившие название “мастерских”. Одной серией их назвать нельзя, они связаны между собой лишь стремлением автора с наибольшей выразительностью передать сущность своей эпохи. В немецкоязычном пространстве гравюры Дюрера “Рыцарь, смерть и дьявол”, “Меланхолия” и “Святой Иероним в келье” известны под названием “Meisterstiche”. «”Meisterstiche” – это термин, который показывает в конечном итоге безуспешную попытку описать техническое и существенное величие Дюрера, создавшего эти три композиции одного формата в кратчайшие сроки»⁴⁹.

Первая из “мастерских гравюр” – “Рыцарь, смерть и дьявол” (Илл. 4), самим Дюрером была названа коротко – “Всадник”. Некоторые исследователи придерживаются мнения, что образ рыцаря на данной гравюре является «символом непоколебимой христианской веры»⁵⁰. В основе сюжета – изданный в 1504 году трактат Эразма Роттердамского “Руководство христианского воина”, представляющий собой морально-этическое поучение молодого нидерландского гуманиста. Автор призывает общественность не бояться трудностей на своем пути, даже если ему встретятся ужасные призраки. Вдохновленный трактатом Э. Роттердамского, Дюрер создал гравюру “Рыцарь, смерть и дьявол”. На ней изображен воин средних лет в тяжелых доспехах на

⁴⁸ Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. — М.: Искусство, 1972. С. 66.

⁴⁹ Stumpel J. Dürer: Kunst-Künstler-Kontext, herausgegeben von Jochen Sander, S.258 (пер. с немецкого Безверховой Н.П.)

⁵⁰ Wolf N. Albrecht Dürer: Das Genie der deutschen Renaissance. S.46-48 (пер. с немецкого Безверховой Н.П.)

сильном коне. Рядом с ним бежит лохматая собака, олицетворение верности. Внезапно на пути рыцаря появляются смерть и дьявол. Смерть, верхом на старой костлявой кляче, угрожающе поднимает в руке песочные часы, а дьявол в образе рогатого зверя пытается ухватить воина когтистой лапой. Однако рыцарь бесстрашно продолжает свой путь, не оглядываясь. Ни смерть, ни дьявол не могут помешать всаднику достичь одному ему известной цели. В целеустремленности рыцаря проявляются черты человека эпохи Реформации в Германии, кровавых и бурных времен, когда для выживания нужно было обладать страстной убежденностью.

Другой важной фигурой немецкого Возрождения является Ганс Бальдунг, по прозвищу Грин, наиболее талантливый ученик и близкий друг Альбрехта Дюрера. В его творчестве также особое место занимает тема смерти, которую он трактует в духе эсхатологических настроений, царивших в Германии во время Реформации. Если у Дюрера смерть всегда в положении проигравшего, а добро всегда побеждает зло, то в произведениях Бальдунга смерть торжествует, одерживает верх над жизнью. Одна из знаковых работ художника – картина, которая известна под разными названиями: “Три возраста женщины” (Илл. 5), “Красота и смерть”, “Аллегория тщеславия”. В основе сюжета картины противопоставление женской молодости, красоты и отвратительной сухой фигуры скелета: обнаженная белокурая красавица в самом расцвете сил смотрит на себя в зеркало, распустив длинные волосы, за ней стоит смерть, срывая с девушки покрывало. Старуха, увидев смерть, пытается отогнать незваную гостью и уберечь деву от грозящего ей несчастья, но смерть неумолима, она держит над головой молодой женщины песочные часы — срок жизни на исходе. Как писал М.С. Каган в своей работе “Се Человек...”, картина Ганса Бальдунга Грина “Три возраста женщины и смерть” (Илл. 6) — «философская притча экзистенциалистского смысла о безжалостности времени, приносящего Смерти победу над Красотой, но трактующая эту

человеческую трагедию без экспрессионистического ужаса, надрыва, пессимизма, с истинно ренессансной спокойной объективностью, если не с оттенком иронии по отношению к смерти»⁵¹. Образ молодой девушки, похищаемой смертью, представляет собой важный мотив в творчестве Ганса Бальдунга Грина. За всю свою жизнь он создал несколько работ с названиями “Девушка и смерть” и “Женщина и смерть” (Илл. 7), иногда смерть на картинах действует очень агрессивно и, хватая свою жертву за волосы, бесцеремонно тащит за собой прямиком в могилу. У Альбрехта Дюрера так же есть гравюра, в которой смерть не просто наблюдает за людьми издалека, а переходит к действию, нападает на свою жертву. Гравюра “Молодая женщина и смерть” (Илл. 8) была написана Дюрером около 1494 года, на ней мы видим, как смерть в образе худощавого мужчины с растрепанными волосами решительно хватается за юбку платья, а та тщетно пытается вырваться и убежать от неминуемого рока.

Если на исходе Средневековья наибольшее значение имел непосредственно сам момент смерти, то начиная с эпохи Возрождения, отношение к часу смерти меняется — момент кончины банализируется, отходит на второй план. Человек эпохи Ренессанса концентрировал свое внимание не на земном существовании, а на жизни вечной, куда более ценной, чем преходящие мирские блага. В изобразительном искусстве появлялись новые прочтения средневековых “*la danse macabre*”, авторские интерпретации образов смерти.

⁵¹ Каган М.С. Философия искусства. SE Человек... : Жизнь, смерть и бессмертие в "волшеб. зеркале" изобраз. искусства / М.С. Каган. — СПб. : Logos, 2003. С. 323.

ГЛАВА 3. Образы смерти в немецком изобразительном искусстве Нового времени

3.1 Натюрморты *vanitas* и рациональное восприятие смерти

Век великой научной революции кардинально преломляет содержание танаталогического дискурса, смерть теряет ореол таинственности и непознанности, средневековые эсхатологические мотивы перестают играть столь важную роль, на первый план выходят рациональность и процесс познания. Смерть становится предметом изучения, страх смерти трансформируется в страстное желание познать тайны человеческого тела после наступления физической кончины. Брезгливость и трепет, которые раньше провоцировал один только вид мертвого тела, отступают, на их место приходит энтузиазм и воля. Человек желает понять устройство тела, симптомы болезни, причины смерти. Мишель Фуко в своей работе «Рождение клиники» выделяет в философском и научном дискурсе триаду «жизнь — болезнь — смерть»: знание о болезни подразумевает лечение и профилактику, а смерть — это тоже своего рода болезнь, и час ее наступления можно отложить, если знать, в чем состоит угроза для организма. Приходу смерти можно попытаться воспрепятствовать, также как можно препятствовать рождению, ведь смерть, как и рождение — это *процесс*, но не момент.

Изображения *macabre* также претерпевают изменения: «Наводящий ужас труп, который грызут черви и растаскивают на части змеи и жабы, вытесняется чистым, сияющим белизной скелетом, той *morte secca*, “сухой смертью”, которой еще сегодня играют дети в Италии в день поминовения усопших»⁵². Черепа и кости чаще изображаются на портретах и надгробиях, предметы с их изображением ставят в рабочие кабинеты на стол, как символ божественного

⁵² Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. / пер. с фр. В. К. Ронина; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. [с. 5-30]. — М.: Прогресс : Прогресс-академия, 1992. С. 283.

Провидения и всемогущей природы. Изображения черепов на фоне столь привычных глазу предметов: свечей, карманных часов, игральных костей и карт занимают особую нишу в живописи: аллегорические натюрморты, центром композиции которых являлся человеческий череп, призваны были напоминать зрителю о конечности бытия и создавать меланхоличное настроение. Вместе с этим, такое символическое свидетельство материального пребывания человека в мире как череп, вписанный в композицию рабочего стола вместе с прочими предметами быта, может свидетельствовать о некотором безразличии к смерти: она есть, это неоспоримо, но она также обыденна, как и книги, лежащие на письменном столе. М.С. Каган пишет о таких натюрмортах: “Но примечательно, что произведения этого жанра, как правило, не были пессимистичными и смерть воспринималась философски, скорее рационально, чем эмоционально <...>”⁵³.

Таким образом, макабрические изображения постепенно секуляризуются: если *la danse macabre* были замкнуты в пространстве религиозном (на стенах церквей, страницах часословов и надгробных памятниках), то натюрморты *vanitas* преодолевают эти границы и становятся элементами домашнего декора. Для выполнения функции *memento mori* отныне достаточно лишь отдельных частей скелета: костей или черепа (Илл. 9). «Кости легче помещать на небольшой картине или на поверхности какого-либо предмета»⁵⁴, при этом каждая составная часть «обладает символической ценностью всего целого»⁵⁵.

Интерес к внутреннему устройству человеческого тела и физической смерти, конечно же, нашел отражение в искусстве. Александр Лаврин пишет в

⁵³ Каган М.С. *Философия искусства. Се Человек... : Жизнь, смерть и бессмертие в "волшеб. зеркале" изобраз. искусства / М.С. Каган. — СПб. : Logos, 2003. С. 277.*

⁵⁴ *Арбес Ф. Человек перед лицом смерти. / пер. с фр. В. К. Ронина; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. [с. 5-30]. — М.: Прогресс : Прогресс-академия, 1992. С. 283. С. 283.*

⁵⁵ Там же.

своей книге “Хроники Харона. Энциклопедия смерти”: «В XVII веке рационализм погнал европейцев поверять алгеброй гармонию — преодолевать страх смерти, страх загробного небытия с помощью математики. <...> Чем быстрее развивались естественные науки, чем больше был их успех в областях практической деятельности, тем сильнее хотелось использовать их для бегства от страха смерти»⁵⁶. Такой естественно-научный подход к смерти наиболее полным образом отразился в голландской живописи. Говоря о таких сюжетах как “Аутопсия” или, иначе, “Вскрытие” в изобразительном искусстве, чаще всего вспоминают знаменитую картину Рембрандта “Урок анатомии доктора Тульпа” (Илл. 10), которая была создана в 1632 году. Эта работа действительно является маркером эпохи, отражающим мировоззрение привилегированных слоев населения того времени: анатомы с горящими глазами наблюдают за каждым движением доктора Тульпа, рассматривая устройство мышц холодного трупа, жадно впитывают знания об устройстве человеческого тела.

В немецком изобразительном искусстве подобные сюжеты появляются лишь в XIX веке и приобретают кардинально другую эмоциональную окраску. Среди наиболее известных немецких мастеров можно перечислить Иоганна Генриха Хассельхорста и Габриэля фон Макса. На меловом рисунке Хассельхорста “Вскрытие молодой красивой девушки” (Илл. 11) и на картине фон Макса “Анатом ” (Илл. 12) четко прослеживается меланхоличное, трагичное настроение: анатом смотрит на безжизненное тело уже без интереса и огня в глазах, а с сожалением и сочувствием. В это время появляется прочтение смерти не только как безусловно необходимого по законам природы события, но и как силы, разрушающей красоту, как катастрофы, разрушающей логику времени. Представитель американского литературного романтизма Э.А.

⁵⁶ Лаврин А. Хроники Харона. Энциклопедия смерти. — М.: Московский рабочий, 1993. С. 80.

По однажды заметил, что “смерть молодой красивой женщины — лучшая тема для художественного произведения”⁵⁷.

Итак, в XVII-XVIII вв. на смену религиозному по своему характеру страху смерти приходит научный оптимизм и рациональность, на первый план выходит наука и человеческий разум: таинственная сущность смерти теряется, и смерть начинают изучать. Торжество разума заставило человека искать пути, освобождающие его от болезни, боли, страданий и смерти. Опыаенный кажущейся возможностью подчинить себе все, что его окружает, человек той эпохи обращает свой взор к жизни. К началу XIX века взаимоотношения человека с миром выстраиваются в плоскости чувственности, эмоций и эмпатии, что раскрывается в творчестве представителей эпохи романтизма.

3.2 Осмысление смерти в эпоху романтизма

Первые три десятилетия XIX века вошли в историю как эпоха романтизма. Романтизм в европейской культуре представляет собой многогранное явление, возникшее в результате исторических потрясений, вызванных Великой французской революцией, и получившее наиболее полное воплощение в живописи, литературе и музыке. Немецкие интеллектуалы, которые поначалу приветствовали революцию во Франции и радушно встречали французскую армию на берегах Рейна, вскоре были разочарованы: насилие, порождаемое всякой революцией, отвратило многих немецких деятелей наук и искусства. На смену восторженным лозунгам “Свобода! Равенство! Братство!” пришло отчаяние, ощущение разорванности, неудовлетворенность действительностью.

Романтический мир художественных образов впитывал в себя противоречия окружающего мира, предоставлял зрителю, читателю и

⁵⁷ Лаврин А. Хроники Харона. Энциклопедия смерти. — М.: Московский рабочий, 1993. С. 88.

слушателю самостоятельно интерпретировать произведения искусства. Для этого художественного направления особо важной считалась передача эмоций, что прослеживаются и в живописи, и в литературе, и в музыке. Одиночество, томление, тоска, этапы человеческой жизни, времена года, смерть, меланхолия — все эти темы часто затрагивались в произведениях романтиков. Смерть на картинах эпохи романтизма изображается косвенно, аллегорично: зима становится символом смерти, все чаще романтики изображают на своих картинах и рисунках кладбищенские пейзажи (Илл. 13) и руины, что, по мнению Д.С. Лихачева, подтверждает приближение темы смерти к сфере быта.

Смерть, в понимании романтиков, окончательно теряла свою ужасающую сущность и понималась как великое благо, как путь домой, как проводник в жизнь вечную. Арьес пишет об отношении к смерти в эпоху романтизма как об идее бесконечной пропасти: «Смерть есть радостное стремление потеряться, раствориться в огромности Бога или природы»⁵⁸. Представитель йенского романтизма Новалис, проникшийся философией пиетизма, часто писал о смерти как «о друге», «вожатом в иной мир», жизнь же он воспринимал скорее как временное ожидание перед воротами вечности. Романтическая поэтика смерти Новалиса отражает его личные переживания: смерть его невесты, Софии фон Кюн, стала определяющим событием в жизни поэта — свою собственную смерть Новалис рассматривал как желанное, ни в коем случае не страшное, а даже наоборот, радостное событие. Смерть в эпоху романтизма начинает осмысливаться как событие, дающее возможность воссоединиться с любимыми и уже умершими людьми. Душа в момент смерти, согласно романтическим воззрениям, достигнет пиковой точки совершенного знания и исполнит предназначение, для которого человек был рожден.

⁵⁸ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. / пер. с фр. В. К. Ронина; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. [с. 5-30]. — М.: Прогресс : Прогресс-академия, 1992. С. 283. С. 359.

