

# Технология выведения образного алгоритма художника на основе контент-анализа

*Елена Стоянова Медкова,*

*искусствовед, кандидат педагогических наук, elena\_medkova@mail.ru*

• мировая художественная культура • технология, проектная деятельность • анализ произведения изобразительного искусства • контент-анализ •

## Актуальность в свете интеграции гуманитарного и негуманитарного знания

Застарелой проблемой в практике образования является своеобразный антагонизм между гуманитарной и негуманитарной сферой знания, предметной областью искусства и естественно-научными и техническими предметами. Профилизация школы возводит этот изоляционизм в системное качество современного основного среднего образования. В принципе данное положение дублирует преобладающие, начиная с Нового времени, тенденции специализации в науке и разрыва некогда естественного синкретизиса конкретно-чувственной и абстрактной форм познания мира, науки и искусства.

Интеграция искусства с естественно-научными и техническими предметами, прежде всего, требует решения вопроса об исходных основаниях интеграции. Анализ истории соотношения предметной конкретности (палеолит, Древний мир и Античность, ренессансная модель) или символического означения (неолит, Средние века) в конструировании моделей мироздания показал, что наблюдается определённая закономерность волнообразного процесса выделения то одной, то другой парадигмы интерпретации единого мира. Соответственно, на роль

интеграционной базы двух видов познания выступает то конкретно-чувственный образ, то абстрактный символ.

Сегодня педагогика в силу своей инерционности всё ещё находится в орбите унаследованной нами от Ренессанса конкретно-чувственной модели видения мира. В силу того, что ренессансная модель основывалась на предельно точной визуализации окружающей реальности (принцип «окна в природу»), ведущую роль в интеграции искусства и науки долгое время играло изобразительное искусство, отвечающее целям опытного познания мира на основе как можно более точного реалистического представления и изображения окружающего мира (анатомические атласы Леонардо, ренессансная теория перспективы, каталоги растений и животных и пр.). На уровне педагогики это породило главенство дидактических приёмов изобразительной наглядности и тотальное внедрение рисования в сферу негуманитарных предметов. Концептуально в поисках интеграционной базы был закреплён ход от искусства и гуманитарной сферы в целом к естественно-научным предметным циклам.

В XXI веке данный подход в науке и педагогике во многом исчерпал свои возможности. Начиная с начала XX столетия, в связи с проникновением в глубины макро- и микроструктур физического мира, научное зна-

ние стало всё более отдаляться от эмпирического опыта и утрачивать наглядность. Новые теоретические открытия невозможно не только изобразить, но и представить. Постнеклассическая наука, открывшая нелинейные системы, способные в состоянии неустойчивости к самоорганизации и саморазвитию, носит ещё более умозрительный характер. В области искусства происходили сходные процессы. Предметом пересмотра стал базисный принцип традиционного искусства, который заключался в обязательности соотношения образности искусства с образностью действительности, с предметностью и событийностью окружающего реального мира. Современное «искусство усомнилось в ценности видимого невооружённым глазом, усомнилось в возможности познавать мир в образах». «Естественная» картина мира, которую каждый человек может видеть из окна, полностью утратила какую-либо ценность в качестве источника творчества для художников XX века. Она перестала быть хранительницей истины или хотя бы отправной точкой поисков художественного откровения. Растеряв свой авторитет, объективная видимая картина мира стала скорее препятствием на пути проникновения в тайны неуловимых смыслов бытия, сходных с неопределимостью самой жизни. Зрение и видение оказались дискредитированными как идеальный посредник между исходным стимулом восприятия и результатом созерцания. Для искусства модернизма это стало определяющим. Понятие «видение» в качестве соединительного проводника между действительностью и произведением искусства в силу кардинального изменения первого члена этой системы было заменено понятием «представление». Согласно установке на иррациональные основы бытия, задачей искусства XX века стало отражение бытия в его незримых абстрактных формах. Появление синтетических видов искусства, творящих художественные образы на базе последних достижений оптики, акустики, физики света и цвета, электроники, информационных технологий, исследования мозга и прочее, засвидетельствовало процесс сближения искусства и точных наук на основе абстрактных понятий последних.

На современном этапе маятник качнулся в сторону абстрактного символического и соответственно ключевым в соотношении

естественных наук и искусства становятся математические символы и методы моделирования. Это даёт основания для переформулирования самой проблемы об интеграции гуманитарного и негуманитарного знания в педагогике искусства. Если раньше проблема изучалась с позиций внедрения методов искусства в негуманитарную сферу, то сейчас должен быть поставлен вопрос о пересмотре концепций и способов подачи предметной области искусства с позиций методологических основ естественных наук. Это предполагает освоение возможностей математического анализа явлений художественной культуры.

Примером внедрения математических (количественных) методов анализа в изучение культуры являются такие работы западных авторов, как «Приложение методики семантического дифференциала к исследованиям по эстетике и смежным проблемам» (Ч. Осгуд, Дж. Суси, П. Танненбаум), «Шкалирование эстетических оценок «прямыми» и «косвенными» методами» (Г. Экман, Т. Кюннапас), «Семантический дифференциал как инструмент искусствоведческого анализа» (В.Е. Симмат). Среди отечественных исследований необходимо назвать работы Б.В. Раушенбаха («Пространственные построения в живописи»), В.М. Петрова («Количественные методы в искусствоведении: Пространство и время художественного мира»), Н.Н. Глуховой и В.А. Глухова («Системы ценностей финно-угорского суперэтнуса»).

### **Краткое описание общих установок метода контент-анализа**

Одним из методов, в котором для выявления смыслов и символического содержания больших массивов информации применяются математические процедуры статистических подсчётов, является метод контент-анализа. Идея метода зародилась в конце XIX — начале XX веков в области социологии, исследующей тексты средств массовой информации на предмет политического и пропагандистского содержания (Д. Спид, Д. Уилкоккс, Б. Мэттьюз, А. Тенни). В середине XX века американский социолог Г. Лассуэла выделил слово/словосочетание в качестве абстрактно-смысловой языковой

единицы для анализа текстов, а французский журналист Ж. Кайзера разработал систему анализа статистических данных. Весь опыт в этой области был обобщён в фундаментальном труде Б. Берелсона «Контент-анализ в коммуникационных исследованиях». Из социологии метод перешёл в такие области гуманитарного знания, как политология, литературоведение, нарратология, история философии, культурология, искусствоведение для количественного анализа философских, поэтических и художественных произведений.

Метод контент-анализа (от англ.: *contens* — содержимое, содержание) соединяет в себе качественные и количественные способы оценки массивов информации. При применении данного метода любое явление художественной культуры рассматривается в качестве «текста», в котором можно выявить структурные смысловые единицы. Метод применяется там, где необходимо исследовать и систематизировать большой по объёму массив «текстов», чья внутренняя организация не очевидна. При этом обязательным условием проведения контент-анализа является инвариантность источников по структуре или существу содержания. В результате ряда процедур по выявлению в художественных текстах «единиц информации» (элементы счёта, которые отвечают на вопрос: «О чём говорится?»), «смысловых групп» (совокупность «единиц информации», связанных взаимным соответствием смыслов), количественной и качественной обработки выявленных единиц внешне несистематизированные и хаотичный текстовый материал предстаёт в виде закономерно выстроенной структуры, моделирующей содержание текста.

Это в свою очередь позволяет вписать изучаемый феномен в рамки конкретного этапа истории искусства, ответить на вопросы: что существовало до него, что характерно только для него, и как данный феномен будет восприниматься адресатом в исторической перспективе. Благодаря фиксации и подсчёту объективных формализованных признаков этот метод позволяет избежать субъективности интерпретации и добиться большей объективности и системности в качественной оценке смыслового и символического содержания феноменов искусства.

## Этапы проведения контент-анализа

1. Формулировка темы, цели и задач исследования, гипотезы исследования. Определение наиболее общих категорий — ключевых понятий, которые должны указывать, какие ответы должны быть найдены в художественном «тексте». В качестве системы категорий могут быть выделены знак, цели, ценности, тема, герой, автор, жанр и др. В качестве организованной структуры, подлежащей изучению в рамках парадигматического подхода, могут рассматриваться также такие категории, как содержание проблемы, причины её возникновения, проблемообразующий субъект, степень напряжённости проблемы, пути её решения. В предварительных установках должны быть определены не только смысловые единицы исследования, но и возможное контекстуальное их употребление. Для этого должна быть разработана система правил оценки разных конфигураций контекстов. Контекстуальные конфигурации могут быть определены интуитивно согласно ожиданиям исследователя или с опорой на экспертные оценки значений или предварительной оценки интенсивности выбранных терминов (письменные источники, опрос экспертов и пр.)

2. Отбор источникового материала. Источники должны отвечать следующим условиям: устойчивость информации, соответствующей задачам исследования; типичность источника для творчества выбранного автора, эпохи, направления (в зависимости от поставленной задачи); частота появления сообщений.

