

УДК 7033; 7035

ББК 85.103(3)

Булгаров Вячеслав Степанович

Аспирант, кафедра западноевропейского искусства, Институт истории,
Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия,
Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

ORCID ID: 0009-0004-6624-4427

ResearcherID: LGZ-0098-2024

bulgaroff@mail.ru, st082248@student.spbu.ru

Ключевые слова: Альфред Ретель, пляска Смерти, Фридрих Геккер,
революция в Германии 1848 года, Ганс Гольбейн младший, Альбрехт
Дюрер, гравюра на дереве

Булгаров Вячеслав Степанович

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля в контексте социально- политических событий в Германии середины XIX века



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-178-207

Для цит.: Булгаров В.С. Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века // Художественная культура. 2025. № 4. С. 178–207. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-178-207>.

For cit.: Bulgarov V.S. The Image of Death in Alfred Rethel's Graphic Sheets in the Context of Sociopolitical Events in Germany in the Mid-19th Century. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 178–207. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-178-207>. (In Russian)

Bulgarov Vyacheslav S.

PhD Student (in Art History), Department of the History of Western European Art, Institute of History, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia

ORCID ID: 0009-0004-6624-4427

ResearcherID: LGZ-0098-2024

bulgaroff@mail.ru, st082248@student.spbu.ru

Keywords: Alfred Rethel, *Dance of Death*, Friedrich Hecker, German Revolution of 1848, Hans Holbein the Younger, Albrecht Dürer, woodcut

Bulgarov Vyacheslav S.

The Image of Death in Alfred Rethel's Graphic Sheets in the Context of Sociopolitical Events in Germany in the Mid-19th Century

Аннотация. В статье рассматривается взаимосвязь между графическими произведениями Альфреда Ретеля (1816–1859), посвященными образу Смерти, и историческими революционными событиями в Европе в середине XIX века. В его творчестве прослеживается переосмысление средневекового жанра в контексте реалий современной ему эпохи, что позволило художнику создать уникальную серию произведений, не только возродивших интерес к этой теме, но и определивших направление ее развития на многие десятилетия вперед. Применение сравнительного метода и формально-стилистического анализа выявляет общие черты иконографического образа Смерти в графике А. Ретеля и старых мастеров, в частности Г. Гольбейна и А. Дюрера. Новаторство «Еще одной пляски Смерти» (1848–1849) А. Ретеля заключается в том, что в отличие от всех предшественников произведение прежде всего представляет собой строго последовательный рассказ, интерпретированный в свете исторических обстоятельств своего времени. Эпизоды данной серии могут быть рассмотрены как по отдельности, так и в целом, поскольку издавались в двух вариантах: как самостоятельные листы, каждый из которых уже можно было воспринимать как собственное повествование, так и в виде целостного формата с шестью хронологически выстроенными композициями. Последний вариант позволяет проанализировать цикл как единую композицию, логичную в своем завершении. Также возможность увидеть произведения Ретеля сквозь призму политических взглядов самого художника приводит к выводу, что с его точки зрения, релевантной настроениям либеральной буржуазии, революция показывается как восстание обманутого народа, неминуемо ведущее к жертвам и разрушениям.

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

Abstract. The article examines the relationship between the graphic works of Alfred Rethel (1816–1859) dedicated to the image of Death and the revolutionary historical events in Europe in the mid-19th century. His work reveals a rethinking of the medieval genre in the context of the realities of his time, which allowed the artist to create a unique series of works that not only revived interest in the theme, but also shaped its development for many decades to come. The use of the comparative method and the formal and stylistic analysis reveals common features of the iconographic image of Death in the graphics of A. Rethel and old masters, in particular H. Holbein and A. Dürer. The innovation of *Another Dance of Death* (1848–1849) by A. Rethel is that, unlike all its predecessors, it is primarily a fully consistent story interpreted in the light of the historical circumstances of its time. The episodes of this series can be considered both separately and as a whole, since they were published in two versions: as independent sheets, each of which could already be perceived as a separate narrative, and as a complete format with six chronologically arranged compositions. The latter option allows us to analyse the cycle as a single composition, logical and complete. Also, the opportunity to see Rethel's works through the prism of the artist's own political views leads to the conclusion that his point of view, relevant to the mood of the liberal bourgeoisie, shows revolution as an uprising of a deceived people which inevitably results in victims and destruction.

Введение

Среди графических произведений Альфреда Ретеля (Alfred Rethel, 1816–1859) «Еще одна пляска Смерти», или «Пляска Смерти 1848 года» (1848–1849), безусловно, занимает первое место, а дополнение «еще», которое мы читаем в названии, отсылает к длинной череде гравюр и фресок, посвященных этой тематике и хорошо известных в Европе. Столь популярный на излете позднего Средневековья жанр за предшествующие творчеству Ретеля столетия постепенно начал сдавать свои позиции, чтобы в середине XIX века с новой мощью возродиться вновь. Ретелю удалось переосмыслить традиционный средневековый сюжет, спроецировав его на современные события, в частности на революцию 1848 года в Германии; а учитывая, что политические потрясения этого времени затронули всю Европу, актуальность темы способствовала известности художника не только в своей стране, но и далеко за ее пределами, несмотря на часто диаметрально противоположное отношение к этой серии среди различных социальных слоев.

Практически все исследователи второй половины XIX века, писавшие о Ретеле, отдавали приоритет его монументальным фрескам, посвященным деяниям Карла Великого (742/748–814), в коронационном зале ратуши в Аахене (1847–1861), которые художник не закончил из-за болезни и столь ранней смерти. В вышедшей в 1911 году монографии Йозеф Понтен (J. Ponten, 1883–1940) [Alfred Rethel, 1911] ставит «Пляску Смерти» в один ряд с историческими циклами мастера. Рассказ Ретеля прежде всего связан с политическими событиями, свидетелем которых он был. Одной из отличительных особенностей цикла Ретеля является то, что с противоборства человека со смертью он перемещает акцент на социальные противоречия между людьми. Характеризуя его гравюры в контексте немецкой революции, Питер Парет (P. Paret) пишет: «Если связать их послание с экономическими и социальными изменениями 1840-х годов и политической позицией Ретеля, становится понятно, что эти гравюры также являются ранним документом современной классовой борьбы. Таким образом, Ретель вновь расширяет функцию человека-скелета в своем повествовании: из символа смерти он превращается в символ столь же всеобъемлющего,

сколь и вневременного аспекта человеческой жизни — конфликта» [Paret, 1990, s. 152].