Романтическое сознание в отношении темы смерти пронизывает также философию Артура Шопенгауэра, в основе которой лежат кантовские представления о свободе воли как о предпосылке и необходимом условии «достойной человечности». Путь к подлинной человечности нелегок и тернист, особую роль в нем играет личностное начало: в процессе углубления в самого себя человек должен осознать и прочувствовать духовную общность с судьбами всего человечества, духовно узреть в самом себе трансцендентное и бесконечное начало единой человечности. Страх смерти, согласно Шопенгауэру, связан с универсальной волей к жизни, которая сама по себе иррациональна: «В страхе смерти проявляется привязанность к жизни, по сути своей непостижимая. Жизнь, которую мы проживаем и оцениваем с позиции индивида, по мнению Шопенгауэра — лишь страдание, или игра, не стоящая свеч»⁵⁹. Смотря на мир сквозь призму шопенгауэровской философии, мы приближаемся к пониманию, что рождение не является началом, а смерть — концом.

3.2.1 Тема смерти в работах Альфреда Ретеля

Потрясения и изменения в общественной жизни Германии середины XIX века подтолкнули художников к синтезу средневековых мотивов плясок смерти с культурными реалиями своего времени. Ярчайшим представителем позднего романтизма в изобразительном искусстве является Альфред Ретель, выдающийся график и живописец родом из Ахена. Его центральными произведениями стали циклы фресок на сюжеты из жизни Карла Великого, находящихся в одном из залов Ахенской ратуши, и серия гравюр «Еще одна пляска смерти». Создание этих работ пришлось на беспокойное для Германии время: важные перемены, апогеем которых стала революция 1848-1849 годов,

⁵⁹ Pankin-Schappert H. Arthur Schopenhauer und die Paradoxie des Todes. S. 141. URL: https://download.uni-mainz.de/fb05-philosophie-schopenhauer/files/2020/01/2006_Panknin.pdf

определили характер работ молодого художника. О творениях Ретеля германский искусствовед Рихард Мутер писал так: «Ретель привел немецкую историческую живопись на вершину, которую никто не смог достичь... возродил сказочных богатырей средневековья без сентиментализма... во всем своем суровом величии»⁶⁰. В его работах воплотились романтические мечты о возрождении былого могущества Германии и национального единства: «В тяжелые времена растоптанное национальное чувство устремляется к возмещению стенаний настоящего посредством любования великим прошлым»⁶¹.

В серии гравюр “Еще одна пляска смерти” Ретель во всех красках изображает революцию 1848-1849 годов, ожесточенные бои и волнения, свидетелем которых он стал лично, находясь в Дрездене. Все шесть листов данного цикла сопровождаются стихами, написанными Робертом Райником, хорошим знакомым художника. В гравюрах этой серии смерть предстает как победитель, подстрекатель, жестокий судья, коварный соблазнитель, ведущий участников волнений напрямиком в могилу:

“Кто их привел — была то смерть!
Что предложила — этого не счесть.
Кто следовал за ней,
Лежат все мрамора белей.
Смотри, снимает маску смерть!
И топчет конь земную твердь,
Во взгляде разлагаются зрачки
Она смеется, торжествует щегольски”⁶²

Идея неотвратимости смерти, конечности бытия и бессмысленного насилия

⁶⁰ Мутер Р. Мировая живопись. Шедевры. Жанры. Направления. — М.: Эксмо, 2010. С. 502.

⁶¹ Фрагмент сопроводительного описания эскизов к циклу фресок в ратуше Ахена из кн. *Ponten J. Alfred Rethel. Stuttgart ; Leipzig, 1911. (Klassiker der Kunst, 17. Band). S. 187.* (пер. с немецкого Безверховой Н.П.)

⁶² Райник Р. Стихотворение к шестому листу серии гравюр Альфреда Ретеля “Еще одна пляска смерти” (пер. с нем. Безверховой Н.П.)

пронизывает все шесть гравюр серии. На шестом листе с говорящим названием “Смерть-победитель” (Илл. 14) смерть в образе нагого скелета гордо восседает на еле живой кляче, которая идет напрямиком по трупам, сама же смерть держит в руке флаг, на ее белоснежном черепе виднеется лавровый венок. «Ретель как график, взявший на себя миссию создания серии гравюр, посвященных смерти, стоит в одном ряду с его предшественником, Гансом Гольбейном младшим»⁶³.

Помимо знаменитого цикла “Еще одна пляска смерти”, Ретель создает и другие гравюры, посвященные этой теме. “Смерть-друг” (Илл. 15) — гравюра, созданная им в 1851 году и отражающая представления о смерти как о благом событии, является знаковым произведением в его творчестве. Покой и умиротворенность — такие эмоции вызывают созданные Ретелем в этой гравюре образы: смерть лишь выполняет свою работу, ее лицо не выражает ни грамма злорадства, а пожилой звонарь смиренно ждет своего смертного часа, готовый отойти в мир иной.

В творчестве Альфреда Ретеля соединились два мироощущения: романтическое и средневековое. Художник чутко переживает и отражает в своих работах все политические и социальные преобразования, свидетелями которых он стал: жестокость и насилие, торжество смерти — мотивы, избранные Ретелем, однозначно отсылают нас в первую очередь к средневековым иконографическим сюжетам, а также к Гансу Гольбейну младшему и его серии гравюр “Образы смерти”. Одновременно с этим, смерть в гравюрах Ретеля предстает и как милосердная сила, как фигура, уже не насмехающаяся над умирающим и потерявшая свое злое лицо, что характерно для уже уходящей эпохи романтизма.

⁶³ Franke W. Alfred Rethels Zeichnungen. / Hrsg. und mit einer Einl. vers. von Willibald Franke. - Berlin ; Wien : Harz, [1921]. S. 31. URL: <https://archive.org/details/alfredrethelszei00fran/page/n118/mode/2up> (дата обращения: 25.02.2022); (пер. с нем. Безверховой Н.П.)

3.3 Символизм в немецком изобразительном искусстве конца XIX — начала XX века

В немецком изобразительном искусстве конца XIX — начала XX века наравне с реализмом и импрессионизмом получил развитие символизм. Знаменитый немецкий искусствовед Р. Мутер писал об этом времени так: «Снова властно подняли свой голос тенденции романтические, а также литературные. Указывалось на то, что задачей искусства является не столько воспроизводить мир, который и без того нам известен, а переносить нас из будничной действительности в царство чистой красоты»⁶⁴.

Временными рамками немецкого символизма принято считать 1880-е и 1910-е годы. За этот непродолжительный период данное направление в искусстве пережило наивысшую точку своего развития и объединило многих художников. Несмотря на различие в интересах и мировосприятии, существовали и общие для художников той эпохи духовные источники, в той или иной степени повлиявшие на их творчество. К таким источникам относятся в первую очередь труды немецких и зарубежных философов, таких как Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, влиятельные литературные источники того времени: Э.А. По, Э.Т.А. Гофман, Ш.Бодлер, С.Малларме и др., позднее З.Фрейд, в особенности его «Толкование сновидений».

В отличие от импрессионистов и реалистов, сторонники символизма обратили свой взор на внутренний мир человека, его переживания и душу. Одной из первостепенных задач символизма стало выражение эмоций человека, его страхов, фантазий и вожделений. Символисты стремились уйти от изображения «читающих мужчин и вяжущих женщин»⁶⁵, наполнявших

⁶⁴ Мутер. Р. История живописи от Средних веков до наших дней [в 3 томах] / Р. Мутер; пер. В. Фирче. Т. 3. С. 307.

⁶⁵ *Prideaux S. Edward Munch: Behind the Scream. Yale. 2012. P. 136.*

картины образами реальных людей, которые как и все, любят, чувствуют, дышат и плачут. «Немецкий символизм объединил мистическое и мифологическое, психоаналитическое и спиритическое, оккультное и лирическое. Он предстал альтернативой как академическому искусству, так и импрессионизму и особенно реализму, утратившим, по мнению символистов, духовность и глубину»⁶⁶.

Символизм был полной противоположностью импрессионизма и реализма не только по содержанию, но и по форме. На смену исторической достоверности и важности цветовой композиции пришла иносказательность сюжетов и многозначность образов. Художественный язык символистов крайне разнообразен и богат, художники создавали свои фантастические сюжеты, обращаясь к знакомым и узнаваемым образам Средних веков, библейских историй, фольклора, литературы.

Выдающимися представителями данного направления являются Макс Клингер и Арнольд Бёклин, образы смерти в картинах которых будут рассматриваться далее.

3.4 «Ученый художник» Макс Клингер

Крупнейшей фигурой немецкого символизма был Макс Клингер. В конце XIX — начале XX века творчество Клингера пользовалось в Германии чрезвычайной популярностью, уже при жизни его признавали одним из величайших художников того времени. Искусство Макса Клингера многогранно; оно, согласно Дмитрию Любину, «носит универсальный характер». Несмотря на то, что Клингер был современником большинства

⁶⁶ Любин Д.В. Изобразительное искусство Германии второй половины XIX - начала XX века : монография : [в 2 ч.] / Дмитрий Любин; Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств. — Санкт-Петербург : Tabula Rasa, 2018. Ч. 2. С. 164.

немецких импрессионистов, «он был их совершенным антиподом»⁶⁷. Главным в творчестве Клингер считает именно содержание, смысл, посыл, в то время как импрессионисты отдавали главенствующую роль в искусстве форме и решению живописных задач. Работы данного мастера отличает, прежде всего, глубина размышлений и многообразие сюжетов, к которым художник обращался. Он был знатоком литературы и философии, ценителем трудов А. Шопенгауэра, прекрасным пианистом. За столь широкое многообразие интересов современники называли его не иначе как “*pictor doctus*”, “ученым художником”.

Изобразительное искусство Клингера представлено живописью, графикой и скульптурой. В настоящей работе мы уделим внимание в первую очередь графике, а именно циклам офортов “О смерти, Часть I” и “О смерти, Часть II” (ориг. “*Vom Tode, Teile I und II*”). Первая часть цикла “О смерти” увидела свет в 1889 году, над второй автор работал с 1898 по 1910 год. Тема смерти привлекала и интересовала Клингера еще в начале его творческого пути, цикл “О смерти” был задуман еще 1882 году и изначально должен был состоять из двадцати четырех листов, однако в процессе работы художник принял решение разделить цикл на две части, значительно различающиеся по содержанию. В первую часть вошли десять гравюр, посвященных неотвратимости смерти, а также ее незаметному, внезапному, непредсказуемому появлению. Смерть без предупреждения уносит человека из мира живых, забирая с собой в вечность, она освобождает человека от пут суеты земной жизни, а человек утрачивает страх перед кончиной и начинает воспринимать себя как часть вечной красоты природы. Данная трактовка близка к пониманию смерти, которого придерживались мыслители эпохи романтизма, однако в работах символистов практически полностью утрачиваются

⁶⁷ Любин Д.В. Изобразительное искусство Германии второй половины XIX - начала XX века : монография : [в 2 ч.] / Дмитрий Любин; Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств. — Санкт-Петербург : Tabula Rasa, 2018. Ч. 2. С. 167.

изображения кладбищенских пейзажей и свежих могил. Смерть вновь обретает форму, изображается на картинах и гравюрах эпохи символизма как действующее лицо.

В этой тематической серии гравюр на первом листе под названием “Ночь” (Илл. 16) художник изобразил самого себя, погруженного в размышления, однако эта работа не является простым автопортретом в привычном для нас понимании: сад, в котором сидит Клиндер, является «олицетворением земной жизни»⁶⁸, тропинка, ведущая вглубь изображения, символизирует жизненный путь, извилистый и непростой, приоткрытая калитка в изгороди, отделяющей сад от моря, олицетворяет переход от земного существования к «иному, неизведанному, наступающему после физической смерти»⁶⁹. Художник задумчиво смотрит на мерцающий во мраке ночи цветок, лилию, символ душевной чистоты. Лилия изображена на одной линии с калиткой, что означает, что лишь будучи чистым душой, человек, после отведенных ему лет на земле, имеет шанс на вечную жизнь, лишённую земных забот и печалей.

Остальные листы из первой части цикла “О смерти” посвящены непосредственному появлению смерти, оно всегда неожиданно и неизбежно. В отличие от Ганса Гольбейна младшего, Макс Клиндер делает акцент не на том, что смерть рано или поздно придет за всеми, не глядя на звания, чины и регалии, а на том, что она придет внезапно, и человеческая жизнь может оборваться абсолютно при любых обстоятельствах. Лист “Ребенок” (Илл. 17) считается одним из лучших в этой серии, на нем художник изобразил дремлющую в саду рядом с коляской женщину, которая не видит, как смерть тихо забрала её дитя из люльки и уносит его вдаль, чинно ступая по узкой тропе, ведущей в лес.

⁶⁸ Любин Д.В. Изобразительное искусство Германии второй половины XIX - начала XX века : монография : [в 2 ч.] / Дмитрий Любин; Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств. — Санкт-Петербург : Tabula Rasa, 2018. Ч. 2. С. 182.

⁶⁹ Там же.

Обращенная спиной к зрителю, смерть присутствует на гравюре лишь как тонкая фигура в белом одеянии, она не насмехается над людьми и не выглядывает зловеще из-за дерева, как ее изображали в эпоху Возрождения в Германии, смерть просто тихо «выполняет свою работу».

Среди остальных работ данного цикла Клингера особенно выделяется гравюра «Ирод» (Илл. 18). В центре композиции на арене Колизея стоит почетное место правителя, сам же правитель бездыханно лежит у ступеней, глаза его открыты, седые волосы и борода растрепаны, горностаевая мантия, зацепившись за фигуры львов на троне, осталась висеть на перилах. Будучи некогда уважаемым и высокопоставленным человеком, после смерти он остался в одиночестве, лишь небольшие группы зевак и ротозеев смотрят на его обездвиженное мертвое тело с трибун. В отличие от предыдущего листа, зритель не испытывает сочувствия к умершему.

В работе «Крестьянин» (Илл. 19) Клиндер изобразил другое внезапное появление смерти: ничто, казалось бы, не предвещало беды, крестьянин трудился на поле, и вдруг в один момент он уже лежит уткнувшись лицом в свежевспаханную борозду, а кони, запряженные в плуг, бьют копытом в испуге. В гравюре «На железнодорожных путях» (Илл. 20) смерть в фате лежит поперек путей, игриво прикусывая указательный пальчик, как маленький ребёнок, ожидая своих жертв. Она чуть изогнула одну из рельс, в предвкушении прибывающего поезда. Образ смерти как скелета, лежащего поперек путей с фатой на черепе, может символизировать то, как смерть, словно невеста, ожидает каждого из человеческого рода, и каждому человеку уготована встреча с ней.

