

ГЛАВА СЕМЬДЕСЯТ ДЕВЯТАЯ ХРАМ ПЕЙЗАЖА (CASPAR DAVID FRIEDRICH, 1774-1840)

Пейзажистов было много. Они оставили нам великолепные ландшафты – чтобы мы глядели на них и восхищались. Вот только мало было таких, которые создали пейзажи ради влюбленности в сам вид природы, ради детской тоски по природе. Детской, поскольку без участия разума, не расчетливой, но наивной, протекающей по сердцу. Великий британский живописец эпохи Фридриха, Джон Кром: *"Мелочей и подробностей в природе следует избегать; чувства должны пробуждаться в нас словно от грома, при виде целостности картины, без размышления над тем, что и почему нас очаровывает"*. Иммануил Кант говорил, что гений обладает чем-то как и сама природа, поскольку пробуждает непонятные и бескорыстные. Сам я ниже начну умничать, но когда гляжу на картины Фридриха, то забываю о всех своих знаниях, поглощаю его *"беспонятно"*. Сердцем – не умом. Вам же я советую не читать данное эссе.

Путешествие сквозь фридриховский космос – через готические развалины, спящие монастыри, одинокие паруса, кресты, могилы и курганы, при закатах солнца и в лунные ночи, через демонические горные склоны, мрачные леса, безбрежные поля и луга, а так же пустые, словно степь, побережья – это словно возвращение в страну игрушек и сказок детства. Это, скорее Романтичность (*"душещипательность"*), чем Романтизм. Множество подобных сентиментально-ностальгических переживаний было ранее у Лоррена, немного у Рёсдейла и Куйпа, а первыми эту струну тронули жившие в эпоху Ренессанса Пьеро ди Козимо (*"Смерть Прокриды"*)¹ и Джорджоне (*"Буря"*)². Творчество Лоррена и Рёйсдела (именно в такой последовательности) являлось источником вдохновения для Фридриха – оно было трамплином фридриховской поэтики.

Да-да, поэтики – говоря о Фридрихе, мы говорим, скорее, о поэте, а не о художнике. В творчестве многих художников поэтичность является важной отличительной чертой, только ни у кого из них столь очевидной, столь высящейся над техникой, как у Фридриха. Возможно, только лишь у Лоррена, прада и техника Лоррена была поинтереснее. Это нечто вроде музыкальности Джорджоне (кстати, у Фридриха тоже слышна музыка – немецкий историк искусств, Людвиг Юсти, сравнивал ночной пейзаж Фридриха с *"Лунной сонатой"* Бетховена). Гёте жаловался, что Фридрих *"либо не разбирается в искусстве освещения, либо его презирает, а когда подбирает цвета, не обращает внимание на их смягчение и взаимную подгонку"*. Здоровое зерно в этом имеется.

Я вовсе не утверждаю, будто бы в плане техники Фридрих ни на что не годился. Его изображения облаков практически не уступают эскизам облаков Тёрнера и даже облакам Констебла (см. соответствующую главу в этом томе). Пигментами он оперировал свободно – то богатой палитрой, а когда хотел – квази-монокромной. С валёрами было послабее, хотя приличий не оскорблял. Так или иначе – в плане техники Фридрих был едва ли средним учеником, что, собственно, значения не имеет. В то время у нас был легион виртуозов техники (Гойя, Делакруа, Котман, Констебл, Тёрнер и т.д.), но вот поэтов кисти, лириков, которые умели настолько пропитать холст высококачественнейшими настроенческими ценностями – меланхолией, ностальгией и мечтательностью – немного (в этом плане близким к Фридриху бывал разве что Тёрнер).

В 1830 году литературный критик и славянофил, Иван Киреевский, назвал живопись Фридриха *"колдовском редкой разновидностью"*. Это определение верно характеризует любого гения живописи, ведь живописный гений заключается (более, чем в техническом мастерстве) в том, чем-то неуловимом и таинственном, что отделяет гениальных творцов от хороших, хотя и одни, и другие делают то же самое и так же. В эпоху Ренессанса многие итальянские художники эксплуатировали те же самые темы, что и Рафаэль, с помощью тех же самых технических средств, используя те же самые формальные приемы, но их творения не доходят даже до ног рафаэлевским шедеврам. В Голландии XVII столетия Метсу, Штеен, Терборх, де Хоог и другие рисовали точно такие же (как две капли воды) женские интерьеры, как Вермеер, но поэзия исходит только из интерьеров и женщин последнего.

Аналогичную ситуацию мы имеем в германской живописи первой половины XIX века: табун художников изображал точно то же самое, что и Фридрих (идентичные кладбища, кресты, курганы, руины, берега, леса, горы, рассветы, закаты и т.д., другими словами – романтические видики), пользуясь точно такой же техникой и формой, но их ландшафтов этих капает только тошнотворный сенти-

¹ См. том II "ЖБЧ", главы 19 и 20.