Новая интерпретация старинного образа

«Еще одна пляска Смерти» была создана в конце 1848 — начале 1849 года и опубликована через несколько недель после восстания в Дрездене в мае 1849 года, свидетелем которого стал Ретель. Повествование делится на шесть последовательных эпизодов и является совместным продуктом творчества художника Ретеля и поэта Роберта Райника (1805–1852), написавшего сопроводительные стихи, что позволило представить рассказ в известном со времен первых фресок формате. Заголовки самих листов остаются довольно условными, поскольку, как пишет К. Стоун (K. Stone), «на протяжении многих лет комментаторы присваивали отдельным гравюрам из этой серии различные описательные названия, некоторые из которых являются неточными...» [Stone, 2011, p. 33]. Цикл открывается появлением Смерти, восстающей из могилы, в котором определенно прочитывается аллюзия на сцены воскрешения мертвых в работах мастеров начиная с эпохи Средневековья. Изображая, как обезличенные скелеты, выползающие из расщелин, сразу обретают плоть, чтобы определить свое место на небесах или в преисподней, художники дословно иллюстрировали евангельские строки: «Не удивляйтесь тому. Ведь час наступает, когда все, кто в могилах, услышат голос Его и покинут могилы — те, что творили добро встанут для Жизни, а те, что творили зло — для Суда» [Новый Завет, 2015, с. 52–53]. Такое появление Смерти у Ретеля приводит к своеобразному парадоксу, предполагающему, что до этого Смерть была «мертва», чтобы «воскреснуть», но не по зову трубящих ангелов, как это показано в Священном Писании, а по требованию группы Пороков, приветствующих ее у раскрытой могилы. Следуя североевропейской традиции, подобно И. Босху (ок. 1450–1516) и П. Брейгелю (ок. 1525–1569), Ретель представляет картину «перевернутого мира», где даже у библейского события есть его искаженное отображение. Если Христос побеждает смерть, то сломанный крест под ногами Смерти говорит о ее торжестве, попутно намекая на финальный итог в рассказе Ретеля.

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля

в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века



Ил. 1. Ретель А. Пляска Смерти 1848 года. 1849. Ксилография. 72×117 см. Художественный музей Филадельфии

Fig. 1. Rethel A. A Dance of Death from the Year 1848. 1849. Woodcut. 72×117 cm. Philadelphia Museum of Art

Серия «Плясок Смерти» (1524–1526) Ганса Гольбейна (1497–1543), на которую ориентируется художник, в самом начале иллюстрирует причины появления Смерти в этом мире. Смерть «рождается» не сразу, а только после изгнания первых людей из Рая, то есть грехопадения человека, после чего она начинает активно вмешиваться в его жизнь. Причины же появления Смерти у Ретеля обусловлены политическими событиями, требующими рождения новых героев.

Главным атрибутом, с первого листа определяющим такого героя, является шляпа, которую протягивает крайняя слева фигура в общей группе Пороков, олицетворяющая Тщеславие. По петушиному перу и революционной кокарде современник без труда опознавал одного из лидеров революционного движения, а именно Фридриха Геккера (1811–1881), столь популярного в народе. Сумев покинуть Германию после поражения немецкой революции и проявив себя затем во время Гражданской войны в Америке (1861–1865), он долгое время оставался знаковой фигурой среди многих своих сторонников [Klingelschmitt,

1982, s. 7]. Широкополая «шляпа Геккера» и песня Heckerlied, названные в его честь, стали своеобразными символами восставшей буржуазии. Однако Ретель дает совершенно противоположную интерпретацию событий, когда отождествляет Смерть с определенной личностью. Тем самым Смерть из аллегорически отвлеченного действующего лица превращается в конкретного живого персонажа, встроенного в контекст исторических событий. В биографии, посвященной мастеру, Йозеф Понтен пишет: «...если он (Totentanz) возник в 1849 году или зимой 1848–1849 годов, то он означал баденскую демагогию Хервега, Геккера, Симона и Зица, в результате которой в сентябре 1848 года вспыхнули франкфуртские баррикадные бои... Смерть одета в так называемую “одежду Геккера”, в честь члена парламента Бадена Фридриха Геккера, который, исполняя роль лидера добровольцев, носил высокие сапоги, пистолеты в руках, пояс и серую калабрийскую шляпу с петушиным пером» [Alfred Rethel, 1911, s. 49]. Таким образом, с помощью гротескных форм Ретель передает, как деятельность отдельных политиков может привести к дестабилизации и общественному хаосу. Вместе с тем апелляция к иконографической традиции Гольбейна позволяет художнику не только усилить моральный и дидактический аспект цикла, но и провести историческую параллель. Известно, что «Пляска Смерти» Ганса Гольбейна создавалась вскоре после Великой крестьянской войны в Германии (1524–1525) — события, значимость которого в социально-политическом контексте соотносима с революционными потрясениями в Европе середины XIX века. Подобно тому как Гольбейн отражает катастрофу своего времени через универсальные образы Смерти, Ретель, следуя этой традиции, придает Смерти облик современного политического деятеля, превращая ее из обобщенно-безличного символа в активного участника и судью исторических процессов.

Среди исследователей нет единой точки зрения на политические взгляды самого Ретеля. Большинство склонно видеть в нем яркого консерватора, для которого всякая революция быстро превращается в анархию и, соответственно, в деструктивную силу, на что он явно намекает в третьем листе своей серии, где Смерть проповедует у трактира. Именно такого взгляда придерживается, например, Альберт Бойм (A. Voime), утверждающий, что Ретель был консерватором и контрреволюционером [Voime, 1991, p. 577]. Диаметралью

противоположную точку зрения предлагает П. Парет, для которого Ретель вовсе не являлся тем консерватором, каким может показаться на первый взгляд [Paret, 1986, p. 240]. Ссылаясь на письма Ретеля, немецкий историк искусства Ханс Юрген Имьела (H.J. Imiela) также заявлял: «Пытаться заклеить его как контрреволюционера — значит искажать факты» [Imiela, 1989, s. 378]. В мае 1849 года, после того как художник стал свидетелем боевых столкновений в Дрездене, в письме матери он признается:

Несколько часов назад страшная катастрофа в этом городе решилась в пользу военных, т.е. короля — великое, великолепное дело во имя чести Германии погибло под противодействием хладнокровной, расчетливой военной силой, под саблей! Я с подозрением наблюдал за появлением этого движения и ожидал Красной Республики, коммунизма со всеми вытекающими отсюда последствиями. — Но это был действительно всеобщий народный энтузиазм, в самом благородном смысле этого слова, по поводу создания великой, благородной Германии; это была миссия, понимание важности которой Бог вложил в их сердца и которая не была вызвана радикальной болтовней плохих газет и популярных ораторов. — Представители всех сословий, терпеливо перенося величайшие лишения, сражались на баррикадах [Ponten, 1912, s. 119].

Как видно из этих строк, Ретель, как и большинство представителей умеренной и тем более консервативно настроенной буржуазии, с опаской относился к идеям «Красной Республики», угадывая в ней аналог якобинского террора во Франции конца XVIII века. Попытки ее установления наблюдались в Берлине, Бадене, Дрездене, Франкфурте, где рабочие пытались создать советы с возможностью дальнейшего самоуправления. И хотя самой «Красной Республики» никогда не существовало, этот термин активно использовался в печати с целью дискредитации социалистов и любых сторонников левого движения. Осознавая деструктивную роль и ту разрушительную силу, которая может скрываться за красноречивыми агитационными лозунгами, можно понять такое резкое отношение Ретеля к популистам, одним из которых у него и выступает Геккер. Художник показывает его главным и практически единственным организующим звеном, умело использующим сложившуюся ситуацию в своих целях. Вместе с тем восхищаясь общим энтузиазмом народного движения, хоть и принимающего опасный поворот, Ретель видит в нем стремление к единству Германии, чему всячески сопротивлялись власти немецких

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

королевств и герцогств. Эта идея вдохновляла Ретеля на протяжении всей его творческой деятельности и была воплощена в первую очередь в аахенских фресках, где основоположником такой единой империи предстает Карл Великий.