3. Выявление единиц анализа. Эта крайне важная операция базируется на первоначальном, «пилотном», исследовании — предварительным знакомстве с творчеством художника, в результате которого выявляются наиболее часто повторяемые структурные элементы. Единицами анализа могут быть «единицы информации» (элементарные смысловые единицы), «единицы смысловых групп» (совокупность «единиц информации», связанных взаимным соответствием смыслов). Единицами информации для текста могут быть образ, слово, простое предложение, суждение, тема, автор, герой, социальная ситуация, сообщение в целом, устойчивая

композиционная схема и др. Чтобы избежать неправильного толкования, для контент-анализа выбирается не одна, а несколько единиц анализа, а единицы анализа рассматриваются на фоне более широких содержательных структур контекста («слово» — «предложение», образ — образный контекст, связанный с сюжетом, сходными символами, композицией и пр.). В более крупных единицах контекста учитывается как присутствие, так и отсутствие единиц информации. Отсутствующие единицы информации порой также важны, как и часто повторяемые, и несут существенную информацию. Единицы информации должны быть достаточно большими, чтобы выражать определённое значение, и достаточно малыми, чтобы не выражать слишком много значений. Также они должны легко определяться.

4. Выделение единиц счёта. Частота повторения единиц анализа является критерием наличия скрытых закономерностей в тексте. Единицы счёта могут совпадать с единицами информации/анализа. В более сложных случаях, в зависимости от задач исследования, единицами счёта могут быть другие критерии — физическая протяжённость текстов, площадь текста, заполненная смысловыми единицами, эмоциональная окраска и пр.

5. Процедура подсчёта. Данные подсчёта заносятся в таблицы, в которых учитываются абсолютные цифры и их относительные значения в процентах (табл.).

5. Интерпретация полученных результатов в соответствии с целями и задачами исследования. Целью интерпретации числового материала является выявление внутренней структуры информации, определение иерархии связей категорий. Возможно опре-

деление влияния малозначимых в контексте исследования связей категорий контент-анализа на его результаты. Этапами интерпретации числового материала включают группировку, структурирование и обобщение полученных данных. Наиболее существенные категории выявляются на основе частоты их повторения. Далее выстраиваются модели содержания текстов, которые затем подвергаются оцениванию и толкованию.

**Пример анализа творчества К.Д. Фридриха на основе контент-анализа**

**1. Формулировка темы, цели и задач исследования, гипотезы исследования. Определение наиболее общих категорий — ключевых понятий.**

Цель исследования: выявление персональных особенностей творчества К.Д. Фридриха в свете национальной модели мировидения и концептуальных основ романтизма.

Гипотеза: алгоритм творчества К.Д. Фридриха является результатом активного взаимодействия германской национальной модели мировидения и концепции романтизма, как господствующего мировоззренческого и стилиобразующего фактора.

За экспертное мнение по вопросам германской национальной модели мировидения взяты положения описания «Космо-Психо-Логоса Германства» Г.Д. Гачева.

1. Вертикально-центристская структурная модель немецкого космоса:

«В Космо-Психо-Логосе Германства из осей пространственных вертикальное измерение

Единицы анализа	Единицы анализа	Единицы счёта	Единицы счёта
Категории	Подкатегории	Частота упоминания абсолютная	Частота упоминания относительная, %
1. Категория	01 подкатегория		
	02 подкатегория		
	03 подкатегория		
Итого			

преобладает над горизонтальным. Причём это вертикаль, восходящая из Глуби (Tiefe) в Высь (Höhe)»<sup>1</sup>.

«Мир — это Haus (дом), сквозь который древо жизни прорастает: ясеня Игдрозилль в Эдде»<sup>2</sup>.

«В германстве не просто Дом (Haus), но оппозиция Дом — Пространство (Haus — Raum) работает. Как у Фихте в философии Бытие поделено на «Я» и «Не-Я», субъект — объект. И это резко. Вся душевность сосредоточена в «Я», в Haus и Inner (внутреннее)»<sup>3</sup>.

«Внешний космос, открытое пространство, Raum — это небытие, Not ... это потенция бытия, но не пустота, а туманность ... почтенна в германстве т у м а н н о с т ь: оводнённый воздух, одушевлённый (ибо душа — Seele, водяная(- общее марево, субстрат жизни)»<sup>4</sup>.

2. Внутренний дуализм: «в германстве прописывается интеллигентный дом, в котором проступают как значимые: gegen (против), Tiefe и Höhe (глубина и высота) — такие измерения в нём выраженностью обладают. При этом gegen обозначает жёсткую замкнутость германского мира-дома с боков, сторон и его большую жизнеспособность и даже открытость в глубину и высоту ..... Но ещё важнее в германстве внепространственные грани внутренней формы, которые выражаются числом. Самое важное здесь — и его-то (числа) отграниченность — в двоицу: обо всём непрерывно упоминается первое — последнее; а бесконечность уж пусть уместается внутри столпов-стен, начала и конца, как многообрази-

чие внутренних переходов. Между 1 и 2 может уместиться бесконечное множество чисел, но это не открытый ряд чисел (как 1,2,3...), а именно замкнутый. И число-то = замок. И если 3 появляется, то не как после двоицы в ряд встающее, но как вклинивание между стен 1–2, как расщепляющее бродило.... И так, раскол и мятежное движение совершается не через двоицу, а через появление третьего, который встаёт не рядом, не вслед, а вклинивается между парой и превращает её в антиномию, расщепляя, образуя сомнение = двускладчатость, двустворчатость. Если середина в эллипсности — средний термин, ладный центр, примирение, то здесь опосредствование — отрицательность, источник зла, движения, борьбы»<sup>5</sup>. Конечность двоицы, ограничивая бесконечность стенами своего дуализма, канализирует её вовнутрь, создаёт «открытость в глубину и высоту .... превращение внутри замкнутой формы — есть зона бесконечности возможностей ... здесь воля людей штурмует невозможное, невероятное, — трансцензус!»<sup>6</sup>.

«В Германии дуализм — не гармонический, а более резкий. Однако Германия — определённая, не безбрежная, и там идея восстановления целостности, единства — после, на основании преодоления противоположностей, — возможно и берёт верх (Гёте, Шеллинг, Гегель); единство и целостность здесь скорее — вечный идеал: вот-вот близкий и достижимый! — и потому маниакально манящий; но не достигаемый; и оттого «Туда! Туда!» (из «Песни Миньоны» Гёте). Стремление, усилия, мощные борения и меланхолия — жребий германского духа. Всё здесь мерещится как Целое, Единое, а не Беспредельность; и его (Единого Целого) место — это сосредоточение (центр) и высь».

Ключевыми понятиями для нас в последующем анализе становятся: вертикаль, восходящая из Глуби в Высь, структурная отграниченность и внутренняя форма, целостность и единство, центризм (дом/пространство), напряжённый дуализм.

Основы пространственно-временной модели романтизма сформулированы нами на основе характеристики романтического хронотопа по признакам тип, мерность и ориентация<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Гачев Г.Д. Ментальности — народов мира. — М., 2008. С. 118.

<sup>2</sup> Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Эллада, Германия, Франция: опыт экзистенциальной культурологии. — М., 2008. С. 203.

<sup>3</sup> Гачев Г.Д. Ментальности — народов мира. — М., 2008, с.121

<sup>4</sup> Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Эллада, Германия, Франция: опыт экзистенциальной культурологии. — М., 2008. С. 243.

<sup>5</sup> Там же. С. 260–261.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Медкова Е.С. Содержание и структура целостного изучения рахных видов искусств в условиях основной школы // Школьные технологии. 2014. №3.

*Тип.* Трёхмерная пространственная модель в состоянии свёртывания по вертикали и по горизонтали к нижним и внутренним хаотизированным уровням мироздания. Верхние трансцендентные этажи утрачивают онтологичность и виртуализуются. Лишённый божественной осенённости земной мир «тёмной» материи оказывается во власти деструктивных сил хаоса.

*Мерность.* В пространственной модели романтизма бесконечность существует в рамках конечного. В центре вселенной находится человек, чья душа вмещает в себя вселенную. Пространство души расширяется до бесконечности, бесконечность ограничивается конечными рамками бесконечной, открытой в трансцендентальное, душой человека<sup>8</sup>. Соответственно, вечность содержится в мгновении жизни человека. Восхождение в вечность происходит через пиковые мгновения жизни. Субъективизация времени и пространства делает возможной связь любых, сколь угодно удалённых точек мира, в том числе и трансцендентальных. Романтический хронотоп пограничен с хаосом, что определяет такие его характеристики как инверсионность, разорванность, нестабильность, изменчивость, переходность, смещение внутреннего и внешнего, верха и низа, свёртывание и упрощение структур пространства и времени. Динамика Времени, направленная к разрушению космоса и к «Ничто» хаоса, размывает пространственные структуры. Торжество временной стихии является временным в виду его сворачивания в точку небытия. Геометрическим символом хронотопа романтизма можно считать воронку или её плоскостную проекцию — спираль.

*Ориентация.* Раздвоенность человека XIX века превращает целостность переживания жизни в недостижимую цель. Прежде замкнутый цикл жизнь/смерть/жизнь оказывается оборванным на смерти, что ослабляет позиции жизни. В романтизме складывается парадоксальное сцепление концептов гибель/бессмертие. В другом варианте Жизнь в оппозиции жизнь/смерть заменяется на Любовь как духовное преодоление смерти.

**2. Отбор источникового материала.** Объект исследования — весь доступный массив пейзажей в творчестве К.Д. Фридриха.

Упоминание о массиве и совокупности произведений не случайно, так как только при знакомстве со всем объёмом творчества мастера выявляются общие закономерности. По мнению испанского философа Х. Ортега-и-Гассета, «чтобы постичь творческий замысел любого художника, нужно прокрутить перед своим внутренним взором со скоростью киноленты все его картины. Тогда мы увидим наиболее устойчивые и повторяющиеся черты, они и являются главными». Технически это возможно или при просмотре целого монографического альбома, или, что более реально, при наличии Интернета, с помощью знакомства со специализированным сайтом, посвящённым художнику, и выведения на экран рядов произведений автора.