² См. том III "ЖБЧ", глава 28.

ментализм, анекдотическая болтливость и несносная "*Gemütlichkeit*" (уютность), размещая такого рода живопись, скорее, в бидермейере, чем в романтизме. Тем не менее, имелись трудности с различием картин Фридриха от картин, например, Каруса (профаны и плохие специалисты путали их точно так же, как путали картины де Хоога и Вермеера). Гениальность Фридриха – его "колдовство" – заключалась в фантастической способности превращения банальных горных склонов, самых обычных котловин, полей, побережий и лесов, обыденных комнат, развалин и гробниц в храм до самого сердца проникающей метафизики, где царит иконографическая поэзия и литературная поэзия (из байроновских "Паломничеств Чайльд-Гарольда", из стихотворений Шелли, из целой плеяды германских поэтов), аура мечтательности, переполненной размышлениями тишины и религиозной мистикой – и все это самого высокого сорта.



Иосиф Антон Кох "Горный пейзаж"
(1824, масло, холст, 91 x 81.
Винтертур,
Oskar Reinhart Foundation)

Каспар Давид Фридрих
"Горный пейзаж"
(1815/1820, масло, холст, 45 x 58.
Москва, Государственный Музей
им. А.С. Пушкина)



Аноним "Юная дама, играющая на дудльцимере"
(конец XV века, раскрашенный
рисунок. Париж,
Bibliothque Nationale)



Каспар Давид Фридрих
"Лебеди в камышах"
(1832, масло, холст, 34 x 44.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж)

Разве что, если кто презирает сердечные волнения. Всякий такого рода холодный "крутой мэн" станет помещать Фридриха в разделе китча. И в чем-то он будет даже прав, а иногда будет прав даже абсолютно. Когда я вижу, хотя бы, "Лебедей", мне становится нехорошо (если уже и наслаждаться лебедушками, то у Анонима XV столетия). Нехорошо мне делается, когда гляжу на некоторые его видовые открытки, как будто взятые из фотопластикона³. Потому о них забываю. Я помню лишь те картины Каспара, которые подтверждают его гениальность.

А живописная гениальность Фридриха проявилась поздно. Этот выпускник копенгагенской Академии (1794-1798) до 33-го года жизни творил в технике сепии, а первый холст (если не считать нескольких эскизов) написал только лишь в 1808 году, когда он начинал вторую половину жизни. Сколько холстов написал он до конца жизни, угадать сложно; оценивается, что по причине войн и пожаров сохранилась всего лишь половина его картин. Ни одной из них он не подписал или датировал. Никогда он не утратил веры в собственный талант и уверенности, что главное средство, благодаря которому он сможет выразить собственную душу, свое сердце и свое воображение – это пейзаж. Знаменитый его "интерьер" "Женщина у окна" (см. Предисловие к данному тому, стр. 5) показывает за окном фрагмент пейзажа, на который женщина смотрит.

Пейзажам Фридриха я посвящаю много страниц ниже, но перед этим хочу посвятить абзац этой вот "Женщине у окна". Это холст, весьма значащий в истории живописи XIX и XX столетий не только потому, что с времен Вермеера кто-то столь гениально написал женский интерьер (молчащий женский мир), но и потому, что здесь Фридрих создал "матрицу" темы "женщина у окна": это он подsunул эпигонам плюс конкурентам некую гениальную фишку: когда женщина стоит у окна, за окном должна быть видима большая вода (у него видны верхушки мачт, что само по себе является достаточным символом), лучше всего море, оно ведь является символом свободы, которую столь сильно жаждет женщина (белые паруса, кораблики – все это эмблемы свободной жизни). Впоследствии художники всех поколений (от Аппиани Младшего, через Стивенса до Дали и Ольбинского (см. на иллюстрациях ниже) будут стоящей у окна женщине дарить море и те самые паруса. Ну а мы вернемся к пейзажам Фридриха.

Сердце, душа и тут же свободное, словно птица, воображение. Прежде всего – сердце, в соответствии с "Механикой сердца" Гердера, то есть, с поэтической доктриной той эпохи. Чистокровный романтик обязан был рисовать так, как того хотели поэты Романтизма – сердцем. Фридрих называл вдохновение "внутренним давлением сердца" и глубоко переживал каждый свой холст. Слишком глубоко – в конце концов это довело его до тяжелой болезни и паралича. А ранее, выставляло в обвинениях, будто он создает плагиат самого себя. Некий специалист обвинил абстракциониста Джексона Поллока: "Да, ты талантлив, но не рисуешь с натуры, это и плохо, ты рисуешь из сердца, так что станешь повторяться". Поллок ответил на это: "А я сам себе натура". Этот анекдот лучше всего соот-

³ Фильм "Ва-банк" смотрели? Так вот, у Датчанина был как раз фотопластикон.