Замкнутый по своей натуре, Ретель старался отстраниться от общественных движений, полностью сосредотачиваясь на работе. Упомянув политику, он всегда называл ее утомительной, о чем пишут многие авторы, и, в отличие от еще одного своего великого современника Рихарда Вагнера (1813–1883), не принимал какого-либо активного участия в революционном движении тех дней. В пользу этой версии говорит сам характер художника, склонного к меланхоличному уединению и депрессии. Биографы Ретеля часто воспроизводят отрывок из письма матери, так же как и предыдущее, написанного в мае 1849 года: «Однако, несмотря на грозный звон колоколов и интенсивную стрельбу, я провел вчерашний день, работая в своей студии; печальный контраст, справа великолепная пышность весны и пение птиц [входящее] через окно, а слева самый дикий, самый жуткий шум. Весь город заполнен баррикадами» [Ponten, 1912, s. 118]. Тем не менее ситуация не всегда позволяла Ретелю оставаться сторонним наблюдателем, иногда заставляя подстраиваться под текущие события. Так, по рассказу вдовы художника, он вынужден был спрятать пробные отпечатки и выставить напоказ французские гравюры, прославляющие революцию, когда повстанцы проникли в их жилище и, видимо, найдя с хозяевами общий язык и забаррикадовавшись рядом с его домом, они разрешили художнику перелезть через баррикады, чтобы попасть в свою квартиру [Schmid, 2016, s. 99].

Возвращая жанру «Плясок» его средневековую форму, Ретель насыщает свои графические работы множеством символов, которые, наряду с композиционным решением каждого листа, требуют анализа и расшифровки.

Композиция первого листа явно проигрывает остальным эпизодам серии и является самой академичной из-за своей аллегорической перегруженности. Действие разворачивается на обрывистом берегу озера с еле заметными холмами на горизонте. Смерть поднимается из могилы, перед которой повержен сломанный крест, что Х.Ю. Имьела объясняет как знак утраченной связи с христианским миром [Imiela, 1989, s. 373]. Еще не заверщенное движение только что восставшей

Смерти подчеркнута ниспадающими с нее когьями земли и противопоставлено статике центральных персонажей. Левой рукой Смерть тянется к мечу, отнятому у Правосудия, который ей протягивает Коварство. Обман в маске и с весами, также отобранными у Правосудия, вместе с Коварством указывает на ее связанную фигуру в правом верхнем углу. Пять фигур аллегорий Пороков однообразны по своему вертикальному построению, а жесты рук Коварства и Обмана буквально повторяют друг друга. Особенно обращают на себя внимание когтистые лапы фурий. «Подобно античным сиренам из “Одиссеи”, они возвещают о смертоносном роке, таящемся под на первый взгляд приятной внешностью» [Hettling, 1998, s. 147]. Персонажи второго плана расположены очень тесно. Между Тщеславием и Коварством выглядывает Кроважидность с поднятой косой. Этот атрибут является традиционным олицетворением Смерти как Жнеца и одновременно орудием крестьянских восстаний. Затем в середине повествования он исчезнет, трансформировавшись в революционный флаг, приравненный тем самым Ретелем к символу уничтожения. Справа располагается Безумие с сапогами и солдатской шинелью XVIII века, предназначенными для Смерти. Наиболее фрагментарно показана фигура коня. Его голова и хвост находятся на разных уровнях, и можно предположить, что он встал на дыбы, но такого ощущения не создается, поскольку действующие лица переднего плана заслоняют большую часть силуэта животного. Верный спутник Смерти как одного из всадников Апокалипсиса теперь будет сопровождать ее практически в каждой сцене за исключением битвы на баррикадах.

Следующий лист представляет, как Смерть в полном обмундировании и со всеми атрибутами, полученными от Пороков, едет в город. Две девушки-крестьянки, оглядываясь, в страхе убегают от всадника. Готические шпили средневекового собора вдали резко контрастируют с дымящимися заводскими трубами, одновременно намекающими на быстро набирающую темпы индустриализацию и ту социальную среду, которую Смерть в первую очередь сделает своей жертвой. В образе городского пейзажа на горизонте Ретель переосмысливает свою юношескую работу, написанную около 1834 года (частная коллекция), с изображением фабрики промышленника Фридриха Харкорта (1793–1880), поглотившей руины старого вестфальского замка, где столь любимая Ретелем романтика, Средневековья была



Ил. 2. Ретель А. Фабрика Харкорта в замке Веттер. 1834. Холст, масло. 43,5×57,5 см. Частная коллекция

Fig. 2. Rethel A. The Harkort Factory at Burg Wetter. 1834. Oil on canvas. 43.5×57.5 cm. Private collection

уничтожена грубым реализмом современного производства [Fritz, 1958, s. 221].

Как и во многих других работах, во втором эпизоде серии Ретеля отчетливо прослеживается влияние А. Дюрера (1471–1528), творчество которого он досконально изучал во время учебы. В первую очередь напрашивается аналогия с «Четырьмя всадниками Апокалипсиса» (1498, Метрополитен-музей, Нью-Йорк), гравюрой, безусловно известной Ретелю. У Дюрера Смерть показана в виде полуистлевшей старческой фигуры, сидящей без седла на спине тощей клячи. Меньшая по размеру, по сравнению с Голодом, Чумой и Войной, она выглядит самой страшной. Без сомнения, «Смерть Дюрера по-прежнему остается средневековым, раздетым, бледным трупом» [Groll, 1989, s. 40]. Однако в интерпретации Ретеля мы можем заметить объединение в образе Смерти и ряда других атрибутов. Смерть перекинула косу через плечо, с пальца правой руки свисают весы, которые ей вручила Ложь, а слева между седлом и плащом едва заметно просвечивает

меч. Самой яркой деталью является сигара в зубах скелета. Поскольку курение на открытом воздухе было запрещено до 1848 года, главным образом из-за риска возникновения пожаров, ее следует рассматривать как признак демократических свобод [Groll, 1989, s. 23]. Еще одним примером может быть рисунок 1505 года с надписью «Memento mei» (Британский музей, Лондон), созданный Дюрером во время эпидемии чумы, на которую намекает колокольчик на шее животного: здесь Смерть показана в виде Жнеца с косой и короной на голове. Единственная проблема заключается в том, что, в отличие от широко известной гравюры Дюрера, мы не можем быть точно уверены в знакомстве Ретеля с этим рисунком углем. Однако многие исследователи склонны рассматривать его как еще один прототип всадника Ретеля, у которого зеркально отображенная фигура выпрямляется, получая тем самым более торжественный вид. Аллегорически воспринимаются размещенные внизу справа вороны, как предвестники Смерти, и межевой камень, обозначающий владения, в которые вступила Смерть. Этот эпизод — самый узнаваемый в серии. Здесь нет перегруженности, а монументальный образ всадника-Смерти хорошо запоминается и впоследствии будет часто варьироваться в агитационной печати, например в белогвардейском плакате 1918 года «Что несет народу большевизм» (Государственный центральный музей современной истории России, Москва).

Прибыв в город (третий лист), Смерть сразу берется за дело, собирая вокруг себя своих будущих жертв. Становится понятным, почему именно Ложь вручала Смерти весы Правосудия. В своей статье, посвященной контрреволюционным взглядам Ретеля, А. Бойм так объясняет этот момент: «Выкрикивая “Да здравствует Республика”, она держит весы Правосудия за язычок, а не за ручку, и таким образом создает иллюзию, что глиняная трубка обычного гражданина весит столько же, сколько королевская корона. Неотесанные и подвыпившие ремесленники, студенты, лавочники и крестьяне, на мгновение очарованные трюком, прекращают свои непристойные песни, смех, игры и драки. Они принимают Смерть как своего лидера и обещают следовать за ней» [Voime, 1991, s. 579]. Если согласиться с довольно спорной, но все же принимаемой во внимание точкой зрения, что в средневековых вариантах Смерть остается невидимой для других участников, Ретель в некотором роде продолжает эту традицию. Смерть

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

не опознается зрителями вплоть до последнего события, и лишь немногим удастся по-настоящему «увидеть» ее, как, например, старухе справа, уводящей ребенка.