Анализ представленных в творчестве жанров даёт основной массив пейзажной живописи с преобладанием тематики гор и моря, что соответствует оппозиции «Высь/Глубь» по Г. Гачеву. Далее следует изображение равнин и леса. Жанровые сценки и портрет представлены единичными работами. Часть жанровых сцен связаны скорее не с жанровыми ситуациями, а с символическими формулами творчества художника («Женщина у окна», «Вид из мастерской художника», «На корабле»).

**3. Выявление единиц анализа.** Для анализа творчества Фридриха целесообразно выделить: единицы информации (в том числе знаково отсутствующие), смысловые группы, контекст. Основанием выделения единиц по основным видам пейзажа является первичная оценка частоты встречаемых объектов.

3.1. Единица «КАМЕНЬ» и смысловой комплекс «КАМЕНЬ-КОСТИ ЗЕМЛИ/СКАЛА/ГОРА». В творчестве Фридриха камень — один из основных смыслообразующих и символических понятий, наиболее часто встречаемый как атрибут всех видов пейзажей. С ним связаны образы СКАЛ, ГОР, КАМЕНИСТОГО БЕРЕГА, МЕГАЛИТА, АЛТАРЯ, РУИН, СОБОРА. Все перечисленные образы могут войти в единый символический комплекс «КАМНЯ» в качестве подкатегорий.

<sup>8</sup> «Всё, что мир тебе даёт, / Всё, что в сердце не увянет, / Всё твоим навеки станет, / Всё и вся в тебя войдёт/От пучин и до высот» (Х. де Эспронседа. Мир — дьявол).

*Обоснование в сравнении.* В национальном самосознании Германии культ камня укоренён издавна. Он сохранил непрерывную цепочку преемственности искусства Нового времени с народной мифологической традицией (см. описание горы Брокен, на которую устремлялись ведьмы в Вальпургиеву ночь, данное И.В. Гёте в «Фаусте»). В Средние века древний культ камня очень мощно, как нигде в другом месте, заявил о себе в романской архитектуре Германии. В эпоху Возрождения творческая манера А. Дюрера отозвалась на эту традицию своеобразным «каменным» мироощущением естества Вселенной. И здесь речь не только о прямых изображениях гор, как это имеет место в пейзаже «Вид на долину в Арко», но и о самом языке образительности художника — его апостолы подобны глыбам, его ранний автопортрет с чертополохом в руке не только окаменело напряжён, но и несёт в себе печать значительности каменной породы и т.д. На фоне исключительно каменного пейзажа разворачивается трагедия распятия в «Изенгеймском алтаре» Грюневальда. Даже свет и потоки ткани савана возносящегося Христа у него каменеют. Персонажи «Святого семейства» А. Альддорфера из Берлинского музея буквально зажаты камнем фонтана, башни, города и гор (сравните с любой работой итальянских художников, где тон окружения задают растительные мотивы), а безумство стихии гор экстатично рвётся в небо полотна «Битва Александра Македонского с Дарием». Художники «дунайской школы», заложившие основы национального немецкого пейзажа, также отдавали предпочтение горным пейзажам.

*Значения единиц.* КАМЕНЬ/КОСТИ ЗЕМЛИ — структурная основа мира, удерживающий каркас космоса, символ бытия, стабильности и нерушимости мира, его целостности (миф о творение скал и гор из костей Первочеловека).

ГОРА/СКАЛА — один из вариантов вертикальной оси мироздания, соединяющей небо и землю; горный мир божественного; символ восхождения к духовным высотам; место перехода в потусторонний мир. Гора наиболее наглядно выражает единство

в недрах. Согласно М. Элиаде, «вершина мировой горы является не только наивысшей точкой земли, но также её пупом, точкой, где творение имеет своё начало»<sup>9</sup>. Вариантом горы является СКАЛА — символ надёжности, твёрдости, прочности, постоянства, живой силы Бога (скала с бьющим из неё источником). Одно из иносказательных имён Христа — «Скала веков».

СОБОР/ РУИНЫ СОБОРА. Каменный собор подобен Мировой горе. Готический собор — символ Дома Господня на земле, преосуществлённого после судного дня нового мира, олицетворение Нового Иерусалима; космический центр, соединяющий все уровни мироздания, место восхождения к духовному просветлению, залог бессмертия человека; корабль (основная часть собора именуется нефом, что означает корабль), несущий мирян по волнам земного бытия. Руины собора — символ границы преходящего времени, несущего разрушение и вечности идеи церкви Христа, граница/портал.

АЛТАРЬ — это одновременно и краеугольный камень мира, и замковый камень, удерживающие скрепы мироздания. Им означает местонахождение центра мира. В виде мегалита (культ поклонения священным камням) или алтаря камень служил знаком божественного присутствия неистощимых жизненных сил, был местом жертвоприношений. В виде надгробия камни являлись знаком вечной жизни.

3.2. Информационная единица «МОРЕ». В творчестве Фридриха морские пейзажи занимают второе место после горных пейзажей. Образ моря взят Фридрихом из романтического образного комплекса. Однако сам способ изображения моря продолжает немецкую традицию, восходящую к XV веку. Микро единицами к комплексу моря можно считать ТУМАН, ГАВАНЬ, БЕРЕГ, ЛОДКУ/КОРАБЛЬ, ЯКОРЬ, СЕТИ.

*Обоснование в сравнении.* Для Германии, сугубо материковой страны, страны земельческой, без истории мореплавания, море никогда не было частью национального космоса. По классификации Г. Гачева, в немецкой картине мира море относится к внешнему миру, к Пространству «Raum», что равнозначно небытию «Not». Море

<sup>9</sup> Цит. по: Энциклопедия символом, знаков, эмблем. — М.; СПб., 2005. С.108.

идеи центра, устремлённости ввысь и укоренённости

в германской мифологической традиции мыслилось как граница миров, как путь в мир мёртвых. Некогда тела вождей погружали в погребальную ладью и поджигали, огонь и вода поглощали тело и дух, и перед взором умершего распаивался мир инобытия. О сохранении изначальных древних смыслов образа моря в немецкой культуре Нового времени свидетельствуют строки из «Гимнов ночи» Новалиса: «Из царства света вниз во мрак! Иная жизнь в могиле./Печаль в разлуке — добрый знак:/Счастливые отплыли./Мы в тесном нашем челноке,/Небесный берег вдалеке...».

Особое отношение к морю как к объекту внешнего мира зафиксировано в Тифенброннском алтаре Лукаса Мозера (первая четверть XV в.), одним из первых изображений моря в немецкой живописи. Алтарь посвящён легенде о прибытии морским путём Марии Магдалины вместе с братом Лазарем и сестрой Мартой в Марсель, где Лазарь стал епископом, а Магдалина до конца жизни предаваясь покаянию. Море с лодкой занимает 1/3 композиции, а 2/3 — это набережная и собор с раскрытием интерьеров. Сам алтарь имеет форму стрельчатого окна готического собора, что в совокупности с преобладающим изображением строений задаёт взгляд на море как бы изнутри Дома. Как писал Гачев «действие, хоть и на берегу, но повернуто лицом к материку, спиной к морю: с моря лишь прибавок приходит — как бытие из небытия; море лишь поставщик землян, и на том его роль кончается»<sup>10</sup>. Море вкупе с пристанью и собором, в котором Магдалина принимает причащение, демонстрируют наглядную картину всего ПУТИ, пройденного Магдалиной и её сподвижниками, но как самостоятельная стихия или место деятельности человека не рассматриваются. Данная традиция закрепилась позднее в творчестве А. Альтдорфера («Отдых на пути в Египет»).

*Значение единиц.* МОРЕ — прообраз первичного хаоса, неуправляемой и губительной стихии; бесформенная, безграничная и неистощимая стихия, одновременно лоно возникновения жизни (миф о возникновении жизни из вод первозданных вод) и грозный источник её уничтожения (потоп); символ превращения и возрождения; граница миров, потусторонний мир.

ТУМАН — одна из разновидностей материи добытийного хаоса, чья неясность и неопределённость предшествовала установлению порядка в мироздании. После завершения акта творения сохраняется как неизведанная «серая зона» между реальностью и нереальностью, скрывающая грядущее или сакрально-сокровенное. В германско-скандинавской мифологии известна обитель туманов, Нифльхейм, потусторонний мир ледяных великанов. Насылаемый из Нифльхейма туман мог быть разрушен только силой света. Так как туман недолговечен, он являлся олицетворением перехода из одного состояния в другое, что в обрядах инициации соотносилось с выходом из туманной неопределённости к ясному свету духовного прозрения/озарения (в Библии туман предвещал великие Откровения).

ЛОДКА/КОРАБЛЬ — это мини-модель мира, остров первотворения с Мировой осью по центру, плавающий посреди вод хаоса; средство перехода/переправы из материального посюстороннего мира в мир иной, потусторонний мир мёртвых; колыбель для душ, ждущих возрождения; аллегория благополучного плавания и достижения цели. В христианстве корабль является олицетворением церкви (неф от лат. *navis* «корабль»). В переносном смысле может быть аллегорией жизненного пути («Жизнь в этом мире подобна бушующему морю, по которому мы должны вести наш корабль в гавань. Если нам удастся противостоять искушениям сирен, он приведёт нас к вечной жизни», Августин Блаженный)

ГАВАНЬ, БЕРЕГ — символ надежды, возвращения к родным берегам и родному дому; надёжное по сравнению с морской стихией пристанище; «иные берега» — знак потустороннего мира; гавань как последнее пристанище — символ вечной жизни (см. Блаженного Августина)

ЯКОРЬ — христианский символ надежды в комплексе Вера/Надежда/Любовь.