Пауль Кун, сравнивая гравюру Альфреда Ретеля «Смерть как друг» с работой Клингера «Бедная семья» (Илл. 21), пишет следующее: «Одно из самых совершенных творений Ретеля изображает «Смерть как друга», которая

приходит к старому зрителю башни и тихо берет веревку от колокола из его руки. По-видимому, во всем искусстве нет другого изображения, в котором чудесный, преображающий покой смерти нашел бы такое точное выражение. И даже Клингер не смог превзойти Ретеля в этой теме»⁷⁰. Действительно, по композиции два этих изображения похожи: Смерть выступает в них как начало, освобождающее от всего мирского и будничного, как сила, избавляющая человека от боли, печали и страданий, как «лучший из всех докторов и помощников»⁷¹. Сюжет гравюры разворачивается на темном чердаке, свет в который проникает через одно единственное окно. У окна стоит женщина с маленьким ребенком на руках, спиной к креслу-каталке, на котором сидит уже почивший муж и отец, от тела исходит еле заметное сияние. В раме, напротив женщины, мы видим силуэт смерти, не вызывающий у зрителя ужас или страх. Смерть поднимает костлявую ладонь в утешительном жесте, смотря безутешной вдове прямо в глаза.

Гравюра “Смерть как спаситель” (Илл. 22) является заключительной в данном цикле. Под изображением бегущих от приближающейся смерти людей мы видим надпись: «Wir fliehen die Form des Todes, nicht den Tod, denn unserer höchsten Wünsche Ziel ist Tod» — «Мы боимся формы смерти, а не самой смерти, потому что наше наивысшее желание и есть смерть». Это высказывание Клингера отсылает нас к философии его любимого философа, Артура Шопенгауэра. Смерть в данной гравюре совсем не страшна, ее фигура скрыта белым одеянием, а в руке она держит пальмовую ветвь, знак мира, который она дарует мечущимся и терзаемым заботами и страхами душам. Она поднимает руку, словно благословляя бегущих от нее людей, и тех, кто заботится лишь о себе, и любящую, заботливую мать, которая хватает своего ребенка, стремясь

⁷⁰ Kühn P. Max Klinger. Leipzig. Druck und Verl. von Breitkopf & Härtel, 1907. S. 162. (пер. с немецкого Безверховой Н.П.)

⁷¹ Там же.

убережь его от гибели. «И только один пожилой человек, старейший член семьи, склонился в глубочайшем смирении пред мягкой и кроткой фигурой смерти, получая благословение, освобождающее его от жизни»⁷². Нижняя часть изображения выполнена в форме пределлы, в которую помещен силуэт мертвого человека, который также ассоциируется у зрителя с картиной Ганса Гольбейна младшего “Мертвый Христос в гробу”.

Второй цикл работ “О смерти” отличается от первого, но также вдохновлен философией А. Шопенгауэра. В этом цикле художник запечатлел мировоззрение человека конца XIX века. Смерть изображается здесь не как всемогущее и беспощадное начало, а как жизненная необходимость, задуманная природой. Для Клингера было важно показать, что в каждом из нас есть нечто, что возносится над индивидуальным Я, нечто, отсылающее нас к всему человечеству. Только пройдя через смерть мы приближаемся к нему: «Как в природе весна наступает после зимы, так и человек должен умереть, чтобы человечество стало возможным. Только “самопожертвование” ведет к совершенству»⁷³. Однако этот мировоззренческий концепт не стоит относить к религиозному альтруизму. Идея, которую через свои художественные образы транслирует Клингер, заключается скорее в подходе к жизни как к вечному развитию, вечному становлению, которое возможно только благодаря смерти единичных элементов: индивид умирает, природа продолжает жить, из смерти расцветает новая жизнь. Этот мотив красной нитью проходит через весь второй цикл Клингера “О смерти”, который также можно было бы назвать “О вечной жизни”.

Одной из композиций, в которой поднимается тема вечного продолжения жизни, закона бесконечного обновления природы, является работа “Мать и

⁷² Kühn P. Max Klinger. Leipzig. Druck und Verl. von Breitkopf & Härtel, 1907. S. 164. (пер. с немецкого Безверховой Н.П.)

⁷³ Там же. (пер. с немецкого Безверховой Н.П.)

дитя” (Илл. 23): младенец сидит на корточках на бездыханном теле матери, большими глазами смотря на мир. Сюжет, избранный Клингером для данной гравюры, невероятно трогательный: беспомощность этого маленького, голого существа, во взгляде которого читается немой вопрос о смерти, секреты которой непостижимы, не может оставить зрителя равнодушным. Природа здесь хоть и не выведена на передний план, однако играет довольно важную роль для постижения смыслов этого офорта: за резными колоннами простирается кипарисовый лес, за стройными стволами деревьев виднеется море, а ближе к центру гравюры мы видим молодое деревце, тянущееся к солнцу своими нежными ветвями. Кипарисы выбраны художником не случайно, с древних времен кипарис был известен как дерево траура и скорби, его часто высаживали на могилах древние греки и римляне, кипарисовыми веточками украшались дома в знак траура. Шопенгауэр, который так же понимал смерть как вдохновляющего гения, писал: «Едва ли даже люди стали бы философствовать, если бы не было смерти»⁷⁴. В рассматриваемой серии Клингера прослеживаются и другие мотивы философии А. Шопенгауэра — о важности отсутствия страха смерти и о слепой, неразумной привязанности к жизни.

3.5 Тема смерти в работах Арнольда Бёклина и мотив “Memento vivere”

Несмотря на тот факт, что Бёклин был швейцарцем по национальности, его искусство было неразрывно связано с немецкой культурой, на рубеже XIX и XX веков многие критики писали о творчестве Бёклина не иначе как о “воплощении немецкого духа”. Бёклин наиболее известен своими фантастическими сюжетами, живописными полотнами на мифологические темы, портретами и так называемыми “пейзажами настроения”, носящими прежде всего символический характер. В отличие от многих других

⁷⁴ Шопенгауэр А., Юнг К. Голод, страх смерти и половой инстинкт. Мир есть госпиталь для умалишенных. / А. Шопенгауэр, К. Юнг, — М.: Родина, 2020. С. 179.

художников, широкая известность пришла к Бёклину еще при жизни: время расцвета его безумной популярности в Германии приходится на 1880-1890-е годы. Профессор Гейдельбергского университета Генри Тоде писал о нем как о немецком «народном художнике», «художнике души», «чье творчество рождается от глубоких потребностей души немецкого народа и отвечает свойствам национального характера»⁷⁵. В 1897 году в честь семидесятилетия художника во многих крупных городах Германии прошли выставки его работ, К. Нойманн посвятил ему специальный выпуск журнала “Kunst für Alle” (“Искусство для всех”), в котором говорилось, что Бёклин «принадлежит Германии»⁷⁶. Мода на искусство Бёклина угасла с его смертью, однако дискуссии о роли этого представителя немецкого символизма не угасли и через многие десятилетия после кончины художника: известно, что третья версия картины “Остров мертвых” (всего версий было пять), а также одна из версий картин “Вилла на море” некоторое время находились в летней резиденции А. Гитлера Бергхоф, уважавшего работы Бёклина, а затем в здании новой рейхсканцелярии⁷⁷.

Тема смерти в творчестве Бёклина звучит во многих его работах, среди самых известных картин можно перечислить: “Автопортрет со смертью, пиликающей на скрипке”, “Могила”, “Остров мертвых”, “Война”, “Чума”, “Смерть, совершающая прогулку верхом”. Мотив *vanitas* (“ничто не вечно”) узнаваем и в пейзажах с их акцентом на скоротечности времени и вечности природы.

⁷⁵ Любин Д.В. Изобразительное искусство Германии второй половины XIX - начала XX века : монография : [в 2 ч.] / Дмитрий Любин; Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств. — Санкт-Петербург : Tabula Rasa, 2018. Ч. 2. С. 90.

⁷⁶ Neumann C. Zu Arnold Böcklins siebenzigstem Geburtstag // Kunst für Alle. 1897 - 1898. S. 2.

⁷⁷ Там же. С. 91.

В основе картины Бёклина “Автопортрет со смертью, пиликающей на скрипке” (Илл. 24) лежат прежде всего глубоко личные переживания художника, побывавшего на грани между жизнью и смертью во время борьбы с тифом и потерявшего отца и нескольких детей, умерших в младенчестве. Эту работу не стоит рассматривать как продолжение средневекового мотива “memento mori”, напротив, автопортрет несет в себе совершенно другой посыл, олицетворяя собой торжество жизни. Мелодия смерти однообразна и проста, на скрипке всего одна басовая струна — именно поэтому она не *играет*, а *пиликает*, напоминая художнику о своем присутствии и, возможно, вдохновляя творца на создание новых картин. Он слышит монотонное звучание ее скрипки и помнит о смерти, но умирать пока что не намерен: живописец в самом расцвете сил, его творческий потенциал еще не исчерпан. Да и когда придет его смертный час, искусство продолжит жить.

Согласно выражению А. Везенберг, в этой работе заложена кардинально отличная от идеи “memento mori” мысль — «memento vivere — помни, что нужно жить». “Автопортрет со смертью, пиликающей на скрипке” напоминает работу, зачастую приписываемую Г. Гольбейну, известную как “Портрет сэра Брайана Тьюка в тени Смерти” (Илл. 25). Сравнивая эти две работы, мы видим контраст особо четко: Бёклин изобразил себя полным жизни, не готовым отдаваться в костлявые руки смерти, в то время как сэр Брайан Тьюк, по-видимому, уже смирился с неизбежной скорой кончиной, он находится в тени собственной смерти, позабыв о том, что нужно жить.

Мотив “memento vivere” по-разному отозвался в творчестве других немецких художников: “Автопортрет со смертью, пиликающей на скрипке” вдохновил Ганса Тома на создание “Автопортрета с амуром и смертью”, а немецкий импрессионист Ловис Коринт отразил сюжет автопортрета Бёклина в своем “Автопортрете со скелетом”. Изобразив себя в нарочито

обыденной обстановке, Коринт будто бы заявляет, что для него смерть является исключительно биологическим фактом, не несущим в себе какой-либо мистический смысл.

Одной из наиболее известных и узнаваемых работ Арнольда Бёклина является картина “Остров мертвых” (Илл. 26). Название этой жемчужине символизма дал отнюдь не её автор, а коллекционер Фриц Гурлитт, в галерее которого картина выставлялась. Сам Бёклин называл свое произведение “картиной для мечтаний”. Как уже было отмечено ранее, Бёклин создал пять версий этой картины, и, хотя, на первый взгляд, они мало чем отличаются друг от друга, при детальном рассмотрении внимательный зритель заметит различия в пропорциях острова, его расположении, освещении.

Природа в картине “Остров мертвых” воплощает чувство глубокой скорби: неподвижные серые скалы с высеченными в них гробницами, темные кипарисы, символы траура, в затянутом облаками небе не видно ни одной птицы, в округе — ни одной живой души, и лишь одна стройная лодочка, управляемая Хароном, приближается к месту последнего пристанища человека, неподвижно стоящего в белом саване. Неподвижность фигуры в белом соотносится с монументальностью и тишиной скал, расположенными меж двух столь изменчивых стихий — воздуха и воды. Покой — вот что ожидает человека после смерти, несмотря на то, какие штормы и бури, переживания и радости сопровождали его при жизни. Несмотря на то что картина носит название “Остров мертвых”, эта работа дышит жизнью: вечностью и непоколебимостью природы, её красотой и монументальностью.

ГЛАВА 4. Смерть в трагическом мироощущении немецкого экспрессионизма

Место и время происхождения термина “экспрессионизм” точно не установлены. Один из ранних случаев его употребления в разговоре о живописи — в берлинском журнале “Der Sturm” в августе 1911 года. В Европе термин получил распространение в 1912-1913 годах. Началом движения экспрессионизма принято считать 1905 год, год создания группы “Мост” молодыми студентами: Э.Л. Кирхнером, К. Шмидт-Ротлюфом и Э. Хекелем, к которым впоследствии присоединились Э. Нольде, М. Пехштейн и О. Мюллер. «Всего четырнадцать лет спустя, в 1919 году, дадаисты провозгласили смерть экспрессионизма»⁷⁸, а немецкий историк искусства Вильгельм Воррингер писал в 1920 году о кризисном положении этого художественного направления. В данной главе мы рассмотрим наиболее известные работы художников-экспрессионистов, характерные черты этого направления и сюжеты, к которым художники обращались чаще всего.

Основной миссией группы “Мост” была, по мнению ее основателей, борьба с канонами официального искусства. Произведения ранних экспрессионистов не находили отклик как у общественности, так и у критиков: «На ежегодной выставке “Сецессион” были отвергнуты картины 27 молодых художников. Отвергнутые устроили отдельную выставку»⁷⁹. С началом Первой мировой войны группировки экспрессионистов распадаются, многие художники становятся добровольцами и попадают на фронт. Отто Дикс, как и многие его коллеги по цеху воспринял начавшиеся в августе 1914 года военные действия с энтузиазмом и жгучим желанием посмотреть на разворачивающийся

⁷⁸ *Vogt P.* Expressionismus. Deutsche Malerei zwischen 1905 und 1920. Köln, 1978. S. 9. (пер. с немецкого Безверховой Н.П.)

⁷⁹ Экспрессионизм : Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство : Сборник статей / [Отв. ред. Б.И. Зингерман] ; [АН СССР. Ин-т истории искусства М-ва культуры СССР]. - М.: Наука, 1966. С. 85.

театр войны, он писал в своих дневниках следующее: «Такой уж я реалист, что должен сам увидеть все своими глазами, чтобы подтвердить, что так оно и есть»⁸⁰. Кете Кольвиц даже спустя два года после начала Первой мировой войны отмечала тягу молодых людей к участию в происходящем: «Не только у нас молодежь идет на войну охотно и радостно, так происходит во всех странах»⁸¹. В немецком обществе того времени царил твердая убежденность в том, что к зиме война закончится, а Рождество они будут праздновать в окружении своих семей.

Экспрессионисты видели в войне необходимый катаклизм, который несомненно должен привести ко всеобщему обновлению: «Со смертью начинается истинное бытие, вокруг которого мы, живущие, беспокойно порхаем как бабочки вокруг огня»⁸² — писал Франц Марк. Однако разочарование настигло их довольно быстро: в творчестве таких известных представителей этого художественного направления, как О. Дикс, Г. Гросс и М. Бекманн четко прослеживается крушение идеалов, разрушение устоев буржуазного общества. А. В. Луначарский описывал это направление так: «Экспрессионизм есть плод страшного общественного разочарования»⁸³.