Смерть располагается за деревянным столом с двумя симметрично поставленными рюмками, которым Ретель придавал особое значение. В письме Райнику он просит подчеркнуть именно эту деталь в его сопроводительных стихах: «...В сцене перед винным пабом ты говоришь о пиве и вине и переносишь действие внутрь. Последнее менее существенно, но мне хотелось бы акцентировать [внимание] на шнапсе как элементе анархии» [Ponten, 1912, s. 116–117]. Толпа слушателей уже находится в состоянии алкогольного опьянения. В ней ярко выделяются еле стоящие на ногах крупные фигуры аплодирующего ремесленника — П. Парет определяет его как пекаря — в профессиональном халате и рабочего в заплатанной одежде, прихлопывающего себя по коленям в бурном одобрении нового оратора. Принадлежащие к старому, еще уходящему корнями в Средневековье цеховому миру, они первыми теряют свою социальную устойчивость в эпоху формирования капитала и новых методов производства, поэтому особенно восприимчивы к революционным призывам. Двое босоногих нищих детей, повернутых к нам спиной, с любопытством взирают на весы. Если не принимать во внимание фрагментарно показанную женщину в чепце и ее спутника в колпаке, выглядывающих слева, мы замечаем, что в толпе полностью отсутствуют представители буржуазии. «Не может быть случайностью, что художник с такой страстью к деталям, как Ретель, рисует толпы, в которых мы не узнаем ни промышленных рабочих, ни кого-либо, кто кажется образованным и обеспеченным. Мы не видим ни государственных служащих, ни представителей высоких профессий, ни студентов — групп, которые сыграли важную роль в городских восстаниях 1848 года и снова проявили себя в боях в Дрездене в мае 1849 года. Революционеры Ретеля — это ремесленники, подмастерья, мелкие торговцы — немецкий вариант санкюлотов» [Paret, 1986, p. 252–253]. Как представитель либерально настроенного крыла буржуазии, ратующего за объединение Германии, Ретель одновременно с крайней опаской смотрел в сторону все сметающего на своем пути популистского движения низших классов, способного мгновенно, как это уже было указано выше, вылиться в анархию, за которой неминуемо последует террор. Распространение политических

прав на вчерашних крестьян или ремесленников, ставших сегодня люмпен-пролетариями, было для него неприемлемо. Аллюзией на это служит плакат с надписью «Свобода, равенство, братство» справа на стене таверны, который в очередной раз заставляет зрителя провести параллель с событиями более чем полувековой давности. Неслучайно, что коса Жнеца и конь Безумия находятся рядом с этим лозунгом, намекая на последующую расплату.

Поглощенные динамикой происходящего, мы практически не замечаем гексаграмму на вывеске трактира в правом верхнем углу. В данном случае это опознавательный знак, который и сегодня можно встретить в качестве вывески пабов. Этот сложный символ не является исконно иудейским и был известен еще на заре истории. В Германии гексаграмма получила название Brauerstern и, по одной из версий, символизировала элементы, необходимые при варке пива. Особенно популярный в южной Германии еще в Средневековье «Пивной указатель» (Bierzeigl — другое название символа) становится путеводителем для неграмотного населения, как и любая вывеска над мастерской или таверной. Зрителем он в первую очередь прочитывается как звезда Давида, и встает очередной вопрос: мог ли Ретель заложить в него какой-либо антисемитский подтекст? К. Гролл (K. Groll) дополняет: «Поскольку евреи в тот период часто были продавцами вина и владельцами таверн, есть вероятность, что размещение знака Ретелем на сцене таверны подкрепляет обвинения правых в растущем масонском и еврейском влиянии на восстания в Германии в 1848 году» [Groll, 1989, s. 27]. В целом в XIX веке наблюдается, хоть и несистематическая, интеграция евреев в немецкое общество. В первую очередь это было связано с получением равноправного гражданского статуса в период наполеоновских войн. Однако, как пишет А. Абальян, «...процесс правовой эмансипации евреев Германии протекал очень медленно и встретил серьезное сопротивление в немецком обществе. <...> Установление режима Священного Союза привело к отрицанию в кругах немецкой интеллигенции идей Просвещения и возврата к идеалам средневекового “христианского государства”» [Абальян, 2014, с. 79]. Известный специалист по немецко-еврейской истории А. Кобер (A. Kober) в статье, написанной к столетию немецкой революции, отмечал некое послабление в области образования на фоне все увеличивающихся административных мер, постепенно вводимых после 1815 года

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

и отнюдь не обеспечивающих равноправия: «...они испытывали большую боль от юридических ограничений и политического гнета. Поэтому неудивительно, что евреи Германии не остались пассивными зрителями народного движения 1848–1849 годов» [Kober, 1948, p. 136]. Тем не менее события 1848 года подавали надежды на окончательное решение этого вопроса. «Для большинства евреев революция означала усиление их чувства солидарности с немецким народом, и в 1848 году в двадцати германских государствах было установлено полное гражданское равенство евреев с немцами. Ассимиляция стала политической целью особенно для представителей высшей буржуазии» [Groll, 1989, s. 27]. Определить точку зрения Ретеля по этому поводу представляется довольно трудным, поскольку у нас нет документов, четко обозначающих его позицию. Для аристократических кругов, в среде которых вращался художник, восстания представляли собой беспорядки, раздутые иностранными агитаторами, включая французов, поляков и евреев [Voime, 1991, p. 595]. При этом если не исключать возможные еврейские корни самого Ретеля, о чем упоминает тот же П. Парет [Paret, 1990, s. 96], какой-либо антисемитский подтекст в его гравюре представляется маловероятным.

Настоящим оратором Смерть предстает в четвертом листе. С трибуны она демонстративно передает толпе меч с надписью «правосудие народа», а ее отвисшая челюсть создает ощущение произнесения агитационной речи. Примечательно, что взгляды присутствующих обращены исключительно на меч и почти никто не смотрит на саму Смерть. Несмотря на непокрытую голову, она по-прежнему не узнается окружающими. Только кузнец, которого можно определить по одежде и заткнутому за пояс молоту, обращается непосредственно к ней. С революционным флагом в руках, в резком развороте он указывает на приближающуюся слева шеренгу войск, фрагментарное изображение которых на дальнем плане является второстепенным и призвано выразить не столько жестокость подавления бунта, сколько необходимость наведения порядка. Общая динамика постепенно нарастает, и вот уже толпа, вооруженная палками и бульжниками, готова к сопротивлению.

В правом верхнем углу находится сцена, которая напрямую перекликается с аналогичным фрагментом из первого листа серии, где Правосудие с завязанными глазами олицетворяет наступившее время

беззакония. Здесь на ступенях муниципального здания мы видим распростертую фигуру, в то время как ее убийца быстро покидает место преступления. Еще два силуэта, расположенные как раз на фоне рукоятки меча, бурно реагируют на происшествие. Их роль остается неясной: это могут быть соучастники или, скорее всего, просто случайные свидетели. Возможно, в этом эпизоде Ретель дает намек на политические убийства во Франкфурте, имевшие место в то время, но однозначно определить ее значение невозможно.