ЭХО: ЖЕНЩИНА У ОКНА



Каспар Давид Фридрих
"Женщина у окна"
(Предисловие к VIII тому
"ЖБЧ", стр. 5)



Сальвадор Дали
"Женщина у окна"
(Предисловие к VIII тому
"ЖБЧ", стр. 6)



Рафал Ольбинский "Визит",
акрил на холсте, 8\66 x 66.
Частная коллекция)

Андреа Аппиани Младший
"Гвинебра видит корабль
любовника"
(1857, масло, холст, 169 x
121. Турин, Palazzo Reale



Альфред Стивенс
"Млечный Путь"
(до 1900, масло, холст, 60 x
54. Частная коллекция)



ветствует Фридриху, поскольку алкоголик Поллок, упившись до положения риз, довольно часто рисовал ногами (sic!), Фридрих же: *primo*, рисовал сердцем⁴, *secundo*: все время его обвиняли, будто бы он множит одни и те же мотивы (подобные обвинения заставляли его ужасно сердиться), *tertio*: да он и вправду не воспроизводил природу непосредственно с натуры, не изучал на пленэре ее изменчивые световые и цветовые нюансы, но выстраивал их в мастерской, посредством машины воображения объединяя пленэрные мотивы их своего альбома для эскизов и мотивы из природоведческой эмблематики (например, садовой графики). Он считал, что такой путь является верным – что пейзажная живопись должно быть творением воображения, а не копированием природы. Фридрих говорил: *"Живописец не обязан рисовать того, что видит перед собой, но только то, что видит в себе (...). Закрой глаза, чтобы сначала увидеть свое произведение глазами души"*. Никогда – как он сам признал – не начинал он писать картину, пока не видел ее всей в воображении, то есть – душой. Вспомним леонардовское *"occhio interno"* (внутреннее око).

Так что пейзажи Фридриха – человека, который смотрел душой, а говорил пейзажем – являются столь же "сюрреалистичными", что и ренессансный пейзаж, при всех внешних признаках реализма. Он не воспроизводил – творил, словно всемогущий Господь. Знаменитым стало высказывание Фридриха: *"Воля художника – закон"*. То же самое говорил и да Винчи: что художник является воплощением Бога-Создателя, когда творит *"с неограниченной силой"*. И Гёте: *"Мир расстилается перед художником словно пред Повелителем Творения, который в момент радости от своего создания наслаждается всяческой гармонией, являющейся источником рождения и существования мира"*. О Фридрихе говорили, что посредством пейзажей он разыскивает *"душу мира"*. И говорили правду – именно это он и делал. Пейзажи-видения вместо пейзажей-фотографий, ведь только лишь сказка, одухотворенное представление, трансцендентность способны обратиться к душам и сердцам зрителей; Фридрих не желал обращаться к умам, он не был неоклассиком. Неоклассицистический культ античности в Романтизме был заменен культом природы, точно так же, как романтическое сердце заменило просвещенческий интеллект, и Фридрих для всех таких культовых перемен был превосходным священнослужителем.

Давид д'Анжер, который встретил Фридриха в Дрездене в 1834 году, сказал, будто бы Фридрих *"открыл трагедию пейзажа"*⁵, что, похоже, означало: он открыл драматичность пейзажа. Повидимому, Давид д'Анжер не знал работ Рёйсдела, которому и принадлежит это открытие. Впрочем, вначале следовало бы спросить, что мы понимаем под *"трагедией пейзажа"*? Если драматическую сценографию и экспрессивность горских склонов, тогда изобретение было делом рук Конинка и Момпера. Если же дополнительно принять во внимание тень смерти – тогда Рёйсдел является первооткрывателем, а Фридрих – наиболее последовательным разработчиком темы.

Картины Фридриха кажутся по-детски простыми, буквально наивными, но они не просты – они многозначны, так как символика его произведений очень богата. Но она действительно простая, где появляются символы любви или смерти. Петер Добаи написал в посвященном Фридриху стихотворении:

*"Мертвые деревья, умершие камни, упокоившиеся облака.
Прежде чем воды окончательно скует лед, возвращаются
пейзажи детства: истекающая сила заклинаний
открывает брэнность... (...)
В ослепленных глазах смерть и мысль проникаются взаимно".*

Идея-фикс смерти мучила многих романтиков (если говорить о живописцах, это Жерико, Гро, Делакруа, Рунге и другие), но Фридриха особенно сильно, причем, уже с детства (*"возвращаются пейзажи детства"*), с того самого момента, когда под ним подломился лед. Фридрих утонул бы в проруби, но на помощь ему прыгнул старший брат. Он вытолкнул Каспара на лед, но сам выбраться не сумел и погиб. Фридрих никогда не перестал размышлять о той трагедии (*"смерть и мысль проникаются взаимно"*). Историки искусства как раз этим объясняют чрезвычайно обильную символику смерти в его произведениях – все эти кладбища, гробы, надгробия, курганы, мегалиты, развалины церквей и замков, раздавливаемое ледовыми глыбами судно, засыхающие и свалившиеся деревья и т.д.