### 3.3. Информационная единица «ДЕРЕВО».

Параллельным, частично совпадающим с мифологемой камня/горы (вертикальная ось и центр ми-

<sup>10</sup> Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Эллада, Германия, Франция: опыт экзистенциальной культурологии. — М., 2008. С. 198.



ра), и столь же характерным для национального немецкого мировидения и творчества Фридриха, является архетип Мирового древа — интегративный образ пространства, времени, стихий, человека, рода и поколений. Деревья зачастую являются самостоятельным мотивом в пейзажах Фридриха и входят в символические взаимодействия с комплексами камня, гор, собора. Из пород изображаемых деревьев выделяются ДУБ и ЕЛЬ.

*Обоснование в сравнении.* Германо-скандинавский мифологический мир строится вокруг Мирового древа Иггдрасиль и существует до тех пор, пока его корни целы. Священное древо Одина, подчёркнуто структурировано — с каждой из его частей связаны миры богов (Асгард), людей (Мидгард), великанов (Ётунхейме и Нифльхейме), а некоторые ветви имеют даже своё название (на верхнем суку, Лераде, сидит орёл, обладающий великой мудростью). Дуб связан с древним земледельческим богом-громовиком Тором. Вечнозелёная ель почиталась как символ мужского оплодотворяющего начала, бессмертия и вечного обновления мира и в этой роли было связано с обрядностью наступления Нового года. Люди в германской мифологии имели древесное происхождение. В дупле дерева спаслась пара людей, продолжившая род людской после мировых катаклизмов. Как пишет Г. Гачев, «Судьбоносность Растения в германстве — и в том, что в «Эдде» Бальдр, светлый бог, весенний, убит побегом омелы, у которой позабыли взять клятву. Также и Зигфрид в Вагнеровом эпосе уязвимое место имеет там, где на него упал лист в то время, когда он омылся в крови убитого им дракона Фафнира»<sup>11</sup>.

Образ Мирового древа как оси мироздания позднее трансформировался в образ КРЕСТА, на котором Христос принял крестные муки. Из-за крестообразной структуры ветвей ель стали рассматривать в качестве варианта животворящего креста. В крестообразности структуры ели сошлись немецкая приверженность

к чёткости форм и символика судьбоносной роли древа. Эта особенность стала узнаваемой

чертой немецкой пейзажной живописи. Крестообразную структуру имеют ели в работах Л. Кранаха Старшего «Алтарь св. Екатерины», А. Альдорфера «Пейзаж с двумя елями», Х. Вольфа «Пейзаж в альпийских предгорьях» и пр. Чётко структурированы и изображения дубов, под которыми Л. Кранах Старший изображал и «Суд Париса» и персонажей своих портретов («Доктор И. Куспиниан»). Судьбоносная губительность лесной чащи присутствует в таких работах Альтдорфера, как «Св. Георгий в лесу».

*Значение единиц.* МИРОВОЕ ДРЕВО (космическое, небесное Древо, Древо жизни, Древо познания, Древо плодородия, Древо центра, Древо восхождения) воплощает универсальную концепцию мира, само по себе является миром. С его помощью мир структурируется и вновь обретает единство, причём сам рост дерева придаёт этому процессу динамику жизни (прорастание, движение вверх). О роли Мирового древа в качестве вертикали восхождения к духовным высотам свидетельствует миф о том, что Один сам себя пригвоздил копьём к дереву на 9 дней ради постижения глубинных основ мира. В водах у корней Древа хранятся тайны жизни (три источника в корнях Иггдрасиля).

ДУБ — наиболее частое воплощение Мирового древа, главное, истинное дерево, место пребывания божества (чаще всего верховного бога-громовика — Зевса, Тора, Перуна); символ мужского начала, силы и выносливости, мудрости и долголетия. Дуб считался природным храмом и под ним совершали жертвоприношения и религиозные языческие обряды.

ЕЛЬ — вечнозелёное дерево, с чем связана его символика как знака вечной жизни. В этом качестве оно может означать вечно продолжающуюся жизнь в обрядности нового года, но также быть символом траура (вечность загробной жизни). Ель выступает как жертвенное дерево — на этимологическом уровне прослеживается её связь с огнём (английское «fir» — «ель» и «fire» — «огонь»). Согласно апокрифической легенде, Моисей посадил близь источника дерево, сплетённое из ели, кедра и кипариса, из которого позднее был сделан крест для распятия Христа.

<sup>11</sup> Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Эллада, Германия, Франция: опыт экзистенциальной культурологии. — М., 2008. С. 224.

КРЕСТ — как вариант Мирового древа является олицетворением центра, оси мира, вертикальной и горизонтальной проекции мира. Крест более антропоморфен в отличие от Мирового древа, т.к. соединяет в себе абстрактную модель пространства и человека. С древних времён был символом солнца. В христианстве с IV века становится символом крестных мук Христа и его воскресения.

ЛЕС — иномирье, место тайн, опасностей и испытаний. Для друидов лес был женским партнёром солнца и, соответственно, мог ассоциироваться с женским лоном, порождающим жизнь, и могилой, жизнь забирающей.

3.4. Единица «ДОРОГА». В творчестве Фридриха мотив дороги встречается крайне редко, что предположительно не может быть случайностью и имеет знаковый смысл в его модели мира, т.к. дорога является очень важным архетипическим образом мировой связи, но в горизонтальной, в отличие от Мирового древа, проекции. Для сравнения, в русском космосе архетип Дороги играет главную структурирующую роль. В системе координат вертикаль/горизонталь, согласно Г. Гачеву, «даль и ширь мира важнее высоты и глубины» для русской модели мироздания — «даль по святости занимает то же место, что и высь у других народов»<sup>12</sup>.

*Обоснование в сравнении.* Вертикализм германской пространственной модели, сосредоточенность на внутреннем создаёт иную модель дороги, как внутреннего духовного пути самопознания. По Г. Гачеву, «топография германского существа идёт слоями извне внутрь, как матрёшки вставляются в матрёшки: грудь — телесно-земная кора; душа древесина; сердце — сердцевина». Средоточием оказывается Herz — сердце»<sup>13</sup>, куда ведёт невидимый путь к самому себе. Дорога же во внешнем пространстве, в силу оппозиционности Дома и Пространства и восприятия последнего как внешнего, чистого, абстрактного и безжизненного, приобретает негативные значения.

*Значение единиц.* ДОРОГА — это, прежде всего, связь мира в горизонтальном измерении. Дорога изначально связывала между собой все объекты, в которых реализовывалось мифологическое пространство,

тем самым подтверждая само существование этого пространства. Она мыслилась как главный способ его освоения. Само понятие движения, которое предполагает дорога, в древности имело двойственное значение: положительное или отрицательное, спасительное или гибельное. Дорога могла вести и чаще всего вела по ту сторону бытия (гибельность в качестве дороги смерти). Но в мифологической модели мироздания предполагался обязательный возврат в земной мир (круговорот жизни/смерти, возврат в новом качестве после инициации, с чем связаны положительные смыслы). Согласно В.Н. Топорову, «Постоянное и неотъемлемое свойство пути — его трудность. Путь строится по линии всё возрастающих трудностей и опасностей, угрожающих мифологическому герою-путнику, поэтому преодоление пути есть подвиг, подвижничество путника»<sup>14</sup>. Соответственно, дорога есть материализованная траектория пути в поисках самого себя, своей сущности.

**4. Определение единиц счёта.** В силу наличия в живописных произведениях формальных, чисто живописных категорий, которые имеют не меньшее значение, чем предметно-смысловые единицы, необходимо введение дополнительных единиц счёта, связанных с позицией человека (категория ЧЕЛОВЕК) в произведении, пространственной композиции (категория КОМПОЗИЦИЯ), светотеневой организации (категория ДНЕВНОЙ И НОЧНОЙ ТОПОС) картины.

4.1. Определение позиции человека даёт материал по характеристике антропной ориентации текста. С древних времён человек как микрокосм в магическом сознании предков связывался с серединой, центром мироздания — греч. *Ανθρώπος* «человек» можно понимать как комбинацию корней: и.-ар. *adi* «начало» + и.-е. *\*Ier* «камень, гора» (символ Вселенной) + литов. *puse* «половина, середина»<sup>15</sup>. Значимыми в этом

<sup>12</sup> Гачев Г. Русский эрос («роман» Мысли с Жизнью). М., 2004. С. 20.

<sup>13</sup> Грачев Г.Д. Национальные образы мира. Эллада, Германия, Франция: опыт экзистенциальной культурологии. — М., 2008. С. 204.

<sup>14</sup> Топоров В.Н. Путь // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 352.

<sup>15</sup> Маковский М.М. Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность — формы — развитие. М., 2000. С. 385.