Композиция следующего листа наиболее динамична и реалистично передает хаос сражения. Смертельно раненные бойцы в рабочей одежде падают навзничь под градом пуль, в то время как другие спешат занять их место на баррикаде из ящиков, бревен и бочек с брусчаткой. Немногочисленные произведения с изображением баррикад в этот период носили жанровый характер. Как отмечает немецкий историк Томас Гётгенс (T. Gaehtgens), «жанровая живопись стала новой исторической живописью, поскольку обращалась к реальным социальным проблемам людей» [Gaehtgens, 2000, s. 120]. Сюжеты с баррикадами призваны были показать в первую очередь общую солидарность восставших. По словам Гётгенса, «чаще всего подчеркивается готовность людей жертвовать собой, как видно по раненым на переднем плане, которые готовы отдать свою жизнь за свободу» [Gaehtgens, 2000, s. 96]. В противоположность большинству таких работ Ретель делает акцент на бессмысленности этих жертв. Из соседних домов повстанцев поддерживают стреляющие из окон, и только Смерть с флагом в руке, который Р. Райник описывает как кроваво-красный, уверенно стоит, широко расставив ноги и вгрызаясь зубами в шинель. Своеобразным пьедесталом ей служит матрас, явная аллюзия на тюк с гравюры Гольбейна «Смерть и торговец» (ок. 1526, Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Она приподнимает пальто, обнажая зрителям, но не участникам боя, свою костлявую фигуру, а ее взгляд направлен в сторону, словно не замечая агонию умирающих. По своей природе Смерть не может быть повержена, и ее торжественный образ противопоставляется картине гибели восставших. Райник поясняет, как Смерть выполнила свое обещание: «Вы все хотите быть похожими на меня» [Groll, 1989, s. 31]. Только в смерти погибшие наконец обретают подлинное равенство и свободу.

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

Завершает серию картина, которую по праву следует назвать кульминационной. Смерть полностью разоблачает себя, ее узнают, маскировочные костюмы ей больше не нужны. Она выполнила свои обещания, и мертвые восставшие получили свободу и равенство. «Ни одна из двух воюющих сторон не удостоилась лавров победы, кроме Смерти, единственной победительницы» [Hettling, 1998, s. 151]. Устойчивая пирамидальная композиция, а также контраст темных и светлых пятен подчеркивают роль Смерти как триумфатора. Ее конь истощен и жадно слизывает кровь с груди трупа. Теперь он скорее «...мутировал в изнуренного коня Смерти, стоящего перед черепом на земле, которого Альбрехт Дюрер показывает в своем “Рыцаре, Смерти и Дьяволе”» [Hertel, 2000, p. 98]. Так же как Смерть избавилась от ненужного мундира и других атрибутов, конь показан без сбруи и седла, что соответствует традиционным изображениям Смерти-всадника, которые мы можем наблюдать в сценах «Триумфа Смерти» Питера Брейгеля (1561–1563, Музей Прадо, Мадрид) или на фреске из Палаццо Склафани в Палермо (ок. 1440–1445). Меч правосудия оставлен на баррикаде, а умирающий справа бросает последний, полный ужаса взгляд в лицо Смерти, увенчанной лавровым венком победителя. Многочисленные сравнения этой сцены с картиной Э. Делакруа (1798–1863) «Свобода, ведущая народ» (1830, Лувр, Париж), посвященной Июльской революции 1830 года во Франции, позволяют сделать вывод, что Ретель, вряд ли видевший подлинник, поскольку никогда не был во Франции и даже не упоминал о французской живописи в своих письмах, скорее всего, был знаком с рисунками, сделанными по оригиналу. При этом если умирающий у Делакруа смотрит на фигуру Свободы с надеждой, посыл Ретеля остается глубоко фатален.

Художественный подход Ретеля имеет под собой важную жанровую и иконографическую основу, отсылающую к древней традиции Totentanz — «Плясок Смерти». Сохранившиеся настенные изображения «Плясок Смерти» представляют пары участников, расположение которых соответствует строгой иерархии. В качестве примера можно привести композиции Бернта Нотке (ок. 1435–1509), одна из которых в Любеке, к сожалению, была уничтожена во время Второй мировой войны и в данный момент известна только по фотографиям, тогда как ее уменьшенный вариант на холсте сохранился в виде фрагмента,

экспонируемого в Церкви Нигулисте в Таллине. В случае, когда такая композиция дробилась на отдельные печатные листы и переносилась в гравюру, расположение некоторых пар, как правило центральных, могло дополняться или менять свое место в общей цепочке без какого-либо ущерба для повествования. В 1538 году выходит знаменитая серия Ганса Гольбейна, где только первые эпизоды выдержаны хронологически, но уже после сцены изгнания из рая могут быть взаимозаменяемы, что неоднократно наблюдалось при их переиздании. Созданные три столетия спустя, «Пляски Смерти» Ретеля впервые в истории жанра оформлены как последовательный нарратив с четкой сюжетной логикой и завершенной драматургией.

Гротеск и визуальные контрасты

Серия Ретеля издавалась в двух вариантах: как отдельные части рассказа и скомпилированные на едином, почти метровом, формате. Шесть частей, расположенных на одном листе, распределены в три столбца так, что их следует рассматривать по вертикали в противоположность привычному ярусному прочтению. Но именно при такой расстановке общая композиция выглядит более естественно. В верхнем ярусе первый и третий (пятый в хронологическом порядке) листы образуют целостную замкнутую композицию. Восставшая Смерть направляет взгляд зрителя в общий круг событий, в то время как ее своеобразным отображением служит крупная фигура Смерти на баррикадах, завершающая справа верхний ряд. В противном случае, при ярусном расположении, на месте Смерти по дороге в город был бы эпизод со вручением меча правосудия народу, в результате чего вся левая часть была бы перегружена. В окончательном варианте видим, что нижний ярус имеет симметричное расположение двух конных фигур, где слева направо Смерть движется в город и, соответственно, вглубь, а в заключительной сцене справа выходит из глубины композиции. Поскольку второй и шестой листы являются наиболее лаконичными и, бесспорно, самыми удачными в серии, их симметричная постановка в нижней части выглядит вполне логично. Ярким композиционным завершением стала фигура упавшего рабочего с распростертыми руками в углу последнего эпизода, которая диагонально отражает сломанный крест в начале повествования. Подобный композиционный

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

прием обрамления имеет свое объяснение. Повествование Гольбейна заканчивается Страшным судом, в то время как повествование Ретеля циклично, что подчеркивается в названии словом «еще», не предполагающим кульминацию и тем более завершение этого жанра. Практически сразу вслед за Ретелем последовало издание уже своей серии «Плясок» художником Эдуардом Илле (1823–1900), в свою очередь варьировавшим знаменитые гравюры предшественника. Образ Смерти как Жнеца с косой наводит на аналогию цикличности сезонных крестьянских работ, взятых из картин северного Ренессанса, и, как пишет К. Хертель: «...крестообразный труп революционера на VI фрагменте однажды будет вызван из-под земли, чтобы оставить сломанный крест и возглавить еще один Танец Смерти...» [Hertel, 2000, p. 99]. Эпилог показывает горькую цену революции для ее участников, которую Ретель в очередной раз отвергает.

