

УДК 008**Иконография христианских образов в картине Каспара Давида Фридриха «Монах у моря»****Груздев Антон Александрович**

Аспирант,
кафедра искусств,
Институт гуманитарных наук (Барнаул),
Алтайский государственный университет,
656049, Российская Федерация, Барнаул, пр-кт Ленина, 61;
e-mail: ant.gruzdev.2016@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается вопрос иконографии христианских образов в картине Каспара Давида Фридриха «Монах у моря». Особое внимание уделяется проблеме интерпретации мотивов с точки зрения метафизического смысла и эсхатологии. Учитывая, что творческий метод художника часто выходит за рамки традиционного пейзажа, основной акцент в статье сделан на анализе христианских образов как наиболее значимых элементов западноевропейского искусства. Пейзажи Фридриха отражают особое духовное видение природы: многие его образы становятся воплощением присутствия невидимого в видимом. Эта взаимосвязь наиболее ярко проявляется в работе «Монах у моря», где визуальное напряжение и религиозный подтекст тесно переплетены с символическим языком и эмблематическими значениями. Автор исследует, как христианские мотивы и эсхатологические идеи находят отражение в композиции, перспективе и символике картины, подчеркивая уникальный вклад Фридриха в развитие романтической живописи.

Для цитирования в научных исследованиях

Груздев А.А. Иконография христианских образов в картине Каспара Давида Фридриха «Монах у моря» // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 1А. С. 219-225.

Ключевые слова

Иконография, романтизм, христианский образ, живопись, пейзаж, эсхатология, перспектива, Фридрих, Панофский.

Введение

Картина Каспара Давида Фридриха «Монах у моря» - одна из главных произведений живописи немецкого романтизма. Её значение трудно переоценить, особенно в последнее десятилетие, когда на первый план всё больше выходят исторические исследования творчества Фридриха. Известно, что уже при жизни художника картина произвела настоящий фурор. В 1810 году на выставке Берлинской академии искусств состоялась первая публичная презентация картины Каспара Давида Фридриха «Монах у моря» (рис.1.). В числе зрителей были немецкие писатели-романтики: Ахим фон Арним, Клеменс Брентано, Генрих фон Клейст, а также молодой принц, будущий король Пруссии Фридрих Вильгельм IV, который был настолько очарован картиной, что уговорил своего отца купить её. [Börsch-Supan, Jähning, 1973, с. 302] Многочисленные отчеты, написанные современниками Фридриха по случаю посещения его мастерской, свидетельствуют о том сильном впечатлении, которое картина произвела уже во время своего создания.



Рисунок 1 - К. Д. Фридрих «Монах у моря», 1809 г., холст, масло. Старая национальная галерея, Берлин.

Методы

Чтобы понять, что именно в этой работе так притягивает внимание, вначале необходимо рассмотреть саму композицию этого пейзажа и проникнуться её эффектом, т.к. именно эффект или точнее воздействие на зрителя, по словам самого Фридриха: «есть сильное доказательство в пользу картины; если оно правдиво, если оно направлено на истину, на благородство». [Эстетика немецких романтиков, 1986, с. 492]

На первый взгляд мы видим совсем немного: песчаный берег, море, небо и фигуру монаха. Композиционный план картины условно разделен на три зоны. Однако они не образуют отдельных областей, как в других работах Фридриха, а напротив, помещены максимально формально, и едва ли могут оказывать непосредственное влияние на содержание. Тоже самое

можно сказать и про фигуру монаха, который расположен словно бы на острие дугообразного и уходящего в глубину берега. Белый песок выделяется на фоне темной морской воды почти черно-белым контрастом. Складывается ощущение, что Фридрих специально помещает монаха наедине с практически черной тьмой, как бы указывая зрителю на эсхатологический подтекст картины. Облака, которые собираются в темную стену и соответствуют темноте моря, делают практически невидимой линию горизонта, тем самым растворяя границу между верхним и нижним планом: своеобразный апокалиптический мрак между небом и землей, который вот-вот поглотит монаха и последний кусок земли, на которой он стоит.