отношении является: наличие или отсутствие зрителя, точка зрения на пространство, наличие или отсутствие изображения человека в произведении, масштаб человека в соотношении с окружающим пространством, совпадение или несовпадение изображения человека с композиционными доминантами, активность или пассивность человека в картине. С этих позиций в счётной категории ЧЕЛОВЕК в творчестве Фридриха можно выделить следующие положения (подкатегории):

— полное отсутствие человека, что связано с потерей антропной картины мира и признанием полноты власти стихий в мироздании;

— человек как малый атом макрокосма (жанровые сценки, символические знаки) или, как вариант, отсутствие человека при сохранении следов его деятельности, что говорит об антропности модели мира, с установлением позиции вписанности человека в природное окружение, вплоть до активного преобразования этого окружения;

— человек как ось мироздания, что соответствует ренессансной концепции богоравного человека, на котором держится мироздание;

— человек в роли наблюдателя, что соответствует позиции определённой дистанцированности и автономии человека от природного континуума, а также о выборе более пассивного отношения в отношении к окружающему.

В творчестве Фридриха имеются все вышеперечисленные позиции. Количественные данные могут дать более точную характеристику места человека в миропонимании художника.

4.2. КОМПОЗИЦИЯ имеет отношение к символике физической протяжённости и организации текста художественного произведения. Значимыми в этом отношении являются пространственная организация картины:

ориентация по вертикали/горизонтالي, наличие оси симметрии или асимметричная организация, откры-

тость или закрытость пространства, динамичная или статичная организация пространства, связность или прерывистость пространства по вертикали и горизонтали. Для творчества Фридриха ключевыми являются вертикально-осевое строение пространства и специфичная прерывистость горизонтального строения планов. С этих позиций можно выделить подкатегории:

— вертикальная ось симметрии композиции, что связано с представлениями об упорядоченности мироздания (симметрия, центральная ось) и его ориентации на верхние уровни высших, божественных, духовных, сакральных ценностей;

— прерывистость горизонтального строения пространства, что может свидетельствовать о наличии разрывов или напряжений в представлении о мире земном.

Из двух подкатегорий особенным сакральным смыслом обладает первая, т.к. вертикаль в качестве Мировой Оси соединяет верх и низ мира. Восхождение вверх по Мировой оси связано с понятием творения (комплекс мифов о творении мира путём разъединения Отца — Неба и Матери — Земли), единства вселенского начала и конца (и.-е. \*kopos «верх, вершина», так же «начало» и «конец»), Вечности (и.-е. \*yer- «высокий», но и.-е. \*yer-(men) «время, вечность»), духовного очищения (ср. и.-е. \*yer- «высокий», по тох.А wras «дыхание»; нем. hoch «высокий», но литовск. kaukas «дух»), божественного мирового Разума (ср. и.-е. \*ker- «верх», но тох.А kdr- «знать»; и.-е. \*kopos «верх», но и.-е. \*gen «знать»), божественной Связи, Порядка и Гармонии (и.-е. \*yer- «верх» и «связь», и.-е. \*ker- «верх» и «связь»)<sup>16</sup>. Во втором случае следует учесть, что в горизонтальной проекции «даль» по своим характеристикам сливается с понятием «верх», «сакральное», «божественное» и пр. Соответственно, средний план приравнивается к срединному земному миру, а первый план — к наиболее близкому к человеку «своему», «домашнему», «внутреннему» миру.

4.3. Светотеневая и цветовая композиция картин связана с определением пространственной символики среды (отнесением её к верху или низу согласно вертикальной мифологической структуре мира) и с эмо-

<sup>16</sup> Маковский М.М. Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность — формы — развитие. М., 2000. С. 86-88.

циональной окраской текста. С позиций среды ключевыми категориями являются ДНЕВНОЙ ТОПОС и НОЧНОЙ ТОПОС. К подкатегориям этих топосов относятся бинарные оппозиции СВЕТ/ТЬМА, ДЕНЬ/НОЧЬ. С эмоциональной точки зрения, с дневным топосом связаны такие эмоции как радость, надежда, счастье, жизненная активность, а с ночным — печаль, томление или страх, созерцательная пассивность.

В диаде Свет/Тьма СВЕТ является началом творения («да будет свет», Бытие 1:3), символом божественности («Я есмь свет жизни», Ев. от Иоанна 8:12), космической силы, бессмертия, вечности, воскресения, рая, чистоты, добра и правды, внутреннего просветления. Связанная со светом по принципу единства противоположностей ТЬМА, амбивалентна. Она может, с одной стороны, означать тьму добытийного хаоса (земли, материнского лона), из которого родился свет, т.е. быть сутью тайны бытия. С другой стороны она есть мрак нижнего мира, смерть, зло.

В оппозиции День/Ночь День — это свет, жизнь, топос посястороннего верхнего мира живых людей, светлое и положительное бытие во всей полноте. День связан с верх-

ним миром, который пребывает «под Солнцем», а плане модели мироздания с упорядоченным Космосом. С днём связана символика Солнца и позитивная организующая энергия мужского начала, основанного на рациональных началах разума (Аполлон — бог солнца и гармонии). Ночь, как антитеза дня, связана с добытийным Хаосом, тьмой, низом мира, смертью и гибелью, сном и печалью. Однако у ночи есть и позитивные значения — согласно греческой мифологии Ночь (Никта) породила День (Гемеру), богиня судьбы (Мойр) и возмездия (Немесиду), Гесперид, дарующих бессмертие (яблоки Гесперид). В ночи есть обещание дня, света, жизни и судьбы, что связывает её с мечтами. Она дарит отдохновение и покой. Ночь связана с женским сакральным иррациональным началом, следующим законам переменчивости и самоизменения самой жизни. Её светило, Луна, так же изменчива и порождает мир играющих теней. Имя ночи на санскрите, Лила, означает «игру», игру перевоплощений и фантазий, что делает ночь желанной для поэтов и философов.

### 5. Процедура подсчёта.

Всего учтено и обработано 80 работ К.Д. Фридриха.

Единицы анализа	Единицы анализа	Единицы счёта	Единицы счёта
Категории	Подкатегории	Частота упоминания абсолютная	Частота упоминания относительная, % от общего числа работ
1. Земля (суша)		56	70% от всех работ
2. Море		24	30% от всех работ

По жанрово-предметному распределению пейзажей К.Д. Фридриха изображение земли (суши), как опоры структур мироздания, занимает 70% от всех работ, что соответствует национальной модели ориентации на жёсткую структуру. Около 30% работ посвящено изображению моря. В «космическом» пейзаже времён немецкого ренессанса и в «героическом» пейзаже немецкого классицизма, море занимало пропорционально малую часть пейзажа на заднем плане и было подчинено жёсткой космической структуре мироздания,

исключающей наличие хаоса. Фридрих стал одним из первых немецких художников, в творчестве которого море становится самостоятельным предметом изображения. В мифологической космизированной структуре море граничит с хаосом. Можно сказать, что Фридрих как художник-романтик вступил в опасные области нижних этажей вселенной. Одновременно с этим он реализовал топос «Глубин» национальной модели космической вертикали и тем самым воочию обозначил её напряжённость.

Единицы анализа	Единицы анализа	Единицы счёта	Единицы счёта
Категории	Подкатегории	Частота упоминания абсолютная	Частота упоминания относительная, %
1. Камень в пейзажах гор	1.1. Горы	41	51,25% от всех работ (70,69% от изображения суши)
	1.2. Собор как образ Мировой горы (суша и море)	16	20% от всех работ
	1.2. Собор как образ Мировой горы на земле (суше)	14	17,5% от всех работ (25% от изображения суши)
	Готический собор (видение, цель на горизонте, руины)	13 (5 — руины)	16,25% от всех работ (23,21% от суши)
	Языческий собор	1	1,25 от всех работ
	1.3. Камень-алтарь	11	13,75% от всех работ (26,8% от гор)
	Гора — алтарь с крестом	4	5% от всех работ (9,75% от гор)
	Мегалиты и надгробия	7 (2 мегалита, 5 надгробий)	8,75% от всех работ (17,07% от гор)
2. Основа равнин		15	17% от всех работ
	2.1. «Кости земли» в изображении равнин	11	13,75% от всех работ (19,64% от пейзажей суши)
	2.2. отсутствие камня в изображении равнины	4	5% от всех работ (7,1% от пейзажей земли)
3. Сакральный камень в морских пейзажах	3.1. Собор как цель в морском путешествии	2	2,5% от всех работ (4,2% от морских пейзажей)
	3.2. Сакральная скала с крестом	1	1,25 от всех работ (4,15 от морских пейзажей)
4. «Окаменелость» живописной фактуры	4.1. гладкая фактура	74	92,5% от всех работ
	4.2. подвижная фактура	6 (море, туман)	7,5% от всех работ

В 90% от всех пейзажей Фридриха присутствует изображение камня в качестве материковой основы, «краеугольного камня» и строительного материала мироздания. Это даёт возможность говорить о тотальности «каменного» мышления в творчестве Фридриха, его приверженности к незыблемости форм и их структурной отграниченности. Распределение по разновидностям образности камня следующее: горы (51,25% от всех работ), «кости земли» или каменная основа равнинной земли (13,75% от всех работ), каменистый берег (25% от всех работ), что может соответствовать стенам и фундаменту мироздания. Особо следует отметить полное преобладание

гладкой, «окаменелой» живописной фактуры работ Фридриха (92,5% от всех работ), что соответствует общей национальной традиции придания чёткой формы всему, в том числе и хаотичным стихиям моря и неба. В 10% работ художника изображения камня нет. Эта цифра является суммой из 5% равнин, в которых изображён мягкий почвенный покров земли и 5% морских пейзажей, в которых нет берега.