Сущность экспрессионизма заключается в том, что в центре внимания оказываются личные чувства художника, выражение его переживаний и психологических состояний. Чаще всего спектр изображаемых эмоций носил трагический и экзистенциально-драматический характер: экспрессионисты красочно выражали свои тревоги, страхи, ощущение одиночества, разобщенности, глубокой неудовлетворенности положением дел. «Экспрессионист полагается только на свое великое чувство. Он возвышается

⁸⁰ *Löffler F.* Otto Dix und der Krieg. Leipzig : Reclam jun., 1986. S. 6. (пер. с немецкого Безверховой Н.П.)

⁸¹ Там же. S.7

⁸² *Маркин Ю.П.* Экспрессионисты: Живопись. Графика. — М.: Астрель; АСТ; ОАО «ВЗОИ», 2004. С. 108.

⁸³ *Луначарский А.В.* Искусство и революция. Сб. статей. М., 1924. С. 216

до вдохновений, приближающихся к Богу, достижимому в неслыханном экстазе духа»⁸⁴.

Напряженность и внутренние переживания художников выражались в первую очередь в новизне используемых приемов: разрыв между изображаемым объектом и способом его изображения, так или иначе присутствовавший в графике, усиливается в творчестве экспрессионистов, цвет все больше играет роль носителей смыслов. Экспрессионисты выступали как ярые противники импрессионизма: «Импрессионизм, ориентированный только на зрение, был неприемлем для экспрессионистов, пытавшихся передать “суть вещей” и обращавшихся не только к зрению, но и к ассоциативной памяти зрителя, заставляя работать и другие его чувства»⁸⁵. Реальность на полотнах экспрессионистов искажена и деформирована, она воспринимается зрителем не как что-то привычное, близкое и повседневное, но как нечто отчужденное, незнакомое, увиденное впервые. Пассивное и отдаленное восприятие картины исключено: художник втягивает зрителя в творческий процесс, завладевает его вниманием, заставляет цепляться за каждую незаконченность детали, деформацию формы, контрастность цвета.

Несмотря на передовой характер искусства экспрессионизма и отказ от традиционных художественных догм и мотивов, экспрессионисты все же использовали ряд традиционных образов искусства ушедших эпох, наделяя их новым прочтением: «Немецкое религиозное искусство XV-XVI вв., для которого характерно внимание к изображению смерти, боли, страданий, стало значимым образцом для большого числа художников-экспрессионистов второй

⁸⁴ Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890 — 1920) / Пер. с нем. О.М. Котельниковой, под ред. проф. В.М. Жирмунского. — СПб.: Academia, 1922. С. 89.

⁸⁵ Экспрессионизм : Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство : Сборник статей / [Отв. ред. Б.И. Зингерман] ; [АН СССР. Ин-т истории искусства М-ва культуры СССР]. - М.: Наука, 1966. С. 88.

половины 1910-х гг»⁸⁶. Наиболее очевидным заимствованием средневековых мотивов являются изображения на тему снятия с креста, распятия, положения во гроб.

Особо важную роль в формировании эстетической и философской основы экспрессионизма сыграла философская концепция Ф.Ницше. В ней мы видим четкое разделение на аполлоническое (рациональное) и дионисийское (иррациональное) начало, причем, по мнению философа, именно дионисийское начало должно взять верх над аполлоническим, ведь только поддавшись бессознательному, отбросив все нормы и условности, можно создать настоящее произведение искусства. Призыв Ницше к погружению в иррациональность, безусловно, находит отклик в творчестве экспрессионистов, однако, «руководствуясь ницшеанским призывом необходимости обращения к области дионисийского, данное авангардное художественное течение в своей непосредственной практике демонстрирует разное виденье и дает отличные (от ницшеанских) оценки этой сферы иррационального»⁸⁷.

4.1 Тема Апокалипсиса в работах немецких экспрессионистов.

Предчувствие катастрофы

В живописи и графике немецкого экспрессионизма можно выделить несколько блоков тем: образы Апокалипсиса, образы войны, образы катастрофы личности в среде большого города. Конец света — один из столпов метафизики экспрессионистов, запечатленный на многих полотнах. Ярким

⁸⁶ Швец Т.П. Образы и мотивы катастрофы в изобразительном искусстве немецкого экспрессионизма / Т.П. Швец. — Текст : электронный // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. С. 177. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-i-motivy-katastrofy-v-izobrazitelnom-iskusstve-nemetskogo-ekspressionizma> (дата обращения: 27.04.2022)

⁸⁷ Беляев Д.А. Художественно-эстетические основания экспрессионизма и их связь с отдельными идеями философии Ф.Ницше / Д.А. Беляев — Текст : электронный // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. 2008. №73-1. С. 66. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-esteticheskie-osnovaniya-ekspressionizma-i-ih-svyaz-s-otdelnyimi-ideyami-filosofii-f-nitsshe> (дата обращения: 28.04.2022)

примером отражения апокалиптических воззрений являются картины Людвига Майндера “Апокалиптический пейзаж” (Илл. 27), “Горящий город”, “Апокалиптический город”. В период с 1913 по 1916 год Майндер создал целую серию картин, в которых отражено его отношение к современным реалиям большого города. Характерным для его пейзажей, полных апокалиптических настроений, является то, что Т.П. Швец в своей статье называет «мотивами всполоха, создающими ритм композиции»: мечущиеся из стороны в сторону фигуры людей, такие маленькие по сравнению с огромными зданиями, дома, каркасы которых искажены и деформированы, яркие огни в небе, спускающиеся на ночной город и создающие ощущение падающего небосклона.

В сравнении с картинами и гравюрами эпохи Средневековья и Возрождения, посвященными Апокалипсису, на работах экспрессионистов мы не видим знаменитых четырех всадников, ведь Апокалипсис в понимании экспрессионистов — отнюдь не религиозное событие, это «катастрофа в урбанистической среде»⁸⁸. Вместо всадников в небе — взрывы гранат и огонь, пожирающий всех и вся на своем пути, вместо Чумы и Мора — неведомая сила, захватывающая разрастающиеся города.

Хаос, поглощающий быстро развивающиеся города, страдания всего живого, неминуемая гибель — эти темы волновали и другого экспрессиониста, одного из основателей художественного объединения “Синий всадник”, Франца Марка, погибшего в возрасте тридцати шести лет во время битвы при Вердене. Ф. Марк находил людей безобразными, в отличие от животных, чистых и невинных, по его мнению, существ. Ключевым произведением,

⁸⁸ Швец Т.П. Образы и мотивы катастрофы в изобразительном искусстве немецкого экспрессионизма / Т.П. Швец. — Текст : электронный // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. №3. С. 178. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-i-motivy-katastrofy-v-izobrazitelnom-iskusstve-nemetskogo-ekspressionizma> (дата обращения: 27.04.2022)

пронизанным апокалиптическими, тревожными настроениями является картина “Судьба животных” (Илл. 28). Фигуры животных еле различимы, они зажаты в заостренных формах, неведомые силы свирепствуют, обрекая животных на страдания и мучительную смерть. Контрастные цвета и грамотное использование противопоставления света и мрака создают гнетущую атмосферу приближающегося конца света. В картине “Тироль” (Илл. 29) перед нами предстает уже предельно геометризованное изображение города, погруженного в хаос, опустевшего и стоящего на пороге глобальной катастрофы.

4.2 Тема войны в работах немецких экспрессионистов

Образы войны — еще один несомненно важный блок мотивов в искусстве экспрессионистов. Первая мировая война стала катастрофой невероятных масштабов, кардинально изменившей мир и предназначение искусства: оно превратилось в своеобразный сейсмомер, улавливающий скрытые от человеческих глаз подземные толчки будущих общественных потрясений, оно фиксировало зачатки назревающих преобразований и отражало свои тревожные подозрения в живописи, графике, музыке и литературе.

Как уже отмечалось ранее, многие художники были мобилизованы, события на фронте заставили их пробудиться и повернуться лицом к действительности. Абстрактный страх перед современным обществом и урбанизацией, подавляющей индивидуальное начало, сменился вполне конкретными переживаниями участников мировой войны и пацифистскими настроениями, запечатленными в первую очередь в графике.

Экспрессионисты отражают в своих рисунках и гравюрах не социальную сущность войны как таковую, а то, как война отпечаталась в сознании личности, как исказила ее, искалечила и физически, и духовно. Частыми изображениями

стали автопортреты художников, участвовавших в боевых действиях: с полотен Кирхнера и Дикса на нас смотрят опустошенные люди, радости жизни для которых остались позади, в их глазах — отчаяние, страх и разочарование в действительности. Образы раненого, больного, искалеченного солдата также занимали значительное место в творчестве немецких экспрессионистов: страдания физические, изображаемые на гравюрах и картинах, становятся воплощением страданий душевных (Илл. 30).

Наиболее значительным произведением, посвященным ужасам войны, является цикл Отто Дикса «Война», состоящий из 50 офортов и появившийся лишь в 1924 году, спустя шесть лет после окончания войны. Дикс был свидетелем всех тех леденящих кровь событий, которые определили вектор его творчества. Он собственными глазами видел взрывы, смерть, ожесточенные бои, горы трупов, то, как молодые люди, его однополчане, становились калеками. Отто Дикс с поразительной точностью и бесстрашием изображает чудовищную повседневность войны: руины, раненые, страх, унижение человеческого достоинства — воспоминания об этом заставляют его творить на протяжении многих лет после окончания войны, в мельчайших деталях запечатлевая то, что не должно больше повториться. В 1946 году Дикс скажет: «Я рисовал картины войны не для того, чтоб ее предотвратить, на это я никогда не претендовал. Я рисовал их, чтобы изгнать войну. Все искусство — это изгнание»⁸⁹. Художник осуждает войну за ее жестокость и бессмысленность. «Главное зло войны он видит не только в колоссальных человеческих жертвах, но и в неслыханном духовном падении человека, в потере им человеческого облика. Вообще мотив разлагающего влияния войны много и охотно трактовался экспрессионистами, да и не только ими»⁹⁰. Дикс показывает

⁸⁹ *Löffler F.* Otto Dix und der Krieg. Leipzig : Reclam jun., 1986. S. 14. (пер. с немецкого Безверховой Н.П.)

⁹⁰ Экспрессионизм : Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство : Сборник статей / [Отв. ред. Б.И. Зингерман] ; [АН СССР. Ин-т истории искусства М-ва культуры СССР]. - М.: Наука, 1966. С. 100.

разложение живой материи: гниющие куски мяса, разорванные тела, пожираемые червями и личинками черепа, художник нарочито сближает живых и мертвых: на офорте “Прием пищи в окопе” (Илл. 31) солдат жадно глотает еду, бездонными глазами глядя в пустоту, в то время как неподалеку от него лежит человеческий скелет. Искусство экспрессионистов вернуло смерти ее «эполеты»⁹¹, оно «первым заговорило о смерти любого человека как о гибели целого мира»⁹².

Первая мировая война унесла жизни по разным данным от пятнадцати до двадцати двух миллионов человек, многих оставила калеками, «породила духовно сломленных людей, “потерянного поколения”»⁹³. Ханна Арендт в своей работе “О насилии” писала, что Первая мировая война кардинально трансформировала представление о войнах и насилии, задав тон на весь оставшийся век: «впервые в истории человечества было применено такое оружие массового поражения как хлор, средства уничтожения, наконец, достигли такого уровня технического прогресса, когда благодаря находящимся у них в распоряжении средствам, сама их цель, а именно война, оказалась на грани полного исчезновения»⁹⁴. И пусть война — это вынужденная необходимость, и окончательной замены этому способу ведения политических дел нет, Первая мировая определила вектор развития военной техники на век вперед, окончательно обесценив человеческую жизнь, превратив личность в “пушечное мясо”.

Таким образом, экспрессионизм впитал в себя всю противоречивость и жестокость своего времени, а картины и офорты художников той эпохи в

⁹¹ Лаврин А. Хроники Харона. Энциклопедия смерти. — М.: Московский рабочий, 1993. С. 88.

⁹² Там же.

⁹³ Еременко Г.А. Трагический след первой мировой войны в европейском искусстве и музыке / Г.А. Еременко. — Текст : электронный // Идеи и идеалы. 2014. №3(21). С. 13. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tragicheskiy-sled-pervoy-mirovoy-voyny-v-evropeyskom-iskusstve-i-muzyke> (дата обращения: 02.05.2022)

⁹⁴ Арендт Х. О насилии. / пер. с англ. Г.М. Дашевского. — М.: Новое издательство, 2014. С. 9.

последствии приобрели характер свидетельств важнейших исторических событий. После окончания войны в произведениях экспрессионистов с новой силой зазвучали мотивы отчуждения личности, разрушительного воздействия на ее большого города и общества, самоубийства и безумия. В работах М. Бекмана, Г. Гросса и О. Дикса город становится настоящей преисподней, а люди, населяющие его, по-настоящему потеряны. Человек, запечатленный на полотнах экспрессионистов, отчужден от общества, природы, собственного труда, он глубоко одинок и он осознает собственную ненужность в этом зыбком и неустойчивом мире.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие художественного осмысления конечности человеческого существования свидетельствует о том, что «за индивидуальным восприятием этого биологического закона бытия стоят объективные социально-исторические и культурно-исторические силы, порождающие преобладание в обществе того или иного типа восприятия данного закона и потребность его идеологического “снятия”»⁹⁵. Искусство всегда транслировало возможность соприкосновения с трансцендентным, возможность выхода за пределы индивидуального бытия. Уже в античности искусство, если точнее, скульптура была выведена за пределы заупокойного культа и служила “удвоению” бытия человека при его жизни и обеспечению бессмертия “двойника” после смерти. В мифологическом представлении смерть не являлась абсолютным концом, она была лишь формой перехода в потустороннее существование — мифологическое сознание не могло допустить возможность бесследного исчезновения человека, после смерти умерший непременно попадал в мир иной, потусторонний.

На примере развития немецкого изобразительного искусства от эпохи Средневековья до экспрессионизма можно наблюдать процесс изменения представлений людей о смерти и о том, что наступит после нее. Отношение к смерти, связанное с представлениями о чистилище, рае и аде, сложилось в лишь в эпоху позднего Средневековья. Изначально, до XI-XII в., смерть не воспринималась как нечто пугающее и жуткое, представления о загробном мире не были связаны со страхом наказания за прижизненные прегрешения и греховные помыслы. Согласно концепции Ф. Арьеса, человек эпохи раннего Средневековья умирал спокойно, ожидая встречи с Господом.

⁹⁵ Каган М.С. Философия искусства. SE Человек... : Жизнь, смерть и бессмертие в "волшеб. зеркале" изобраз. искусства / М.С. Каган. — СПб. : Logos, 2003. С. 329.