В своих воспоминаниях поэт и близкий друг художника Генрих фон Клейст писал следующее по поводу чувств, испытываемых при виде пейзажа Фридриха: «Ничего нет печальнее и неприятнее, нежели это положение в мире: (монах) единственная искра жизни в широком царстве смерти, одинокое средоточие в одиноком кругу». [Клейст, 1977, с. 510] Сам Фридрих также сообщает по поводу образа монаха: «Глубоки твои следы на пустынном песчаном пляже, - глупый человек, полный тщеславия! Дует слабый ветер, и твой след больше не виден!» [Friedrich, 2005, с. 65] Можно предположить, что пейзаж «Монах у моря» — это прежде всего собирательный образ, который как бы визуализирует конечность жизненного пути человека как живописный опыт. Как справедливо отмечал Наум Берковский относительно подобного творческого метода художника: «Сопоставленный с природой человек на картинах Фридриха кажется подкидышем и бедняком, существом с неоправданными претензиями.» [Берковский, 2001, с. 29]

Результаты

По результатам реставрации, проведенной Берлинской старой национальной галерей в 2016 году, было установлено, что первоначально Фридрих изобразил на картине три парусных судна, подгоняемые морским штормом и вот-вот готовые опрокинуться под воду. (рис.2.) В дальнейшем этот мотив будет развит Фридрихом в работе «Северный Ледовитый океан» (рис. 3) Американский исследователь искусства, профессор Рочестерского университета Кристофер Хойер сообщает: «до 1826 года картина носила название «Полярное море» и была впервые представлена на выставке Пражской академии в 1824 году под названием «Идеализированная сцена в Арктическом море с потерпевшим крушение кораблём на скоплении льдин». [Heuer, 2019, с. 169]

Здесь мы уже наблюдаем как корабль фактически опрокинулся под лёд, а его мачты сломаны и оторваны от корпуса. Известно, что годом ранее Фридрих уже писал очень похожую картину Северного Ледовитого океана, которая была утеряна ещё при жизни художника и на которой корабль носил разборчивое название «Надежда». [Börsch-Supan, Jähning, 1973, с. 376] Тот факт, что корабль на предыдущей картине называется «Надежда», а теперь остается безымянным, является очень важной деталью для понимания не только предыдущего пейзажа «Монах у моря», но и всего творчества художника. Такое же большое значение имеет и отказ от первоначального названия.

Принято считать, что в классическом искусстве такие устоявшиеся мотивы практически всегда носят условное значение. В искусствознании для этого когда-то был введен термин «иконография». По утверждению основоположника иконологического метода Эрвина Панофского: «Воспринятый таким образом смысл является простейшим и легкодоступным, фактическим значением, которое раскрывается по средством отождествления определенных

видимых форм с определенными предметами, знакомыми нам из практического опыта, и посредством отождествления изменений в их расположении с определенными действиями или событиями». [Пановский, 2009, с. 27] Фридрих также использует иконографическое значение корабля, традиционно обозначая этим хрупкое человеческое существование, а также и надежду на достижение горнего мира. Конечно, иконографическое значение корабля ещё не было знакомо зрителям во времена Фридриха, прежде всего потому, что в XIX в. всё ещё существовала жанровая иерархия, закреплённая в XVII в. во Французской академии: жанры классифицировались по иерархическому принципу - от одушевленного к неодушевленному. На вершине находилась историческая живопись, за ней следовал портрет, ниже располагалась жанровая живопись и только на четвертом месте - пейзажная живопись, ниже которой располагался только натюрморт. Если натюрморт всегда имел иконографическое измерение, то в XVIII в. именно пейзаж всё больше стал отходить от иконографической связи с предметом и по мнению Кирьяновой С.А. «стал играть различную композиционную роль, в зависимости от которой менялось взаимодействие и связь сцены» [Кирьянова, 2013, с. 120].