Высокий процент изображений гор, указывает на стремление к миру горному (51,25% от всех работ и 70,69% от изображения суши), что соответствует приверженности культу гор и вертикальной ориентации на-

циональной пространственной модели. Частое обращение Фридриха к архетипической символике Мировой горы, к которой можно отнести как прямую сакрализацию гор/скалы, так и изображения Собора как образа Мировой горы, свидетельствует о сакрализации гор. Изображения гор/алтарей в сочетании с крестом, мегалитов и надгробий в качестве обозначения центральных сакральных точек мира составляют 13,7% от всех работ и 26,8% от изображения гор. Изображения Соборов составляет 20% от всех картин и 25% от пейзажей материковой земли. Вместе это составляет 51,8% от изображения суши.

Всего, если присовокупить проценты скалы-алтаря среди моря, получается 35% от всех изображений, что свидетельствует о сохранении в системе мировидения Фридриха сакральности верхних этажей Вселенной. В образности собора абсолютно преобладает тип готического, т.е. вертикально ориентированного, «спасительного» христианского собора (13 изображений соборов или 16,3% от всех работ). Он предстаёт в виде «Видения церкви Христа» (3 изображения), сияющей цели на горизонте (5), руин/порталов в иной мир (5). Только в одном случае изображён горизонтально ориентированный языческий собор («Собор Юноны в Ардженто»).

Единицы анализа	Единицы анализа	Единицы счёта	Единицы счёта
Категории	Подкатегории	Частота упоминания абсолютная	Частота упоминания относительная, %
1. Море (всего)		24	
	1.1. Море без берега	4	5% от всех работ (16% от моря)
	1.2. Каменистый берег моря	20	25% от всех работ (84% от моря)
	1.3. Спокойное море	23	95,8% от морского пейзажа
	1.4. Буря на море	1	4,16% от морского пейзажа
	1.5. Люди и следы деятельности людей (сети, якорь, обломки и пр.)	22	91,(6)% от морского пейзажа
	1.6. Безлюдная бездна	2	8,(3)% от морского пейзажа
	1.7. Уподобление гор морю	4	9,8 от горных пейзажей
	1.8. Уподобление моря горам (ледяные горы)	2	8,(3)% от морских пейзажей
2. Корабль (всего)		18	75% от морских пейзажей
	2.1. Корабль на плаву	14	58,(3)% от морских пейзажей
	2.2. Корабль с крестообразными мачтами	8	44,4% от изображений кораблей
	2.3 Кораблекрушение	4	16,6% от морских пейзажей
	2.4.Отсутствие корабля/лодки	6	25% от морских пейзажей
3. Туман (всего)		22	27,5% от всех пейзажей
	3.1. Туман на море	7	20,8% от морских пейзажей
	3.2. Туман в горах	15	36,6% от горных пейзажей
	3.3. Туман с символическим подтекстом:	14	17,5% от всех пейзажей (65,65% от пейзажей с туманом)
	Туман-видение	5 (горы)	12,2% от горных пейзажей
	Туман-медитация	6 (3+3)	7,3% от гор; 12,%% от моря
	Туман-гибель	3(2 море+1горы)	8,3% от моря и 2,4% от гор
	3.4 Туман как природное явление	8	34,35% от пейзажей с туманом

Море у Фридриха изображается в жёсткой привязке к суше — 84% от морских пейзажей имеет берег, как знак тверди бытия в противоположность зыбкости стихии. Без берега у Фридриха только 4 картины, при этом в одной картине, на которой изображено творение мира, суша ещё не создана («Восход солнца над морем»), а в двух представлена гибель кораблей во льдах («Гибель надежды во льдах», «Кораблекрушение во льдах»). Морская стихия в работах Фридриха, так или иначе, предстаёт как ограниченное рамками земли пространство, как внутреннее пространство. Косвенно о привязке моря к суше говорит высокий процент (58,4% от морских пейзажей) изображений корабля, который является моделью острова первотворения. То, что только 1 корабль из 18 находится в открытом море, а все остальные уплывают от берега или к нему возвращаются, говорит о приоритетности Дома/земли. Уход в иной мир морских просторов рассматривается как возможный вариант судьбы («Три ступени жизни») или как аллегория жизни, но с обязательным возвращением в гавань. На 58,4% от морских пейзажей Фридриха корабли представлены как символ жизни. Всего 4 картины (16,6% от морских пейзажей) изображают кораблекрушение.

Море у Фридриха отнюдь не связано с представлениями о смерти, как атрибута «нижнего» мира. Сцены кораблекрушения связаны с туманом/льдом (2 работы) и ночью (2 работы), т.е. обретение морем статуса гибельного локуса у Фридриха обусловлено дополнительными условиями — оно должно быть связано с ночью, холодом и туманом (мифологический образ Нифльгейма).

В 95,8% работ изображено спокойное море и только на одной картине («Монах у моря») море почернело перед бурей. Даже в сценах кораблекрушения мы видим результат бури, но не бурю — корабли потоп-

лены, но само море уже спокойно. На двух картинах море сковано льдами и уподоблено ледяным горам. В целом можно сказать, что морю в работах Фридриха, так или иначе, придана форма — горизонтального зеркала или ледяной горы, что противоречит его хаотичной стихийной сущности.

Корабль/лодка в маринах Фридриха являются аналогом Собора на суше (они связаны между собой через понятие «неф»). О сакральности корабля говорит часто повторяемый мотив крестообразных мачт (44,4% от изображений кораблей). Крест в связи с морем (на скале) встречается только один раз (4,15% от морских пейзажей), но к этому изображению надо добавить количество крестов, осеняющих корабль, что в сумме даёт 48,55%. Это сопоставимо с сакрализацией материковых пейзажей. Возвышение моря по этажам вселенной происходит путём выстраивания вертикальных доминант (мачт), что увязывает даль морского горизонта с сакральной высью гор.

Туман как ипостась хаоса связан как с морем (20,8% от марин), так и с горами (36,6% от гор), с последними даже в большей степени. В целом картины с туманом занимают 27,5% от всех пейзажей. Имеется пример прямого, на уровне названия, уподобления гор с морем посредством тумана — картина «Странник над морем тумана». Изображение тумана обнаруживает высокую степень сакрализации — 65,65% от пейзажей с туманом имеет символический подтекст. С туманом связаны все горные картины-видения (12,2% от горных пейзажей), картины-медитации (7,3% от гор; 12,2% от моря), картины гибели (8,3% от моря и 2,4% от гор). Всего пейзажи с туманом символического толка занимают 17,5% от всех пейзажей, что ставит его на один уровень сакральности с собором (20% от всех работ), и алтарём 13,7% от всех работ.

Единицы анализа	Единицы анализа	Единицы счёта	Единицы счёта
Категории	Подкатегории	Частота упоминания абсолютная	Частота упоминания относительная, %
1. Мировое древо (единичное дерево по центру)		20	25% от всех пейзажей
	1.1. Крест	5 (1 в морском пейзаже)	
	1.2. Мачта	3 (морской пейзаж)	
	1.3. Дуб	5	

	1.4. Ель	6	
	1.5. Берёза	1	
2. Преграда/портал миров		26	32,5% от всех пейзажей
	2.1. Вход в трансцендентальный мир	16 (6 дубов, 3 — сосны, 3 ели, 4 — другие породы)	20% от всех работ
	2.2. Вход в мир смерти	5 (3 дуба, 1 сосны, 1 кусты)	6,25% от всех картин
	2.3. Гибельный лес (ели)	5	6,25% от всех картин

В условиях эпохи романтизма, когда происходит слом устойчивой мировоззренческой картины, основанной на образности Мирового древа, в творчестве Фридриха данный архетипический образ в качестве центрального стержня мироздания (единичное или нечётное количество деревьев с одним деревом по центру) удерживает достойные позиции — в 25% от всех работ художника присутствует древесная мировая ось. Только в трёх картинах из 20 центральное древо отклоняется от строгой вертикали. Распределение по видам: ель (6), крест (5), дуб (5), мачта (3) свидетельствует о том, что христианские варианты Мирового древа (крест, крестообразная ель, крестообразная мачта) в сумме (14) превалируют над языческой германской ипостасью Мирового древа, дубом (всего 5 изображений). В 10 работах образ ели связаны с тематикой воскресения и возрождения к новой жизни («Тетченский алтарь», «Зимний пейзаж с церковью», «Крест в горах», «Утро», «Ландшафт с долиной Эльбы», «Ели», «Гробница Гуттена», «Голубые горы», «Мечтатель», «Гора Вацман») и вдвое меньше (5) — с гибелью древних героев», «Могила Армина», «Могила древних героев», «Скалистое ущелье», «Высокий лес»).

У Дуба как символа стойкости и жизнелюбия примерно такое же распределение по

положительным и отрицательным коннотациям. В большинстве случаев вертикаль Мирового древа сочетается с вертикалью Мировой горы и Собора, что даёт нагнетание символических сакральных смыслов («Крест в горах» — крест, собор, ели; «Тетченский алтарь» — распятие, горы, ели).