Начиная примерно с XII века, жизнь каждого человека проходила на фоне призыва «*memento mori*». Немного позднее оформляется и представление об устройстве загробного мира: рае, чистилище, аде. Трактовки чистилища как места, где душа умершего очищается от грехов, совершенных за всю земную жизнь, и об аде, как о месте, в котором грешники обречены на вечные муки, определяли образ жизни людей той эпохи. В рамках мифологического сознания смерть была тем самым решающим пунктом, на котором заканчивалась человеческая свобода, но не ответственность: покойник лишался возможности исправить свои грехи, совершенные при жизни, но продолжал нести за них ответственность в потустороннем мире. В религиозном мировоззрении, пришедшем на смену мифологическому, смерть также играла роль поворотного пункта, разделяющего действие от его моральной оценки: «...как в христианской религии, так и в мифологии смерть играла ключевую роль в процессе нравственной оценки человеческих действий»⁹⁶. Заслуга мифологии заключается в том, что ей удалось антропологизировать смерть, а также сделать ее конкретной. Благодаря мифологии смерть перестала быть чем-то абстрактным и непонятным, ей были приданы образы, понятные для людей и в современной культуре.

В эпоху позднего Средневековья, в связи с кризисом католической церковной системы, направленность переживания неизбежности смерти изменилась: жуткий образ смерти использовался не столько для нравственного совершенствования, сколько для усиления страха, в состоянии которого общество поддавалось наибольшей регуляции и контролю. С XVI века непосредственно сам момент смерти теряет свою значимость, на первый план выходит мысль о том, что помнить о смерти следует всегда, а не в свой последний час. Десакрализация смерти и схоластический призыв “*memento mori*” преобразовались для гуманистов в идеал нового, деятельного человека:

⁹⁶ Буллер А. Тема смерти в философии, истории и литературе / А.Буллер. — СПб.: Алетейя, 2019. С. 54.

волевое отношение к миру сменило позицию пассивного и бессильного созерцания. Появилось представление о том, что человек есть то, что он сам делает из себя. Гуманисты создали новый образ человека, убежденного в собственной силе. Идеал этой эпохи — человек, сочетающий в себе нравственную добродетель христианства и нацеленность на преобразования, лишенную смиренной и слепой покорности авторитетам. Гуманистическое самосознание ставило в центр мира личность, ее свободу и деятельность, презирая слепое смирение и аскетичность. Такие настроения нашли отражение в серии гравюр “Образы смерти” Ганса Гольбейна младшего: образы смерти, сопровождающей людей разного социального статуса, не внушают ужас, но высмеивают пороки эпохи: продажу индульгенций, несоответствие проповедей священников их стандартам жизни, взяточничество, роскошь папского двора.

Позднее, в XVII веке, на первый план выходит рациональность во всем и стремление разгадать тайны устройства этого мира: страх смерти постепенно вытесняется, а сама смерть становится чем-то повседневным, она секуляризируется и покидает пространство церкви, перемещаясь в рабочие кабинеты и жилые комнаты, что подтверждается распространением натюрмортов *vanitas*, на которых образ смерти передан через знаки, лишь косвенно напоминающие о присутствии смерти в реальной жизни — вместо целого скелета или живого трупа мы видим его фрагменты: череп или берцовые кости, вписанные в привычный интерьер рабочего пространства. Традицию рационализма в философии по отношению к смерти продолжает Бенедикт Спиноза, утверждающий, что “Человек свободный ни о чем так мало не думает, как о смерти, и его мудрость состоит в размышлении не о смерти, а о жизни”⁹⁷, в дальнейшем эта позиция трансформировалась в сугубо натуралистическое

⁹⁷ Спиноза Б. Этика / Б. Спиноза — Текст : электронный; пер. с лат. Я.М. Боровского, Н.А. Иванцова. 2007. Ч. 4. Теорема 67. URL: http://caute.tk/ethica/parts/ethica_part_4.htm#Теорема_67_Части_4

осмысление смерти с призывом жить, не задумываясь о том, что равно нулю в арифметике, как писал Ж.О. Ламетри.

Смерть на картинах эпохи романтизма изображается аллегорично: на картинах романтиков мы не встретим черепа или скелеты, они используют другие символические изображения смерти — кладбищенские пейзажи, гробы, свежие могилы в пустынной местности. В мировоззрении немецких романтиков ценился не чуждый художнику реальный мир, а мир бесконечных превращений Универсума. В творчестве ранних романтиков смерть приобретает характер величайшего блага, освобождения от оков повседневности, как путь в вечный мир, лишенный забот и суеты. Художники пытались вовлечь человека в процесс размышления над вопросами смысла бытия: там, за границей земной жизни, человека ждет воссоединение с родными и близкими, покой и умиротворение, а в мире живых останется все материальное, преходящее, будничное.

В конце XIX века переживает свой расцвет символизм. В произведениях художников этого направления особую роль играет противопоставление смертного человека бессмертной природе. Смерть — это необходимый, задуманный самой природой этап, именно она делает возможным существование человечества. Смерть может застать врасплох, появившись совершенно внезапно, однако она окончательно потеряла свой ужасающий облик: если фигура смерти все же присутствует на картинах и гравюрах символистов, то она больше не безжалостный судья, а спаситель, не скелет с луком в костлявых руках, а силуэт в белом одеянии, выполняющий свою работу. В работах символиста Макса Клингера нашла отражение философия Шопенгауэра, смерть в которой — вдохновляющий гений, а жизнь — напротив, страдание и воплощение всякой неистинности.

Первая треть XX века вошла в историю искусства как эпоха экспрессионизма. Искусство так или иначе всегда улавливало социальную

напряженность и “подземные толчки” приближающихся изменений, однако экспрессионизму удалось вывести эту чувственность на кардинально новый уровень: произведения экспрессионистов пропитаны ощущениями тревоги, нарастающего волнения и напряженности, предчувствием катастрофы. Трагедия в лице Первой мировой войны определила направление творчества многих экспрессионистов, лично принявших участие в кровопролитных битвах. Искалеченные морально и физически, сломленные, обесцененные и униженные люди смотрят на нас с рисунков и картин О. Дикса, Э.Л. Кирхнера, Г. Гросса, М. Бекмана, М. Пехштейна. Апокалипсис, вездесущая смерть, руины, война, трупы и человеческие останки, покрытые личинками и переданные со скрупулезным визуальным натурализмом, отсылают нас вновь к изображениям смерти в эпоху Средневековья. Экспрессионисты не пытаются приукрасить действительность, они не избегают эффекта отвращения при изображении сцен насилия или гниения плоти: «Я думаю, никто не видел военные реалии так, как я: лишения, раны, страдания. Я хотел показать опустошенную землю, мертвые тела, ранения»⁹⁸ — делился своими мыслями О. Дикс.

Таким образом, ужасающий натурализм в изображении смерти, пройдя долгий путь через аллегорическую и символическую опосредованность, вновь возвращается к истокам, однако уже на кардинально другом уровне: Апокалипсис для экспрессионистов — не имеет больше ничего общего с “Откровением Иоанна Богослова”, мотив конца света теряет исключительно религиозную направленность. Образы смерти не имеют намерения вселить в людей страх с целью контролировать их поведение, как это было в эпоху Позднего Средневековья, напротив, леденящие кровь изображения вновь несут в себе нравственно-этическую функцию. Безобразные изображения смерти призваны вразумить человечество, предостеречь от повторения трагического, античеловеческого опыта войны.

⁹⁸ *Löffler F.* Otto Dix und der Krieg. Leipzig : Reclam jun., 1986. S. 13. (пер. с немецкого Безверховой Н.П.)

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Аръес Ф.* Человек перед лицом смерти. / пер. с фр. В. К. Ронина; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. [с. 5-30]. — М.: Прогресс : Прогресс-академия, 1992. — 526 с.
2. *Арендт Х.* О насилии. / пер. с англ. Г.М. Дашевского. — М.: Новое издательство, 2014. — 148 с.
3. *Булгаров В.С., Ляшенко И.В.* Образ смерти в западноевропейском искусстве XIV-XVI веков / В.С. Булгаров, И.В. Ляшенко — Текст : электронный // Universum: филология и искусствоведение. 2019. №3 (60). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-smerti-v-zapadnoevropeyskom-iskusstve-xiv-xvi-vekov> (дата обращения: 17.05.2021).
4. *Буллер А.* Тема смерти в философии, истории и литературе / А.Буллер. — СПб.: Алетейя, 2019. — 190 с.
5. *Бонвеч Б. Галактионов Ю.В.* История Германии : учебное пособие : в 3 томах : Том 1 / Б. Галактионов, Ю.В. Галактионов ; Западносибирский центр германских исследований. — М.: Издательство «КДУ», 2008.
6. *Беляев Д.А.* Художественно-эстетические основания экспрессионизма и их связь с отдельными идеями философии Ф.Ницше / Д.А. Беляев — Текст : электронный // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. 2008. №73-1. С. 66. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-esteticheskie-osnovaniya-ekspressionizma-i-ih-svyaz-s-otdelnymi-ideyami-filosofii-f-nitsshe> (дата обращения: 28.04.2022)
7. *Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890 — 1920) / Пер. с нем. О.М. Котельниковой, под ред. проф. В.М. Жирмунского. — СПб.: Academia, 1922. — 94 с.

8. *Гуревич А.Я.* Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии. — М.: Одиссей: Человек в истории, 1989.
9. *Гуревич А.Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. — М.: Искусство, 1990. — 396 с.
10. *Делюмо Ж.* Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII вв.) / Пер. с франц. И. Б. Иткина, Е. Э. Ляминой, Е. И. Лебедевой, А. Г. Пазельской под ред. Д. Э. Харитоновича. — Екатеринбург: Изд-во Урал. унта, 2003. — 752 с.
11. *Дюби Ж.* Европа в средние века. — Смоленск: ПОЛИГРАММА. Оформление, 1994. — 318 с.
12. *Каган М.С.* Философия искусства. SE Человек... : Жизнь, смерть и бессмертие в "волшеб. зеркале" изобраз. искусства / М.С. Каган. — СПб. : Logos, 2003. — 318 с.
13. *Лаврин А.* Хроники Харона. Энциклопедия смерти. — М.: Московский рабочий, 1993. — 509 с.
14. *Либман М.Я.* Дюрер и его эпоха. — М.: Искусство, 1972. — 240 с.
15. *Либман М.Я.* Искусство Германии XV и XVI веков. — М.: Искусство, 1964. — 247 с.
16. *Либман М.Я.* Очерки немецкого искусства позднего Средневековья и эпохи Возрождения. — М.: Советский художник, 1991. — 208 с.
17. *Люббе Г.* В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем [Текст] / пер. с нем. А. Григорьева, В. Куренного; под науч. ред. В. Куренного; вступ. ст., сост. указ. В. Куренного, М. Румянцевой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2019. — 2-е изд. — 456 с.
18. *Любин Д.В.* Изобразительное искусство Германии второй половины XIX - начала XX века : монография : [в 2 ч.] / Дмитрий Любин; Министерство

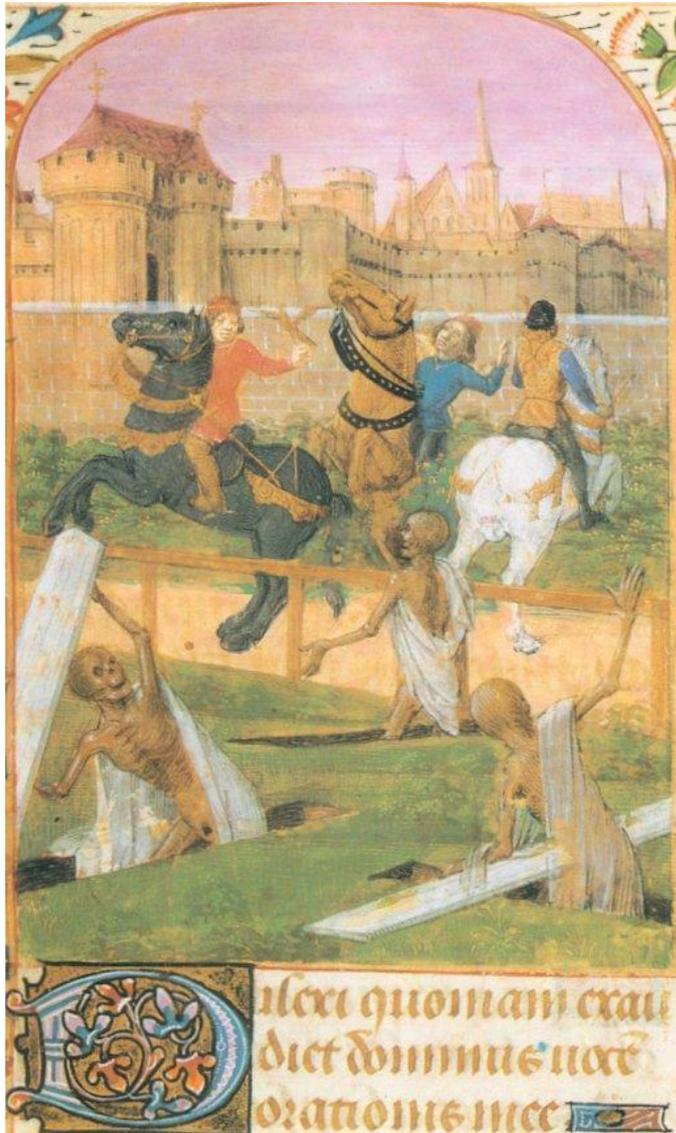
- культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств. — Санкт-Петербург : Tabula Rasa, 2018. — 22 см.
19. *Arbor Mundi*: Международный журнал по теории и истории мировой культуры / М.Ю. Реутин, В.Б. Мириманов, Т.В. Топорова, И.В. Ершова, М.Л. Андреев, О.С. Асписова [и др.] ; Российский государственный гуманитарный университет, Институт высших гуманитарных исследований — М.: РГГУ, 2001. — 89 с.
20. *Маркин Ю.П.* Экспрессионисты: Живопись. Графика. — М.: Астрель; АСТ; ОАО «ВЗОИ», 2004. — 369 с.
21. *Мордовцева Т.В.* Идея смерти в культурфилософской ретроспективе / Т.В. Мордовцева - Текст : электронный // Идея смерти в культурфилософской ретроспективе / научное издание Таганрог: Издательство ТИУиЭ, 2001. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/mordovceva-tv/ideya-smerti-v-kulturfilosofskoy-retrospektive> (дата обращения: 01.05.2021)
22. *Мутер Р.* Мировая живопись. Шедевры. Жанры. Направления. — М.: Эксмо, 2010. — 541 с.
23. *Платон.* Диалоги. — М.: Издательство “Э”, 2017. — 768 с.
24. *Реутин М.Ю.* Пляска смерти / М.Ю. Реутин — Текст : электронный. URL: http://krotov.info/libr_min/17_r/et/in.htm (дата обращения: 01.05.2021)
25. *Сапожникова Л.М.* Репрезентация макабрического в контексте темпоральных моделей европейского Средневековья / Л.М. Сапожникова — Текст : электронный // Национальная электронная библиотека : [сайт]. — 2018. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_009843095/ (дата обращения: 25.04.2021)\