Гротескные формы изображений в листах Ретеля делали их яркими и запоминающимися, а одним из приемов, который всегда будет усиливать впечатление, являлось контрастное сопоставление образов. Так, например, динамика скелета может быть противопоставлена самой природе смерти, особенно когда Ретель намекает на конкретных живых персонажей. В сцене гибели рабочих на баррикадах, как отмечалось выше, Смерть является единственным, кто не может умереть благодаря своей сущности. В таком противоречии раскрывается внутренняя ирония образа: Смерть как герой революции — фигура одновременно абсурдная и в то же время символически оправданная. Подобный прием смыслового противопоставления был хорошо знаком и понятен современникам, поскольку не только активно использовался в изобразительном искусстве, но успел укорениться и в публицистике революционной эпохи. В художественных и печатных изданиях контраст мог принимать самые разные и неожиданные формы. Как отмечает С. Гуревич, характеризуя «Новую Рейнскую газету», которая в это время издавалась в Кельне, «...в одной фразе объединялись слова с противоположным стилистическим звучанием. “Высоконравственное словоблудие” — так писала газета о речи депутата Йонаса во Франкфуртском парламенте. В подобном сочетании одно из слов снижало значение другого... Нередко внешне безобидная форма предложения резко контрастировала с его подлинным смыслом. “Честь и слава прусской армии, отличившейся в “познанской

компаний”!) — писала газета о бесчинствах реакционной военщины в Познани. Эта фраза приобрела откровенно издевательский характер, ибо широко было известно, как “отличились” прусские вояки в войне против беззащитных познанских поляков» [Гуревич, 1958, с. 186–187]. Аналогичный контрастный оборот можно заметить и в визуальной риторике Ретеля. Например, в сцене у таверны из третьего листа лозунг на плакате «Свобода, Равенство, Братство» вступает в прямое противоречие с изображенной слева группой. Подвыпившая толпа, с точки зрения художника, лишена как способности, так и внутреннего потенциала, ведущего к реализации этих идей. Подобно тому как в саркастических формулировках «Новой Рейнской газеты» высокие определения обесцениваются контекстом, у Ретеля пафос лозунга дискредитируется за счет внешнего несоответствия между провозглашаемым и изображенным. В том и другом случае речь идет о приеме сознательной инверсии смысла, где внешняя форма утверждает одно, в то время как фактическое содержание ей прямо противоположно. Не менее показательным в этом отношении представляется проанализированный выше эпизод в верхнем углу четвертого листа со сценой на ступенях муниципального здания. Картина убийства на заднем плане, разворачивающаяся как раз на фоне меча Правосудия, формирует двойной смысл изображения. Здесь визуальный контраст между предметом, символизирующим закон, и актом беззакония становится особенно ощутимым.

Таким образом, визуальные контрасты у Ретеля выполняют не просто иллюстративную функцию, а являются важным выразительным приемом, позволяющим критически переосмыслить современные ему события. Революционный пафос, декларации свободы и справедливости у него почти всегда обесцениваются через композиционные и иконографические конфликты, что дает повод для горькой иронии или саркастического комментария.

Ретель — героический певец смерти

Образ Смерти в различных ее проявлениях не раз возникал в произведениях Ретеля. Ее аллегорический символ мы можем увидеть в эрмитажной «Немезиде» (1837, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), где аллюзия на библейский сюжет убийства Авеля Каином

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

передается в сугубо романтическом ключе. Смерть незримо присутствует в сцене посещения Оттоном III склепа Карла Великого (1847, Ратуша, Аахен), особенно если учесть, что первый лист «Плясок Смерти» будет гротескным отображением этой сцены. Довольно осязаемый призрак Карла восседает над саркофагом Прозерпины⁽¹⁾, в котором он когда-то, согласно легенде, был похоронен. Соотношение сидящего с атрибутами власти императора и коленопреклоненной свиты его потомков воспринимается как прямая антитеза Смерти в окружении Пороков, на что прямо указывает К. Хертель: «...он снова использовал эту же структурную схему в своем “Auch ein Totentanz”. Его первый лист представляет Смерть (а не Карла Великого), вылезавшую из гробницы (а не восседающую на ней) и сталкивающуюся с несколькими Пороками... которые, вполне возможно, стремятся уподобиться Смерти так же, как Оттон стремится быть похожим на Карла Великого» [Hertel, 2000, p. 91]. Но лишь в «Плясках» Смерть у Ретеля приобретает исконно средневековую форму. Неоклассицистический стиль конца XVIII — начала XIX века предполагал изображение Смерти в традициях Античности, согласно концепции Г.Э. Лессинга (1729–1781), утверждавшего, что единственный способ изобразить Смерть в древности, это уподобить ее сну. Именно такой подход обнаруживает себя в рисунке Асмуса Якоба Карстенса (1754–1798) «Ночь и ее дети» (1794, Государственное художественное собрание, Веймар), где аллегии Ночи с младенцами Смертью и Сном варьируют греческие образы Гипноса и Танатоса. В творчестве Ретеля, в известной степени принадлежавшего к позднему романтизму, заметен отход от неоклассицистического понимания и аллегоризации образа Смерти к ее многовекторному осмыслению, когда данный образ через абстрактное восприятие постепенно обретал индивидуальные и психологически значимые черты. В свое время Понтен отмечал перманентность развития идеи Смерти в творчестве Ретеля, что прослеживалось не только в его графических работах: «Ретель всегда был героическим певцом смерти. Смерть была настоящим героем, которому он служил, притворяясь, что поклоняется Моисею, Ганнибалу, франку Карлу... смерть во всех

(1) Речь идет о древнеримском саркофаге с рельефом, изображающем миф о похищении Прозерпины, предположительно вывезенном Карлом Великим из Рима.

формах, страх смерти швейцарцев перед Земпахом, карфагенян в Альпах, Императора Максимилиана и Христа на Елеонской горе, неистовство смерти в многочисленных батальных образах, но и победа над ней посредством Презрения к смерти Бонифация, швейцарцев, Моисея, Карла и Ганнибала...» [Alfred Rethel, 1911, s. 47].

Образ персонифицированной Смерти разрабатывается Ретелем еще до его знаменитой серии. В 1848 году он создает рисунок «Смерть как слуга» (1848, Гравюрный кабинет, Дрезден), предварительный эскиз которого был выполнен за год до этого. В центральной части композиции — Смерть в ливрее, расположенная спиной к зрителю. В левой руке она держит поднос, а в правой бутылку, прислуживая роскошному салонному обществу. Сразу перед ней мужчина, отпив, падает на землю и опрокидывает стол. Слева группа благородных дам в ужасе шарахается в сторону. Старинная тема *Memento mori*, тщетности земных благ, показана прямолинейно и очень наглядно, не нуждаясь в дополнительной символической. Вместе с этим, следуя жанровой традиции, Ретель изображает смерть внезапную, исключая покаяние и поэтому наиболее неприемлемую со времен Средневековья. По замыслу работа ближе всего соотносится с гравюрой Гольбейна «Смерть и король» (ок. 1526, Государственная художественная галерея, Дрезден), в которой Смерть-слуга разливает вино во время пира и также остается неопознанной. В отличие от последующего цикла «Плясок», где Смерть будет забирать с собой сразу множество людей, здесь она действует на каждого индивидуально, что также сближает ее с концепцией произведения Гольбейна.

Следующие две гравюры можно рассматривать как парные, и, хотя сам художник в письме брату акцентировал их чисто художественные качества, он отмечал, что «...ни при каких обстоятельствах эти листы не будут иметь такого успеха, как “Пляска Смерти”...» [Ponten, 1912, s. 145], имея в виду, в первую очередь, актуальность темы. Сегодня можно сказать, что они стали не менее значимы, чем его предыдущая популярная серия. В отличие от цикла «Плясок», в этих работах Ретель не дает точного определения исторической сцены.