**Рисунок 2 - К. Д. Фридрих «Монах у моря» (инфракрасная съемка), 1809 г., холст, масло.
Государственные музеи Берлина, Старая национальная галерея, Берлин. Фото:
Кристина Месл, Франческа Шнайдер**

Именно в такой пейзаж, который готовился полностью отказаться от иконографического измерения, Фридрих вновь вводит иконографическое содержание, которое, по сути, определяло живописный смысл. Поэтому он называет корабль «Надеждой», чтобы в первую очередь обозначить его как символический носитель смысла. Такое название сразу же выводит на первый план, что это не просто изображение неудачной полярной экспедиции, а самая настоящая аллегория человеческого существования. Но почему же тогда Фридрих воздержался от старого названия «Северный Ледовитый океан»? Ответ на этот вопрос подводит нас к сути всего творчества художника. Фридрих оставляет корабль без названия, потому что содержание, передаваемое названием, должно быть передано не символически, а именно в виде образа. Как и в случае с пейзажем «Монах у моря», здесь показан не какой-то участок мира, а весь мир как

таковой – его аллегория. Как отмечал, Жирмунский: «Романтики понимали всё конечное как часть бесконечного, как проявление, как отпечаток жизни вселенной, где неисчерпаемость божественной жизни, из лона которой рождаются все новые явления, необъяснимые простыми схемами законосообразности». [Жирмунский, 1996, с. 158] И если бы содержание картины уже было предопределено названием корабля «Надежда», то по-видимому всё в ней с самого начала было бы связано с этим уточнением. Было бы неважно, в какой степени содержание будет улавливаться при просмотре самой картины если бы оно не представляло собой нечто совершенно иное, чем его простое сообщение через символическую форму.



**Рисунок 3 - К. Д. Фридрих «Северный Ледовитый океан», 1823-1824 г., холст, масло.
Кунстхалле, Гамбург, Германия.**

Если безымянный корабль в «Северном Ледовитом океане», в конечном счете, также функционирует как знак, который наделяется смыслом только со стороны зрителя, то Фридрих гораздо более последовательно подходит к этой проблеме в работе «Монах у моря». Здесь он отменяет уже выполненные ранее парусные корабли, которые стали различимы только после реставрации 2016 года. Это опустошение означает, что на картине больше нет символического объекта, к которому можно было бы привязать живописное содержание. Внимание теперь сосредоточено только на фигуре монаха, который стоит в одиночестве, будто размышляя о смысле быстротечности бытия. В композиционном плане у него даже нет точки опоры, только безграничное пространство – образ небытия. Фигуру монаха окружает только море и стаи чаек, которые только усиливают чувство одиночества, делая пейзаж ещё более мрачным. Так описывает эту картину посетительница студии художника Элен фон Кюгельген: «Все на картине погружено в бессмысленность небытия». [Börsch-Supan, Jähning, 1973, с. 82] Однако, по мнению Ботниковой, главный парадокс картины состоит в том, что, «постулируя неповторимую индивидуальность человека, романтики воспроизводили лишь некую общую модель исключительной личности. В романтическом герое выделялись не столько индивидуальные черты его образа, сколько сама идея его непохожести на других». [Ботникова, 2003, с. 19]

Заключение

Таким образом, пейзаж Фридриха «Монах у моря» просто наполнен атмосферой бесконечности. Фигура монаха выполнена в таких малых размерах, что полностью погружена в пейзаж, создавая у зрителя впечатление трехмерной видимости. В это всеобъемлющее видение входит и пустая бесконечность моря, олицетворяющая образ мира в целом. Зритель как бы видит всё и одновременно ничего, а сама картина как бы захватывает его в этот напряженный визуальный опыт. По-видимому, это ещё одна причина отказа Фридриха от парусных кораблей. Ничто не привлекает и не притягивает взгляд с близкого расстояния, как отсутствие каких-либо иных объектов в пустом морском пространстве. Что же касается визуального переживания картины, то именно благодаря ему разворачивается особый монументальный эффект, который выходит за рамки пейзажа. По этому поводу Фридрих напишет в рецензии на выставку следующие слова: «Эта картина большая, и все же хочется, чтобы она была еще больше, ибо она требует еще большего расширения пространства». [Friedrich, 2005, с. 96] Таким образом, иконография образов картины «Монах у моря» — это усиленное переживание ощущения небытия, растущего за пределы всего, что переживается на картине в чистом виде, и что несомненно вызывает экзистенциальный эффект.