В 26 картинах (32,5% от всех работ) изображение леса наделено функцией преграды/портала между мирами. Из них 16 работ (20% от всех работ) связаны с положительными эмоциями: мир мечты — «Мечтатель»; связь сердец (переплетённые ветви символизируют дружеские отношения) — «Богемский пейзаж», «Терраса парка», «Картина памяти И.Э. Бремера», «Скалистые берега острова Рюген»; видение на горизонте — «Пашня близ Дрездена»; связь с далью небес — «Утро», «Полдень», «Вечер». Кладбищенская тематика ограничена 6,25% от всех картин, но она может быть истолкована двояко — как смерть/бессмертие. В чистом виде гибельный лес как локус хаоса занимает пропорционально малое место в творчестве Фридриха (6,5% от всех работ) и связан исключительно с елью. В целом можно сказать, что древесное царство в творчестве Фридриха не предоставляет большого места для прорывов хаоса, играет структурирующую роль в устройстве мироздания.

Единицы анализа	Единицы анализа	Единицы счёта	Единицы счёта
Категории	Подкатегории	Частота упоминания абсолютная	Частота упоминания относительная, %
1. Дорога/река		38	47,5% от всех пейзажей
	1.1. Непрерывная дорога до горизонта	3	7% от пейзажей с дорогами
	1.2. Тупиковые дороги	18	44,4% от пейзажей с дорогами
	1.3. Дорога, приводящая к цели скачком по вертикали	14	36,8% от пейзажей с дорогами
	1.4. Дорога параллельная горизонту	3	7% от пейзажей с дорогами



Горизонтальное плавное развитие пространства вглубь, без скачков и прерывистости, не характерно для Фридриха. Дороги/тропки присутствуют на 47,5% от всех картин, при этом 93% дорог не ведёт к горизонту, а утыкаются зачастую в гибельные тупики (44,4% от пейзажей с дорогами) или проложены параллельно горизонту (7% от пейзажей с дорогами). Тупиковые дороги, прерываемые вертикальными скалами ущелья (3), оградой/запертыми воротами (5), лесом (4), обрывом (4), снежной пеленой (1), руинами (1) напрямую тематически связаны с гибельными для людей перспективами («Стрелок», «Могилы древних героев»), кладбищенской атрибутикой («Кладбище под снегом», «Монастырское кладбище»), мемориальными картинами («Картина памяти И. Бремера»), дикой природой («Скалистое ущелье»).

Большое место в творчестве Фридриха (36,8% от пейзажей с дорогами) занимает особый вид изображения «вертикальной» дороги, которая при встрече с тупиком предполагает некий духовный скачок из

первого плана в выси небес или горных вершин. Эти виртуальные дороги ведут к кресту/собору/крестообразной мачте или вершине горы (7), к небесным явлениям — солнцу, луне, зареву (7). В число данных работ входят наиболее сакрализованные по тематике полотна, в которых присутствуют христианские святыни — крест и собор («Видение церкви Христа», «Утро в Исполнинских горах», «Зимний пейзаж с церковью») или небесные явления восхода Солнца, Луны, утреннего или вечернего зари, что имеет двойную языческо-христианскую символику («Девушка, наблюдающая рассвет», «Двое мужчин, созерцающие луну»).

Из этого следует, что горизонтальное пространство и такой мотив его освоения как Дорога, рассматриваются Фридрихом как потенциально опасные локусы. Тупиковые ситуации в развитии мотива Дороги в целом нагнетают напряжение пространственно-психологической ткани работ. Скачки по вертикали материализуют виртуальные пути-дороги Духа, устремлённого в горный мир.

Единицы анализа	Единицы анализа	Единицы счёта	Единицы счёта
Категории	Подкатегории	Частота упоминания абсолютная	Частота упоминания относительная, %
1. Композиция			
	1.1. Центральная ось симметрии	60 (45 — суша, 15 — море)	75% от всех пейзажей
	1.2. Горизонтальная ориентация	10	12,5% от всех пейзажей
	1.3. Пустота как композиционный центр	10	12,5% от всех пейзажей
2. Пространство			
	2.1. Сращивание I и III планов за счёт скачка по вертикали и отсутствия II плана	25	31,25% от всех пейзажей
	2.2. Главенство III плана в виде вертикальной завесы	27	33,75% от всех пейзажей
	2.3. Главенство II плана над I и III планами в виде мотива границы	9	11,25% от всех пейзажей
	2.4. Наличие трёх планов	16	20% от всех пейзажей
	2.5. Отсутствие I плана	3	3,75% от всех пейзажей

Контент-анализ композиционного строения показывает, что только 20% пейзажей имеет классическую уравновешенную организацию пространства с I, II и III планами. Большинство работ Фридриха до 80% пейзажей имеет инверсионную структуру пространства, в которой происходит выпадение II (31,25%) или I (3,75%) плана или активизация II и III планов и их сращивание с передней плоскостью картины. В любом случае пространство картин уплотняется. Уплотнение и прерывистость строения пространства при скачках по вертикали или выпадении из него закономерных частей свидетельствует о наличии разрывов или напряжений в представлениях о мире земном, что характерно для романтического мировоззрения в целом. Преимущественная ориентация скачков пространства по вертикали (65% от всех картин) при подавляющем числе работ, основанных на центральной симметрии (75% от всех пейзажей) свидетельствует о стойкости национальной немецкой вертикальной модели пространства и ориентированности на верхние этажи космоса как топоса высот Духа.

Пейзажи с горизонтальной ориентацией пространства, связанной с миром земным, занимают скромное место (12,5% от всех пейзажей), однако в большей части этих работ присутствует мотив сакральной преграды (11,25% от всех пейзажей), которая приравнивает даль к трансцендентному миру (в 5 случаях — к нижнему в связи с кладбищенской тематикой и в 4 случаях — к верхнему в связи с присутствием мотива неба).

Характерная для романтизма композиция, в которой в геометрическом центре картины оказывается пустота хаоса — провал ущелья («Могила Арминия»), пустота небес («Дубы») или моря («Скалистые берега острова Рюген»), тьма леса («Стрелок») или снежной пелены («Зимний пейзаж с церковью» с заблудившимся калекой) — встречается только в 12,5% от всех пейзажей, при этом в большинстве случаев хаотичность блокируется структурностью камня и леса. Фридрих явно не стремится заигрывать с опасными хаотичными структурами нижних этажей мироздания, хотя и чувствовал их дыхание.

Единицы анализа	Единицы анализа	Единицы счёта	Единицы счёта
Категории	Подкатегории	Частота упоминания абсолютная	Частота упоминания относительная, %
1. Дневной топос		48	60% от всех пейзажей
	Суша	42 (день, утро)	75% от суши
	Море	6 (день, рассвет)	25% от моря
2. Ночной топос		32	40% от всех пейзажей
	Суша	14 (3 ночные, 11 сумеречные)	25% от суши
	Море	18 (ночь и вечер)	75% от моря

В целом во временной концепции преобладают реалии дневного топоса (60% от всех картин), привязанность к верхним, светлым реалиям трансцендентного (просветление) и посюстороннего (дневной свет солнца) мира. Однако наблюдаются тенденции к перераспределению в пользу ночного топоса: 40% изображения ночи и вечера, а также сумеречных состояний от всех работ — это тоже не мало. Значимым в этом отношении является неопределимость в ряде случаев

характера переходных состояний — одна из центральных картин в творчестве Фридриха существует под двумя названиями: «Девушка, наблюдающая рассвет (Девушка, наблюдающая закат)». Преимущественно характеристики дневного топоса властвуют на суше (75% от изображения земли), в то время как море связано более с реалиями ночи (75% от марин), что свидетельствует о том, что для Фридриха всё же море опасно приближалось к нижним этажам мира.

Единицы анализа	Единицы анализа	Единицы счёта	Единицы счёта
Категории	Подкатегории	Частота упоминания абсолютная	Частота упоминания относительная, %
1. Человек (всего)		69	86,25% от всех работ
	1. Изображение человека и следов деятельности человека	Суша 47 Море 22	83,9% от суши 91,(6)% от морского пейзажа
	2. Полное отсутствие человека и следов его деятельности	Суша 12 Море 2 Дикая природа 4	21,4% от суши 3,(3)% от морского пейзажа 5% от всех работ
2. человек и вселенная		41 изображения человека	51,25% от всех пейзажей
	2.1.Наблюдатель, тень соизмеримая с миром	Наблюдатель 22 Человек-стержень 9 из22	27,5% от всех работ (53,66% от пейзажей с людьми) 11,25% от всех работ (21,95 от пейзажей с людьми)
	2.2. Мизерность человека перед величием мира	15	18,75% от всех работ(36,58% от пейзажей с людьми)
	2.3. Человек-жертва	4	5% от всех работ (9,75% от пейзажей с людьми)

Антропность работ Фридриха очень высока — в 86,25% от всех его работ присутствуют человек или следы его деятельности, в 51,25% работ есть изображение людей. При этом море более населено (91, (6)% от морских пейзажей) чем суша (83,(% от суши). Дикая первозданная природа, означающая признание полноты власти хаосообразных стихий в мироздании, встречается только в 4 работах или в 5% от всех работ («Скалистое ущелье», «Облака высоко в горах», «Гора Вацман», «Исполинские горы»). Это свидетельствует о том, что в качестве базовой модели романтизма Фридрих выбрал антропный вариант, в котором внешний мир дан сквозь призму души человека, расширенной до размеров вселенной. Прорывы хаоса в творчестве Фридриха в этой области произошли в самой трактовке человека.