Гравюра на дереве «Смерть как враг», или «Смерть как душитель» (1850, Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург), созданная в 1850 году, так же как и предыдущая, была задумана в 1847 году. Источником послужила внезапная вспышка холеры

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века



Илл. 3. Ретель А. Смерть как слуга. 1848. Бумага, карандаш. 30,9×27,4 см. Гравюрный кабинет, Дрезден

Fig. 3. Rethel A. Death as a Servant. 1848. Paper, pencil. 30.9×27.4 cm. Kupferstich-Kabinett, Dresden

в Париже в 1831 году, подробно описанная Г. Гейне (1797–1856) в публикации в аугсбургской газете *Allgemeine Zeitung* годом позже, где писатель документирует начало эпидемии на балу, когда «самый веселый арлекин... снял маску, и из-под нее ко все общему изумлению глянуло сине-лиловое лицо» [Гейне, 1936, с. 96]. Считается, что именно эта эпидемия, прокатившаяся по Европе подобно средневековой чуме, вновь возродила интерес к сюжету «Плясок Смерти» [см.: Rittershaus, Eschenberg, 2021]. У Ретеля Смерть неожиданно появляется во время маскарада. Ее первые жертвы — горизонтально растянувшийся Арлекин, Коломбина с обнаженной грудью и Шут, сторбившийся в правом углу. Музыканты, которых заменила Смерть, в спешке покидают сцену, последний зажимает нос, остальные участники на заднем плане убегают вправо. Из двух костей Смерть соорудила скрипку, играя на которой, грациозно двигается вперед в изящной обуви с бантиками. В этом случае она не скрывается, она узнаваема всеми. Важную роль

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века



Ил. 4. Ретель А. Смерть как враг (Смерть-душитель). 1850. Ксилография. 30,7×27,4 см. Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург. Б-2620-III

Fig. 4. Rethel A. The Death as an Enemy (Death the Strangler). 1850. Woodcut. 30.7×27.4 cm. The State Museum of the History of Religion, St. Petersburg. Б-2620-III

здесь играет светотеневая моделировка. В углу в ярком свете свечей люстры над ее головой сидит фигура в восточных одеждах, олицетворяющая Холеру. Согласно симптомам болезни, ее обезвоженное тело истощено, а взгляд пуст. В руке она держит треххвостый бич, атрибут Страстей, отсылающий к идее наказания за грехи человеческие. Сама Смерть полностью погружена в тень и четко читаема в своем силуэте. Взаимодействие Смерти со своей жертвой в средневековом искусстве происходило на физическом уровне. Смерть, как правило, прикасалась к человеку или насильно уводила его с собой, несмотря на ожесточенное сопротивление. У Ретеля она, подобно Гамельнскому крысолову, подчиняет себе всех своей мистической музыкой.

Его последующая работа «Смерть как друг» (1851, Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург) воспринимается как противопоставление предыдущей. Старый звонарь мирно скончался, и Смерть пришла, чтобы в последний раз ударить в колокол в его



Ил. 5. Ретель А. Смерть как друг. 1851. Ксилография. 30,1×27,2 см. Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург. Б-2621-III

Fig. 5. Rethel A. The Death as a Friend. 1851. Woodcut. 30.1×27.2 cm. The State Museum of the History of Religion, St. Petersburg. Б-2621-III

смертный час. Сама идея не нова, и ее подобие можно опять-таки увидеть у Гольбейна, где Смерть помогает крестьянину пахать землю или Адаму выкорчевывать пни. По выражению одного из первых биографов художника, В. Фейта (A. Veit, 1842–1900), Смерть «не проявляет насмешки: она — спасительный друг, который приносит покой душе вместе с покоем тела» [Veit, 1892, s. 53]. Композиция полна символов, которые художник частично переработал, переходя от рисунка к гравюру. Прежде всего бросается в глаза, что он видоизменяет вид в окне, заменяя крышу церкви с крестом пинаклем справа, сосредотачивая внимание на заходящем солнце, к которому полетит птица, символизирующая душу. Преобразовывая форму окна и делая ее арочной, художник визуально увеличивает потолок и саму комнату. Он убирает гири часов – бесполезного символа течения времени, которое теперь остановилось. Над столом появляется фрагмент Распятия, и стол тем самым становится похож на алтарь с книгой и символами причастия.

Неизменными остаются шляпа с гребешком и посох, отставленные в сторону и указывающие на путь паломника. Исчезает собака, последний преданный спутник, тем самым показывая зрителю, что единственным другом остается Смерть. Эту работу можно назвать самой философской и одной из наиболее пронзительных по характеру своего восприятия во всем графическом наследии Ретеля.

Еще один рисунок, где Смерть не является главным персонажем, но также присутствует как один из ключевых образов, — это «Встреча Нового 1853 Года» (1853, частная коллекция). Железнодорожный поезд прибывает на станцию, и пассажиры радостно приветствуют Новый Год, идущий навстречу с рогом изобилия за спиной в сопровождении Ангела Мира. Слева выходит Старый Год с тощей собакой — образом Войны, — лающей на Мир. Он отягощен большим томом истории, а вслед ему бросают котомку с надписью «опыт» — плохие переживания, которые тот хотел оставить в поезде. Как часто бывает, никто не обращает внимания на Смерть, голова которой выглядывает рядом с машинистом. Смерть выглядит традиционно — сгорбленной, в капюшоне, и мы первоначально не замечаем, что торчащая сверху коса, один из привычных символов, принадлежит не ей, поскольку в правой руке она сжимает посох, а машинисту Сатурну — всепоглощающему времени.

Заключение

В заключение можно отметить, что серия Ретеля «Еще одна пляска Смерти» выражала взгляды большинства представителей либерально настроенной буржуазии, отвергавшей нивелирование всех классовых различий. Эти работы явились мощнейшим средством агитационной пропаганды. Об их популярности говорят многочисленные переиздания, следовавшие одно за другим. Благодаря Ретелю вновь возрос интерес к гравюре на дереве [см.: Neuss, 1957], которая к этому времени воспринималась анахронизмом. Для полного понимания листов серии необходимо знать не только историю самого жанра, но и события, потрясшие Германию, как и Европу в целом, в середине XIX столетия. Герои Ретеля показаны прежде всего как жертвы, введенные в заблуждение искусными манипуляторами, и даже если они ведут себя как герои, подобно сцене на баррикадах, они таковыми

не являются, о чем красноречиво свидетельствует последний лист. Хотя произведения, где образ Смерти предстает у Ретеля в своей персонифицированной форме, не столь многочисленны, практически каждое из них повлияло на возрастание интереса к этому жанру во второй половине XIX века.