Библиография

1. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
2. Ботникова Л. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2003. – 341 с.
3. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. – 232 с.
4. Кирьянова С. А. Композиционная роль пейзажа в русской 2-й пол. XVII – 1-й XVIII в. Вестник ПСТГУ Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства 2013. Вып. 2 (11). С. 107-114.
5. Клейст Г. Избранное. Драмы. Новеллы. Статьи. – М.: Художественная литература, 1977. – 542 с.
6. Пановский Э. Эпюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 480 с.
7. Эстетика немецких романтиков. – М.: Искусство, 1986.— 736 с.
8. Börsch-Supan H., Jähning K. Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik u. bildmäßige Zeichnungen, München: Prestel, 1973. 405 s.
9. Friedrich C. D., Die Briefe, Hamburg: Conference Point, 2005. 256 s.
10. Heuer C. P. Into the White: The Renaissance Arctic and the End of the Image, New York: Zone Books, 2019. 256 p.

The Iconography of Christian Imagery in Caspar David Friedrich's "Monk by the Sea"

Anton A. Gruzdev

Postgraduate Student,
Department of Arts,
Institute of Humanities (Barnaul),
Altai State University,
656049, 61 Lenin ave., Barnaul, Russian Federation;
e-mail: ant.gruzdev.2016@yandex.ru

Abstract

The article examines the iconography of Christian imagery in Caspar David Friedrich's painting "Monk by the Sea." Special attention is paid to the interpretation of motifs from the perspective of metaphysical meaning and eschatology. Given that the artist's creative method often transcends traditional landscape painting, the main focus of the article is on the analysis of Christian imagery as one of the most significant elements of Western European art. Friedrich's landscapes reflect a unique spiritual vision of nature: many of his images embody the presence of the invisible within the visible. This connection is most vividly manifested in "Monk by the Sea," where visual tension and religious subtext are closely intertwined with symbolic language and emblematic meanings. The author explores how Christian motifs and eschatological ideas are reflected in the composition, perspective, and symbolism of the painting, emphasizing Friedrich's unique contribution to the development of Romantic painting.

For citation

Gruzdev, A.A. (2025). Ikonografiya khristianskikh obrazov v kartine Kaspara Davida Fridrikha «Monakh u morya» [The iconography of Christian imagery in Caspar David Friedrich's "Monk by the Sea"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (1A), pp. 219-225.

Keywords

Iconography, Romanticism, Christian imagery, painting, landscape, eschatology, perspective, Friedrich, Panofsky.

References

1. Berkovsky N. Ya. Romanticism in Germany. - SPb.: Azbuka-Klassika, 2001. - 512 p.
2. Botnikova L. B. German Romanticism: Dialogue of Artistic Forms. - Voronezh: Voronezh State University, 2003. - 341 p.
3. Zhirmunsky V. M. German Romanticism and Modern Mysticism - St. Petersburg: Aksioma, Novator, 1996. - 232 p.
4. Kiryanova S. A. Compositional role of landscape in Russian 2nd half. XVII - 1st XVIII V. Vestnik PSTGU Series V. Questions of History and Theory of Christian Art 2013. Vyp. 2 (11). pp. 107-114.
5. Kleist G. Selected. Dramas. Novellas. Articles. - Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 1977. - 542 p.
6. Panovsky E. Etudes on Iconology: Humanistic Themes in Art. - SPb.: Azbuka-classika, 2009. - 480 p.
7. Aesthetics of the German Romantics. - Moscow: Art, 1986. 736 p.
8. Börsch-Supan H., Jähning K. Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik u. bildmäßige Zeichnungen, München: Prestel, 1973. 405 p.
9. Friedrich S. D., Die Briefe, Hamburg: Conference Point, 2005. 256 s.
10. Heuer C. P. Into the White: The Renaissance Arctic and the End of the Image, New York: Zone Books, 2019. 256 p.