26. *Спиноза Б.* Этика / Б. Спиноза — Текст : электронный; пер. с лат. Я.М. Боровского, Н.А. Иванцова. 2007. Ч. 4. Теорема 67. URL: http://caute.tk/ethica/parts/ethica_part_4.htm#Теорема_67_Части_4
27. *Федорова М.М.* Образ смерти в западноевропейской культуре / М.М. Федорова. — Текст : электронный // Человек. 1991. № 5. URL: <http://sventovid.narod.ru/TXT6S/smert/p02.html> (дата обращения: 10.04.2021)
28. Экспрессионизм : Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство : Сборник статей / [Отв. ред. Б.И. Зингерман] ; [АН СССР. Ин-т истории искусства М-ва культуры СССР]. - М.: Наука, 1966. - 156 с.
29. *Еременко Г.А.* Трагический след первой мировой войны в европейском искусстве и музыке / Г.А. Еременко. — Текст : электронный // Идеи и идеалы. 2014. №3(21). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tragicheskiy-sled-pervoy-mirovoy-voyny-v-evropeyskom-iskusstve-i-muzyke> (дата обращения: 02.05.2022).
30. *Шопенгауэр А., Юнг К.* Голод, страх смерти и половой инстинкт. Мир есть госпиталь для умалишенных. / А. Шопенгауэр, К. Юнг, — М.: Родина, 2020. — 272 с.
31. *Швец Т.П.* Образы и мотивы катастрофы в изобразительном искусстве немецкого экспрессионизма / Т.П. Швец. — Текст : электронный // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-i-motivy-katastrofy-v-izobrazitelnom-iskusstve-nemetskogo-ekspressionizma> (дата обращения: 02.05.2022).
32. *Sander J.* Dürer: Kunst-Künstler-Kontext. Städel Museum, 2013.
33. *Vogt P.* Expressionismus. Deutsche Malerei zwischen 1905 und 1920. Köln, 1978.
34. *Wolf N.* Albrecht Dürer: Das Genie der deutschen Renaissance. Köln. 2016.
35. *Schur E.* Alfred Rethel. URL: <https://archive.org/details/alfredrethel00schu/page/n3/mode/1up> (дата обращения: 27.03.2022)
36. *Kühn P.* Max Klinger. Leipzig. Druck und Verl. von Breitkopf & Härtel, 1907.

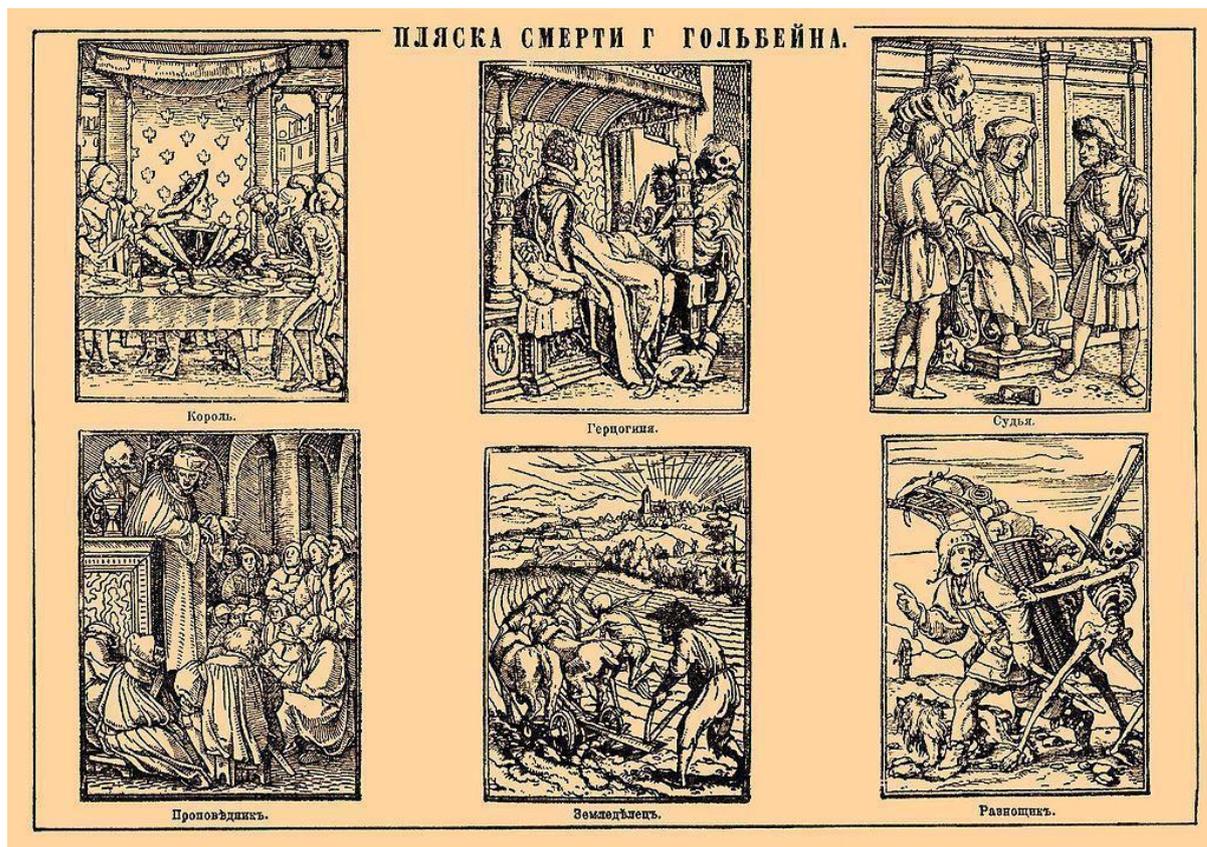
37. *Prideaux S.* Edward Munch: Behind the Scream. Yale. 2012.
38. *Ponten J.* Alfred Rethel. Stuttgart ; Leipzig, 1911. (Klassiker der Kunst, 17. Band)
39. *Pankin-Schappert H.* Arthur Schopenhauer und die Paradoxie des Todes. URL:
https://download.uni-mainz.de/fb05-philosophie-schopenhauer/files/2020/01/2006_Panknin.pdf
40. *Neumann C.* Zu Arnold Böcklins siebenzigstem Geburtstag // Kunst für Alle. 1897 - 1898.
41. *Löffler F.* Otto Dix und der Krieg. Leipzig : Reclam jun., 1986.
42. *Franke W.* Alfred Rethels Zeichnungen. / Hrsg. und mit einer Einl. vers. von Willibald Franke. - Berlin ; Wien : Harz, [1921].
<https://archive.org/details/alfredrethelszei00fran/page/n118/mode/2up> (дата обращения: 25.02.2022)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Илл. 1: «Трое мертвецов и трое живых», изображение XV века



Илл. 2: Ганс Гольбейн Младший, серия гравюр «Образы смерти» (1524-1526 гг.)



Илл. 3: Альбрехт Дюрер, «Четыре всадника Апокалипсиса» (1497-1498 гг.)



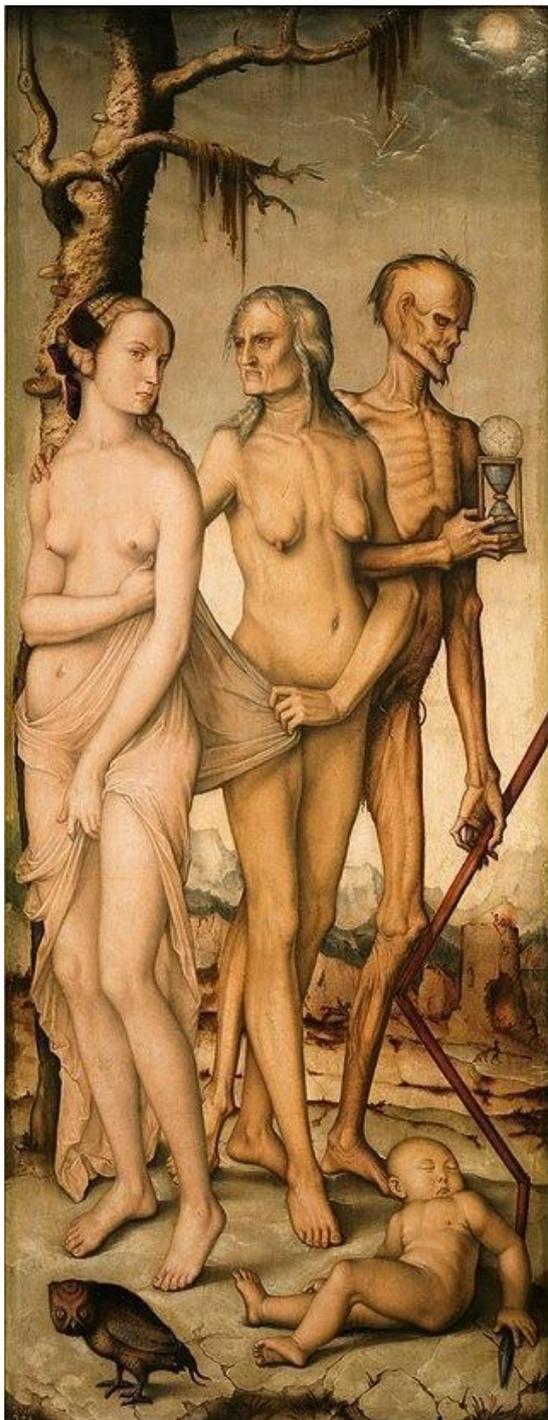
Илл. 4: Альбрехт Дюрер, «Рыцарь, смерть и дьявол» (1513 г.)



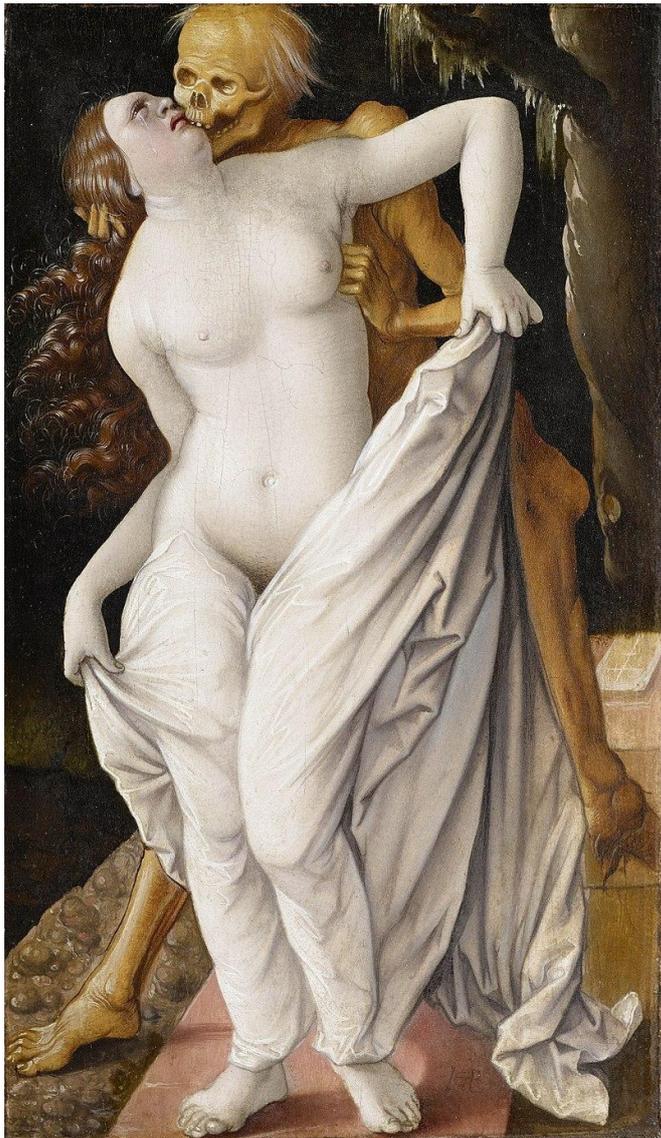
Илл. 5: Ганс Бальдунг Грин, «Три возраста женщины» (1509 г.)



Илл. 6: Ганс Бальдунг Грин, «Три возраста женщины и смерть» (1540-1543гг.)



Илл. 7: Ганс Бальдунг Грин, «Женщина и смерть» (1518-1520)



Илл. 8: Альбрехт Дюрер, «Молодая женщина и смерть» (ок. 1494)



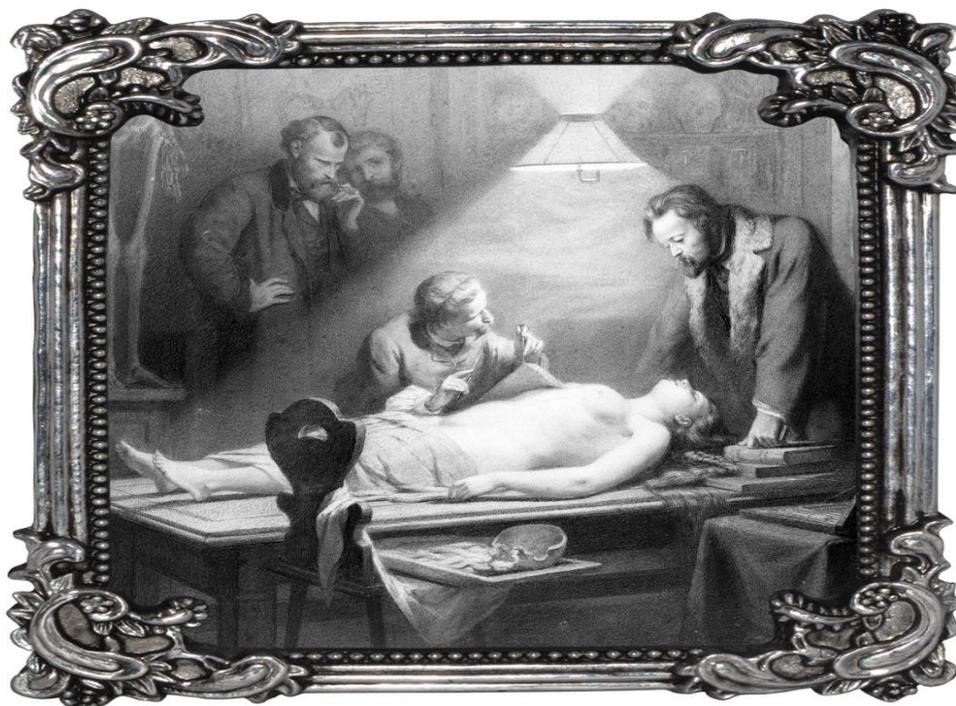
Илл. 9: Себастьян Штоскопф “Vanitas” (1630 г.)