Список литературы:

- 1 *Абалян А.И.* Проблема статуса еврейского населения России и Германии в конце XIX – начале XX в. // Политэкс. 2014. Т. 10. № 2. С. 71–84. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-statusa-evreyskogo-naseleniya-rossii-i-germanii-v-kontse-xix-nachale-xx-v/viewer> (дата обращения 01.02.2025).
- 2 Новый Завет. Евангелие от Иоанна. СПб.: Вита Нова, 2015. 304 с.
- 3 *Гейне Г.* Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Н.Я. Берковского, М.А. Лифшица, И.К. Луппола. Т. VI: Французские дела; Французские художники; О французской сцене. М.; Л.: Academia, 1936. 502 с.
- 4 *Гуревич С.* «Новая Рейнская газета» К. Маркса и Ф. Энгельса. М.: Госполитиздат, 1958. 192 с.
- 5 Alfred Rethel: Des Meisters Werke in 300 Abbildungen / Hrsg. von J. Ponten. Stuttgart und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1911. 202 s. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgabe, XVII).
- 6 *Boime A.* Alfred Rethel's Counterrevolutionary Death Dance // The Art Bulletin. 1991. Vol. 73. № 4. P. 577–598.
- 7 *Fritz R., Fritz R.* Ein Unbekanntes Jugendwerk von Alfred Rethel // Wallraf-Richartz-Jahrbuch. 1958. Vol. 20. S. 213–224.
- 8 *Gaetgens T.* Die Revolution von 1848 in der europäischen Kunst // Historische Zeitschrift. Beihefte. 2000. Vol. 29. S. 91–122.
- 9 *Groll K.* Alfred Rethel. "Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1848". A. Gmeiner, 1989. 71 s.
- 10 *Hertel C.* Dis/Continuities in Dresden's Dances of Death // The Art Bulletin. 2000. Vol. 82. № 1. P. 83–116.
- 11 *Hettling M.* Totenkult statt Revolution: 1848 und seine Opfer. S. Fischer, 1998. 223 s.
- 12 *Heuss T.* Alfred Rethel: Auch ein Totentanz, Holzschnittfolge, 1849. Stuttgart: Reclam, 1957. 32 s.
- 13 *Imiela H.J.* Alfred Rethel und der Tod // Der Tod in Dichtung Philosophie und Kunst / Hrsg. H.H. Jansen. Steinkopff, 1989. S. 371–379.
- 14 *Klingelschmitt K.* Vivat! Hoch! – Die freie Republik! Friedrich Hecker – ein deutscher Mythos. Edition Cordeliers, 1982. 174 s.
- 15 *Kober A.* Jews in the Revolution of 1848 in Germany // Jewish Social Studies. 1948. Vol. 10. № 2. P. 135–164.
- 16 *Paret P.* The German Revolution of 1848 and Rethel's Dance of Death // The Journal of Interdisciplinary History. 1986. Vol. 17. № 1. P. 233–255.
- 17 *Paret P.* Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane. München: C.H. Beck, 1990. 259 s.
- 18 *Ponten J.* Alfred Rethels Briefe. Berlin: B. Cassirer, 1912. 220 s.
- 19 *Rittershaus L., Eschenberg K.* Black Death, Plagues, and the Danse Macabre. Depictions of Epidemics in Art // Historical Social Research / Historische Sozialforschung. Supplement. 2021. № 33. P. 330–341.
- 20 *Schmid M.* Künstler-Monographien: Rethel. Hansebooks, 2016. 132 s.
- 21 *Stone K.* Uprisings, Epidemics and Spontaneous Deaths // University of Melbourne Collections. 2011. Issue 9. P. 31–38. URL: https://museumsandcollections.unimelb.edu.au/_data/assets/pdf_file/0007/1378960/08_Death.pdf (дата обращения 01.02.2025).
- 22 *Veit V.* Alfred Rethel: Eine Charakteristik. Berlin: Verlag von Emil Felber, 1892. 312 s.

References:

- 1 Abalyan A.I. Problema statusa evreiskogo naseleniya Rossii i Germanii v kontse XIX – nachale XX v. [The Problem of the Status of the Jewish Population of Russia and Germany in the Late 19th – Early 20th Century]. *Politeks*, 2014, vol. 10, no. 2, pp. 71–84. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-statusa-evreyskogo-naseleniya-rossii-i-germanii-v-kontse-xix-nachale-xx-v/viewer> (accessed 01.02.2025). (In Russian)
- 2 *Novyi Zavet. Evangelie ot Ioanna* [The New Testament. The Gospel of John]. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2015. 304 p. (In Russian)
- 3 Heine G. *Polnoe sobranie sochinenii: V 12 t.* [Complete Works: In 12 vols.], eds. N.Ya. Berkovsky, M.A. Lifshits, I.K. Luppola. Vol. VI: Frantsuzskie dela; Frantsuzskie khudozhniki; O frantsuzskoi stsene [French Affairs; French Artists; About the French Scene]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1936. 502 p. (In Russian)
- 4 Gurevich S. "Novaya Reinskaya gazeta" K. Marksa i F. Engel'sa ["New Rhineland Newspaper" by K. Marx and F. Engels]. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1958. 192 p. (In Russian)
- 5 *Alfred Rethel: Des Meisters Werke in 300 Abbildungen*, hrsg. von J. Ponten. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1911. 202 s. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgabe, XVII).
- 6 Boime A. Alfred Rethel's Counterrevolutionary Death Dance. *The Art Bulletin*, 1991, vol. 73, no. 4, pp. 577–598.
- 7 Fritz R., Fritz R. Ein Unbekanntes Jugendwerk von Alfred Rethel. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1958, vol. 20, s. 213–224.
- 8 Gaetgens T. Die Revolution von 1848 in der europäischen Kunst. *Historische Zeitschrift. Beihefte*, 2000, vol. 29, s. 91–122.
- 9 Groll K. *Alfred Rethel. "Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1848"*. A. Gmeiner, 1989. 71 s.
- 10 Hertel C. Dis/Continuities in Dresden's Dances of Death. *The Art Bulletin*, 2000, vol. 82, no. 1, pp. 83–116.
- 11 Hettling M. *Totenkult statt Revolution: 1848 und seine Opfer*. S. Fischer, 1998. 223 s.
- 12 Heuss T. *Alfred Rethel: Auch ein Totentanz, Holzschnittfolge, 1849*. Stuttgart, Reclam, 1957. 32 s.
- 13 Imiela H.J. Alfred Rethel und der Tod. *Der Tod in Dichtung Philosophie und Kunst*, hrsg. H.H. Jansen. Steinkopff, 1989, s. 371–379.
- 14 Klingelschmitt K. *Vivat! Hoch! – Die freie Republik! Friedrich Hecker – ein deutscher Mythos*. Edition Cordeliers, 1982. 174 s.
- 15 Kober A. Jews in the Revolution of 1848 in Germany. *Jewish Social Studies*, 1948, vol. 10, no. 2, pp. 135–164.
- 16 Paret P. The German Revolution of 1848 and Rethel's Dance of Death. *The Journal of Interdisciplinary History*, 1986, vol. 17, no. 1, pp. 233–255.
- 17 Paret P. *Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane*. München, C.H. Beck, 1990. 259 s.
- 18 Ponten J. *Alfred Rethels Briefe*. Berlin, B. Cassirer, 1912. 220 s.
- 19 Rittershaus L., Eschenberg K. Black Death, Plagues, and the Danse Macabre. Depictions of Epidemics in Art. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung. Supplement*, 2021, no. 33, pp. 330–341.
- 20 Schmid M. *Künstler-Monographien: Rethel*. Hansebooks, 2016. 132 s.
- 21 Stone K. Uprisings, Epidemics and Spontaneous Deaths. *University of Melbourne Collections*, 2011, issue 9, pp. 31–38. Available at: https://museumsandcollections.unimelb.edu.au/_data/assets/pdf_file/0007/1378960/08_Death.pdf (accessed 01.02.2025).
- 22 Veit V. *Alfred Rethel: Eine Charakteristik*. Berlin, Verlag von Emil Felber, 1892. 312 s.