Инверсионные колебания мироздания романтизма дали о себе знать в напряжениях масштабных соотношений макро и микро мира. В той части работ Фридриха, которые решены в духе традиционной для северной европейской культуры пантеистической традиции (36,58% от пейзажей с людьми) микроскопическая малость фигурок людей делает их трудно различимыми в относительно спокойных равнинных пейзажах («После полудня»). В горных пейзажах (9,75% от пей-

зажей с людьми) мизерность фигурок людей превращает их в жертву каменного зева утробы земли («Могила древних героев», «Могила Арминия»). Реальное или виртуальное поглощение человека непомерно огромной Вселенной происходит в 46,33% от пейзажей с изображением людей.

В 53,66% от пейзажей с людьми человек соизмерим с миром и выступает в качестве наблюдателя, способного объять душу и мысль всю Вселенную, при этом в 21,95% от пейзажей с людьми фигура наблюдателя даже совпадает в духе ренессансной концепции богоравного человека с осью мироздания («Девушка, наблюдающая рассвет/закат»). Однако, даже при центральном положении человека во Вселенной Фридрих изображает не человека, а Тень человека, по существу, человека поглощённого тьмой хаоса. Наблюдатели даны со спины, что обезличивает их, лишает лица. Мужские персонажи, а зачастую и женские, одеты в тёмные одежды, они зияют тёмным пятном или контражуром на светлом фоне небес или моря («Гавань ночью (Сёстры)», «Закат солнца (Братья)»). Тень или архетипический образ Тени связан с нижними этажами человеческого подсознания, с теневыми, закрытыми подчас даже от самого человека структурами личности. Она, с одной стороны является свое-

образной ловушкой для личности, а с другой — таит в себе бездну возможностей расширения как и всё, покрытое тайной мрака. Эта амбивалентная возможность расшифрована Фридрихом, с одной стороны, с помощью создания тупиковых ситуаций для героев — дорога у их ног исчезает («Девушка, наблюдающая рассвет/закат»), перед ними встаёт преграда в виде бездны моря («Скалистые берега на острове Рюген», «Монах у моря») или пропасти («Странник над морем тумана»), они заперты в склепе («Гробница Гуттена»). С другой стороны — путём конструирования в месте тупика вышеупомянутых виртуальных путей движения Духа по вертикали.

## 6. Заключение

Индивидуальный алгоритм пейзажного творчества К.Д. Фридриха складывался на пересечении романтического мировосприятия и национальной германской модели мировидения. Германская жёсткая центристская модель Дом/Пространство (Haus/Raum), в которой сквозь Дом прорастает древо жизни, объединяющее сакральные Глуби (Tiefe) в Выси (Höhe) и задающее направление жёсткому каркасу сдавливающих боковых стен, подвергается деструктивному влиянию инверсионной пространственной концепции романтизма, в которой Внутреннее и Внешнее меняются местами. В результате жёсткие структуры немецкого Внутреннего (Дома) опрокидываются во Внешнее (Пространство), т.е. модель макромира или пространство пейзажа формируется по правилам микромира или модели духовного самосознания человека. Наглядную модель структуры германского Дома К.Д. Фридрих дал в работе «Женщина у окна». В ней дом похож на каменный склеп, в котором человек зажат массивом вертикальных голых стен. Окно с намёком на морской пейзаж, от которого мы видим мачты, только подчёркивает статус человека-пленника Дома или своего Внутреннего «Я», существующего под жёстким императивом креста (навязчивый крестовидный переплёт окна).

Процесс прорастания структур Дома во внешнее пространство, которое в немецкой модели, согласно Г. Гачеву, является небытием (Not) или гибельным хаосом, образно пока-

зан на картине «Руины в Элдене». В центре картины находится хижина, встроенная в руины готического собора, который встроен в свою очередь в лес. Конструкции собора как бы врастают своими рёбрами в пространство пейзажа и структурируют его, но не без ущерба для себя, т.к. в ответ поддаются разрушающему воздействию небытия/хаоса. Характерно, что в ряде пейзажей Фридриха в руинах сохраняется мотив окна («Мечтатель», «Гробница Гуттена», «Аббатство в дубовом лесу»), как напоминание об окне дома. Следующим шагом прорастания Дома в Пространство становится встраивание виртуального Дома/Собора в пейзажи-видения («Видение церкви Христа», «Крест в горах», «Зимний пейзаж с церковью»). Затем следует выстраивание природных объектов по композиционным калькам Собора — силуэты елей в картине «Зимний пейзаж с церковью» повторяют силуэт Собора и сами становятся собором в картине «Ели». При этом, стены Дома становятся невидимыми, но всё так же выполняют роль жёсткой преграды для человека. Как раз на них натывается человек в тупиковых ситуациях, которые Фридрих постоянно воспроизводит в своих картинах. Крайним случаем являются каменные стены ущелья в работе «Могила Арминия».



*Женщина у окна*



*Руины в Элдене*



*Зимний пейзаж с церковью*

С одной стороны, экстраполированные в Пространство конструкции Дома удерживают структурный космический порядок в хаотизирующемся мироздании. Для этого мобилизуются все доступные средства. В пейзажах сохраняется полная и чёткая структура по вертикали — верхние этажи мироздания занимают горы/суша/дневной топос, нижние — море/ночной топос. Композиционное пространство пейзажей тотально центрируется на основе мотива Мировой оси, разновидностями которой выступает Мировая гора, Мировое древо, мачта корабля, человеческая фигура. Особенности строительного материала Дома, камня распространяются на свойства внешнего пространства, в результате чего происходит «окаменение» живописной фактуры полотен и воссозданных ими природных стихий — моря и небес. Хаосообраз-

ность морских вод усмиряется — спокойные «равнины» вод, заключённые между береговой линией и линией го-

ризонта, формируются каменной оправой берега и тем самым включаются в космические структуры (в крайних случаях воде придаётся форма за счёт изображения её твёрдого агрегатного состояния, в котором вода принимает форму ледяных гор). Опасные, нижние и ночные, локусы, такие как море, сакрализуются. Это достигается при помощи осенённости моря крестообразными мачтами корабля или знаком Мировой горы, который чётко просматривается в треугольном рисунке мачт и натянутых канатов. В данном случае используется двойной символизм корабля как «корабля спасения» (аналог собора/ковчега, несущего человечество по волнам грешного мира) и модели космоса (плавающий остров с Мировой горой по центру). В результате такой массивной сакрализации моря, оно становится почти вровень с горным миром гор, а горизонт моря, т.е. даль, приравнивается к выси гор.

С другой стороны, растут внутренние напряжения пространства. Уловленное в структуры Дома, оно теряет свои фундаментальные свойства — бесконечность и непрерывность континуальности. Пространство то замыкается вокруг человека ловушками, то прерывается, то прорывается противоестественными вертикальными всплесками вверх. В любом случае, человек, вырвавшись в пространства естественной природы, не обретает желанной свободы. Особенно это заметно в маринах. Подчинение моря и ограничение таких его хаотических свойств как бесконечность, привело к пленению и самой Души человека, навечно прикованному к берегам<sup>17</sup>. В таких работах, как «Странники на берегу моря», «Лунный пейзаж с двумя мужчинами», «Восход луны над морем», «Три ступени жизни», люди на берегу моря, погружённые в созерцание, обречены быть пленниками земли. Выпадение срединных планов в горных и равнинных пейзажах (пропасти, ущелья, туман, тупики дорог) приводит к тому же — сакральные Высоты и Дали становятся физически недоступны для человека, превращаются в фантомы трансцендентности, к которой вечно стремятся мысли и душа, не обретая покоя. Расширение вовне не даёт немецкому духу искомым свободы, т.к. он несёт сам в себе свои ограничительные стены, свою темницу. Дух расширяется внешним Пространством, но тут

<sup>17</sup> Данная ситуация созвучна стихам А.С. Пушкина «К морю»: «Не удалось навек оставить,/Мне скучный, неподвижный берег ...Могучей страстью очарован,/ У берегов остался я».

же обретает, воспроизводит новые стены skleпа/дома.

Взрывоопасный потенциал напряжения нарастает внутри человека и в силу того, что в результате инверсионного обмена Внешнего и Внутреннего небытие Внешнего, туманно-хаотичного пространства оказалось в самом духовном ядре человеческого «Я». Нечеловеческое бремя сдерживания внутри себя бездны разрешается в творчестве Фридриха двумя путями. В полотнах типа «Странник над морем тумана» и «Девушка, созерцающая рассвет/закат», в которых единичные персонажи являются стержневыми в композиции пейзажей, реализуется сценарий концентрации перед рывком следовать невидимыми вертикальными дорогами к трансцендентальным высям. В работах с парным количеством персонажей, тёмными силуэтами застывшими на фоне моря или неба («Закат солнца (Братья)», «Гавань ночью (Сёстры)», «Двое, созерцающих Луну»), осуществляется альтернативный сценарий сосредоточения вовнутрь, в глубины и таинство теневых структур бездны собственной душевной



*Девушка, созерцающая рассвет/закат*

тьмы. Парные персонажи как бы задают границы той упоминаемой Г. Гачевым антиномии, которая расщепляется до бесконечности внутри самой себя.



*Гавань ночью (Сёстры)*

Предельная напряжённость пейзажей К.Д. Фридриха при внешней застылой безмятежности становится отличительной чертой его творчества и главным притягательным свойством для зрителя, перед которым художник в концентрированном виде представляет титанические коллизии духовных проблем человеческого духа. □