Илл. 10: Рембрандт Харменс ван Рейн “Урок анатомии доктора Тульпа” (1632 г.)



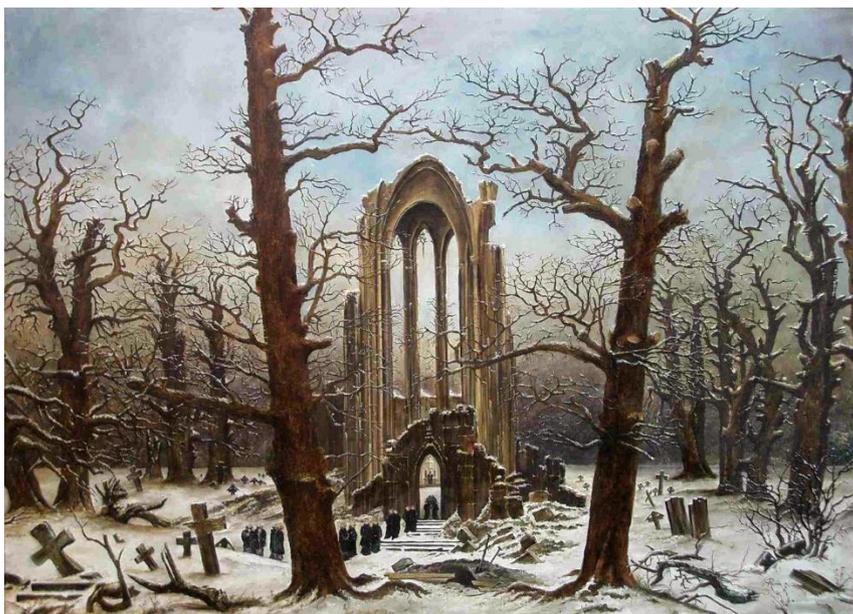
Илл. 11: Иоганн Генрих Хассельхорст “Вскрытие молодой красивой девушки”
(1864 г.)



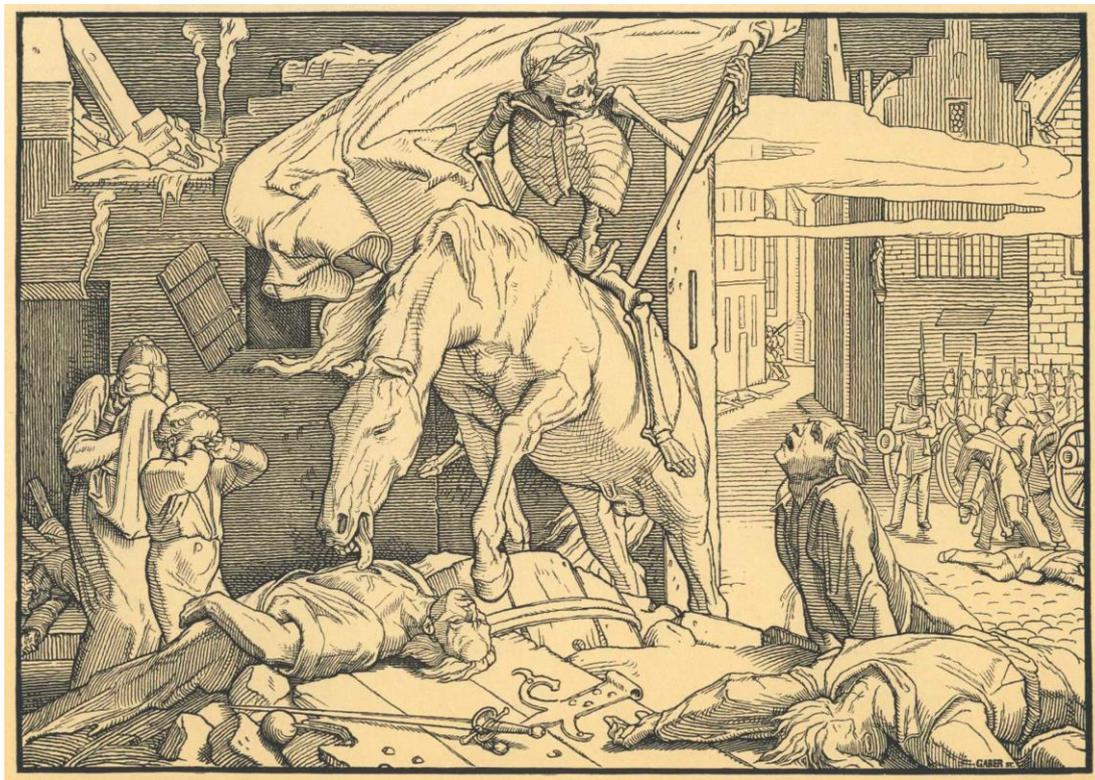
Илл. 12: Габриэль фон Макс “Анатом” (1869 г.)



Илл. 13: К.Д. Фридрих “Монастырское кладбище” (1827 г.)



Илл. 14: Альфред Ретель “Смерть-победитель” из цикла “Еще одна пляска смерти” (1849 г.)



Илл. 15: Альфред Ретель “Смерть-друг” (1851 г.)



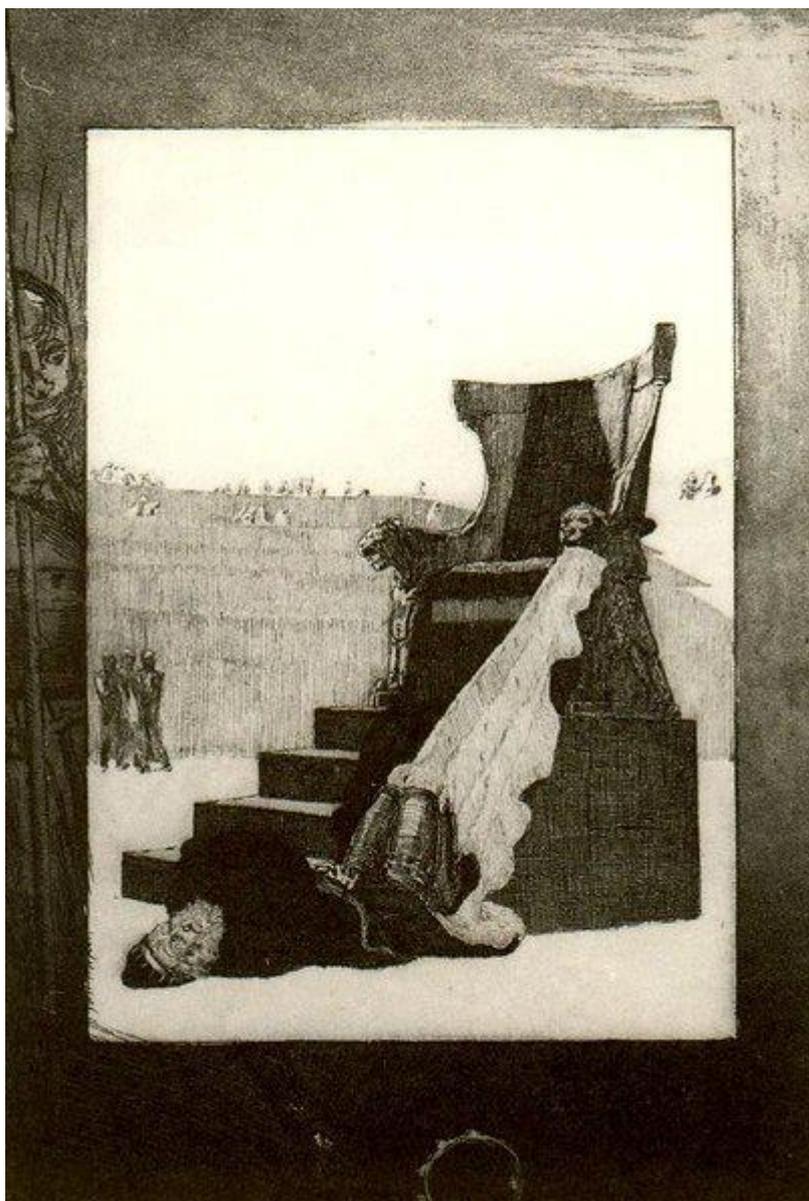
Илл. 16: Макс Клиггер “Ночь” из цикла “О смерти”, часть 1 (1889 г.)



Илл. 17: Макс Клиндгер “Ребенок” из цикла “О смерти”, часть 1 (1897 г.)



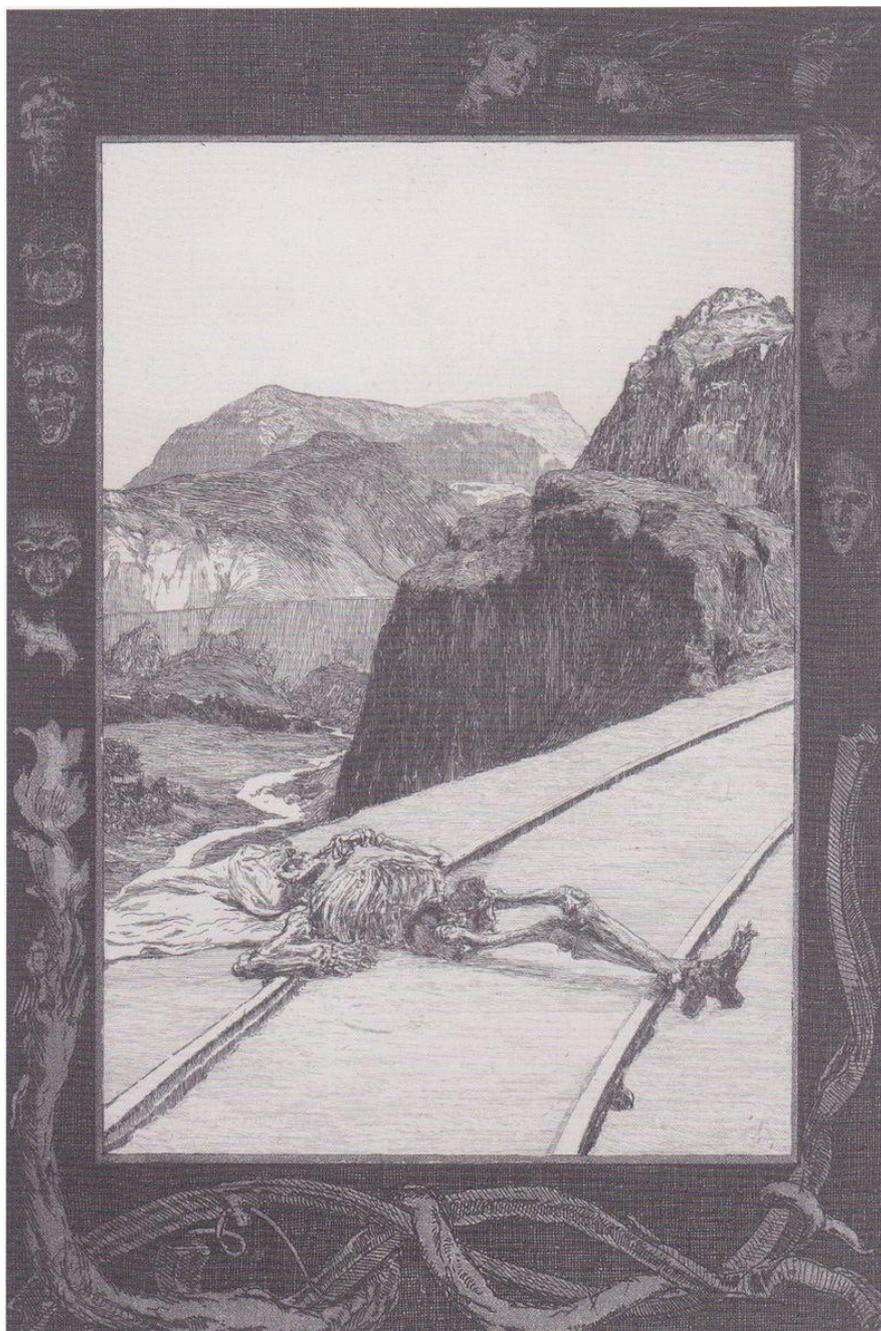
Илл. 18: Макс Клиндер “Ирод” из цикла “О смерти”, часть 1 (1889 г.)



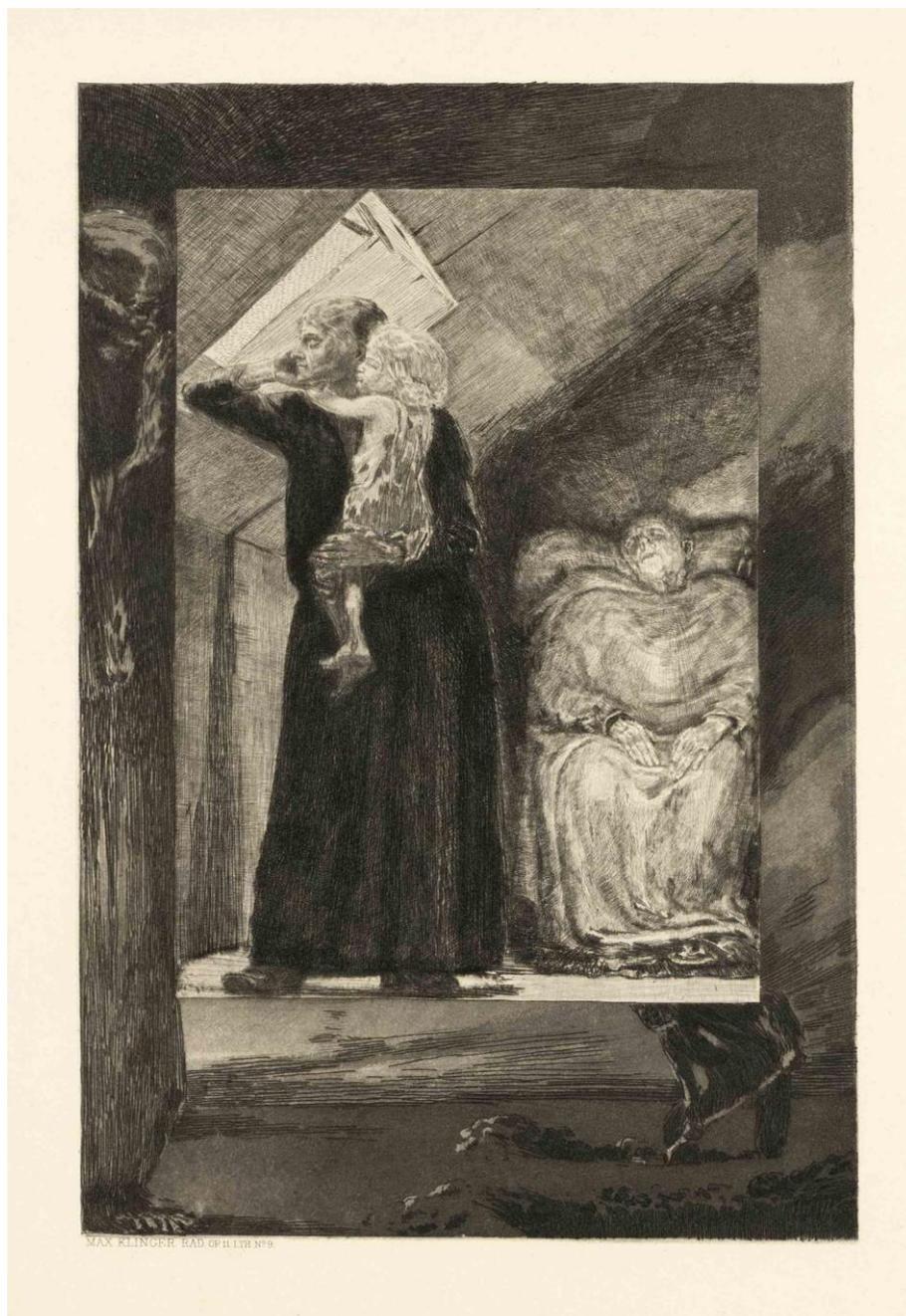
Илл. 19: Макс Клиндер “Крестьянин” из цикла “О смерти”, часть 1 (1889 г.)



Илл. 20: Макс Клиндгер “На железнодорожных путях” из цикла “О смерти”, часть 1 (1889 г.)



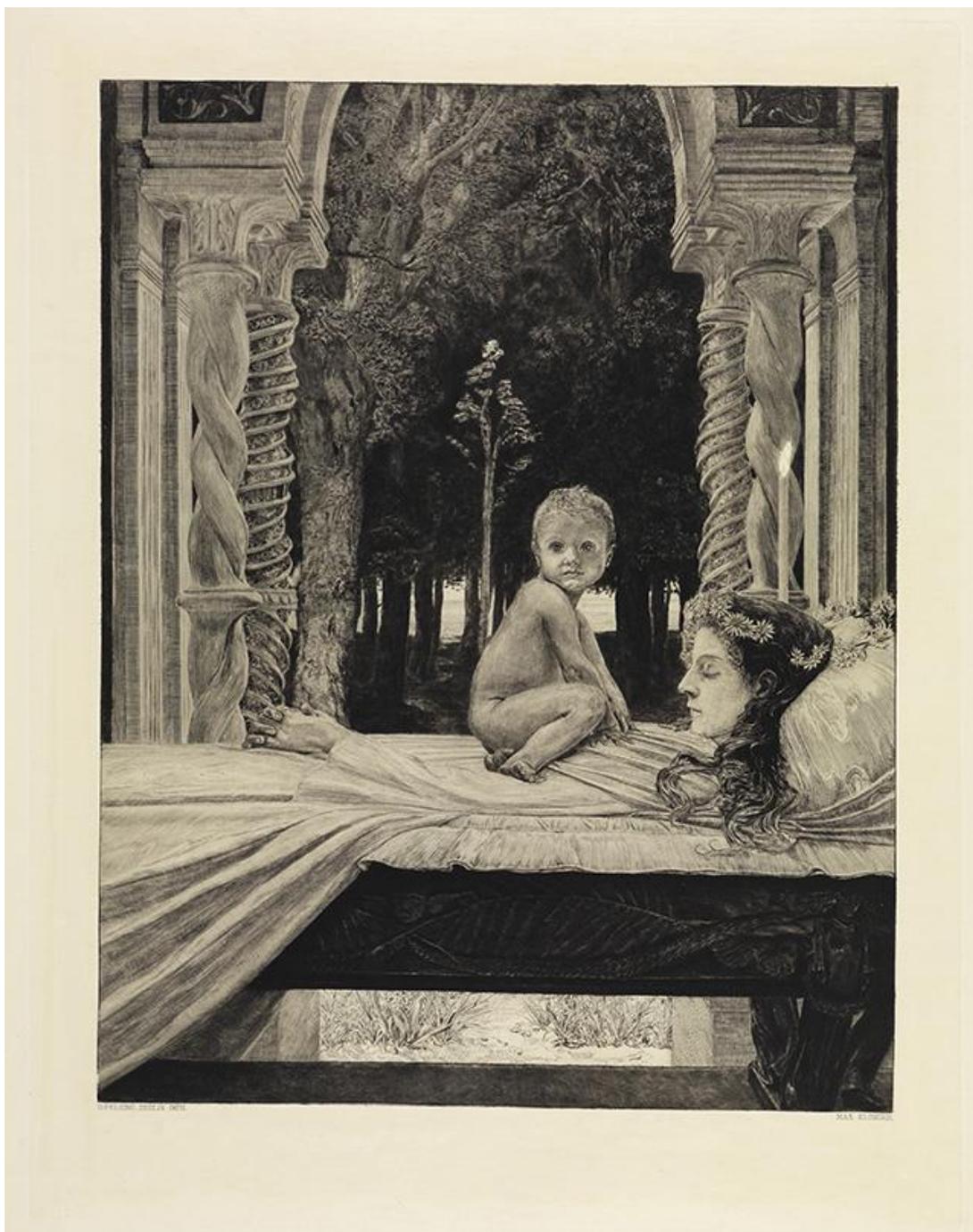
Илл. 21: Макс Клиндер “Бедная семья” из цикла “О смерти”, часть 1 (1889 г.)



Илл. 22: Макс Клингер “Смерть как спаситель” из цикла “О смерти”, часть 1 (1897 г.)



Илл. 23: Макс Клиггер “Мать и дитя” из цикла “О смерти” часть 2 (1889 г.)



Илл. 24: Арнольд Бёклин
“Автопортрет со смертью,
пиликающей на скрипке”
(1872 г.)



Илл. 25: “Сэр Брайан Тьюк в тени
смерти”, неизвестный художник
(ок. 1540 г.)

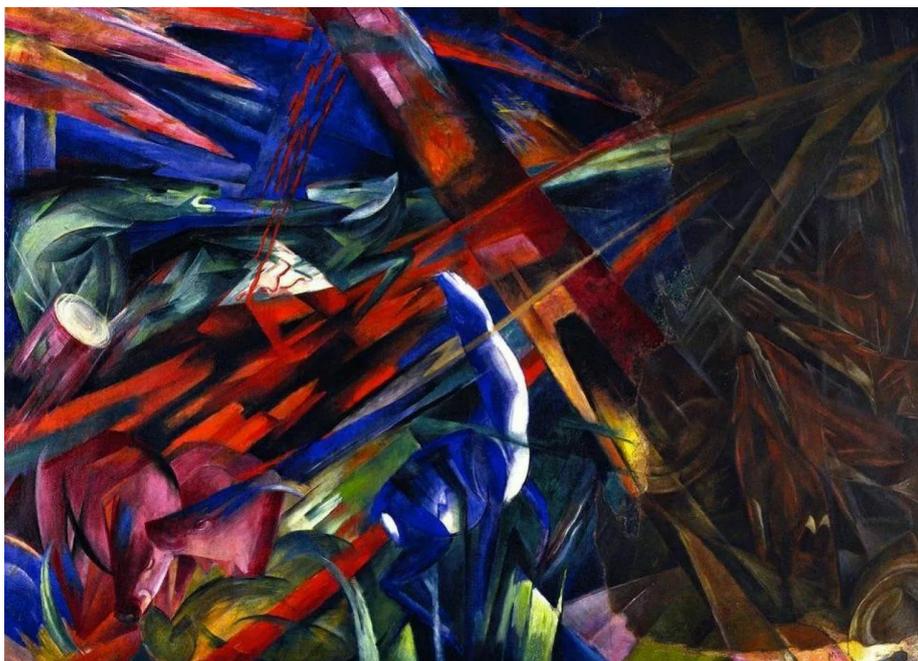
Илл. 26: Арнольд Бёклин “Остров мертвых” (1883 г.)



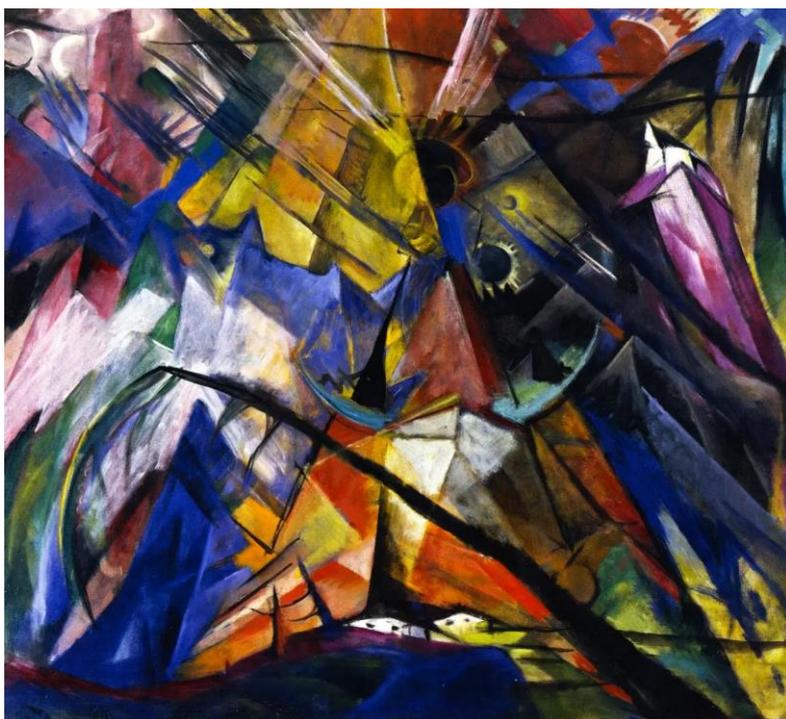
Илл. 27: Людвиг Майндер “Апокалиптический пейзаж” (1912 г.)



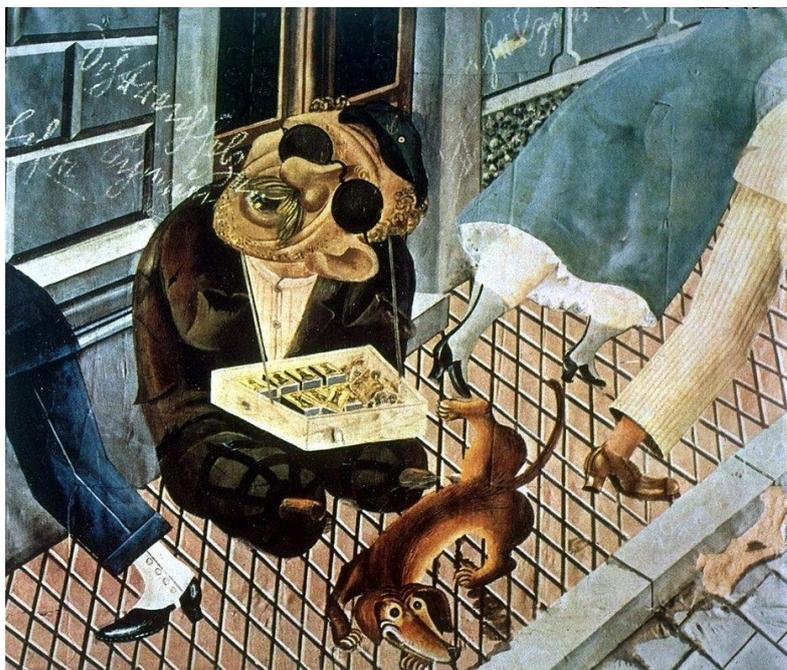
Илл. 28: Франц Марк “Судьба животных” (1913 г.)



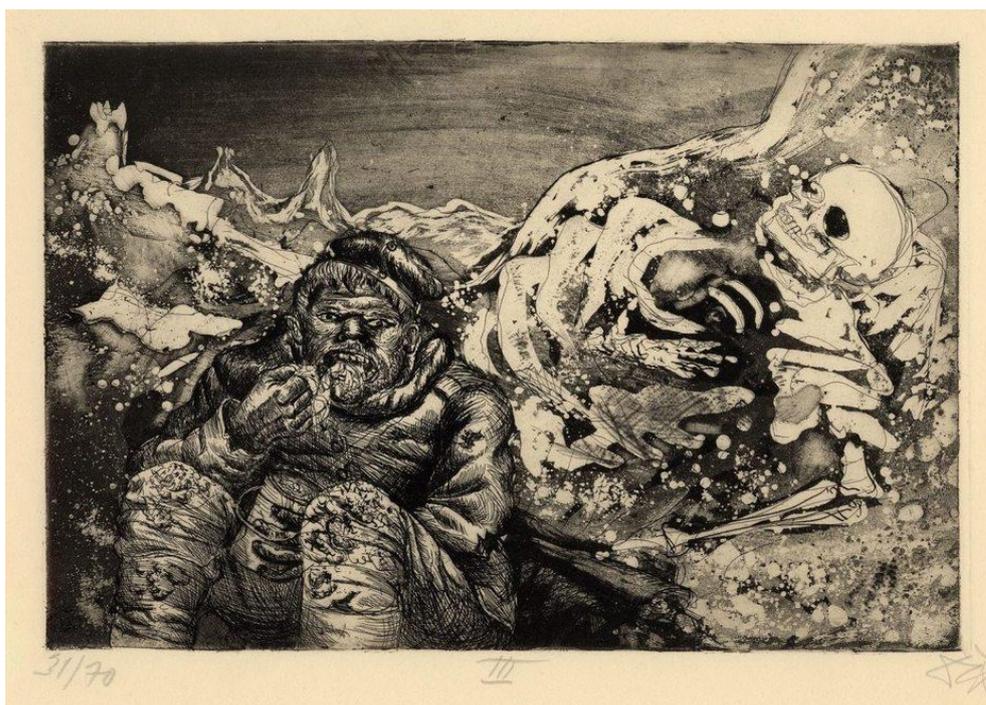
Илл. 29: Франц Марк “Тироль” (1914 г.)



Илл. 30: Отто Дикс “Продавец спичек” (1921 г.)



Илл. 31: Отто Дикс “Обед в окопе” (1924 г.)



Илл. 32: Отто Дикс “Череп” (1924 г.)



Илл. 33: Отто Дикс “Мертвый часовой в окопе” (1924 г.)