⁴ Такое вот творческое использование различных частей анатомии частенько ассоциируется у меня с другой историей. К известному актеру, Анджее Щепковскому, на приеме подошла хозяйка дома (дама из высших слоев) и спросила: *"Пан Анджей, вот что вы делаете, чтобы прическа была такая пушистая, вы моете волосы яйцами?"*. Щепковский на это вежливо ответил: *"Руками, милостивая пани, руками"*. – Прим. Автора.

⁵ В нескольких известных мне восточных и западных трудах, посвященных разбору творчества Каспара Давида Фридриха, эти слова цитируются как слова *"tout court"* ("и ничего более" – фр.) Давида, под которым можно понимать только великого Жака-Луи Давида, фараона неоклассицизма, в то время как автором этого мнения был его ученик, Давид д'Анжер. Совершение подобных ошибок дипломированными историками искусств компрометирует историографию искусства. – Примечание Автора.



Каспар Давид Фридрих
"Заснеженное кладбище"
(1826, масло, холст, 30 x 26.
Лейпциг, Museum der Bildenden Künste)

История, похоже, не знает лучшего (и уж наверняка не знает более поэтичного, более одухотворенного, глубоко трогającego) певца каменных символов смерти – руин. Живопись демонстрирует нам бесчисленные развалины (о чем я писал в 71-й главе "ЖБЧ"), а первым, который представил их кистью, считается итальянец Масо ди Банко: его флорентийская фреска из XIV века, где мы видим разрушенную стену, это самое старое изображение развалин.



Масо ди Банко "Святой Сильвестр замыкает пасть дракону и воскрешает двух магов"
(~1340, фреска. часовня Барди ди Вернио церкви Санта Кроче)

Если бы не Фридрих – лавры триумфатора, то есть королевскую корону среди певцов руин, сохранил бы за собой французский руиноманьяк Юбер Робер⁶. Фридрих сверг его с трона обладателя "золотой кисти" среди руинофилов, поскольку мог придать развалинам, которые рисовал, трансцендентность, делая их эмблемами смерти гораздо более глубокими (хотя не всегда мрачно отвращающими), чем у француза, который рисовал, скорее, сухо, будто архитектор или хранитель исторических памятников.



Каспар Давид Фридрих "Готические развалины на фоне панорамы гор"
или же "Развалины готической церкви в горном пейзаже"
(1830/1834, масло, холст, 103 x 73. Грейфсвальд, Städtisches Museum)

Символика смерти в картинах Фридриха присутствует часто, но она не является вездесущей. В них вездесущим является другое явление – "*Sehnsucht*". Словарный перевод звучит: тоска, то есть, фальшиво, неверно, поскольку "*Sehnsucht*" из тех слов, которые невозможно перевести однозначно. В том, что немцы называют "*Sehnsucht*", имеется и тоска, и ностальгия, и желание, и мечтание, но еще и меланхолия. То есть, практически все, что чувствовал Фридрих в ходе написания картин. Норвежский художник, Эдвард Мюнх, сказал: "*Рисовать необходимо не стул, но то, что я испытываю, когда на него гляжу*". Пейзажи Фридриха – так же как "Вид Толедо"⁷ Эль Греко – отражают его психические состояния. Для этой тенденции в пейзажной живописи, тенденции выражения художником через пейзаж своего ментального и духовного внутреннего состояния, немцы придумали определение: "*das Gestic in der Kunst*".

Помимо того все у Фридриха пропитано трансцендентностью и религиозностью. Его видения природы столь же мистические, сколько и величественные, космос трансценденции заключен в тех пейзажных кадрах, где царит Божественная вечность (вечное существование), где все застыло, где имеется не знающее часов время вне времени, хотя времена суток бывают уточнены даже названиями картин. Гёте, временный любитель Фридриха (Фридрих-график Гёте нравился, но вот романтиче-

⁶ См. том VII "ЖБЧ", глава 71.

⁷ См. том IV "ЖБЧ", глава 39.

ский живописец Фридрих – уже не сильно)⁸, сожалел, что Фридрих "посредством пейзажа внушает мистико-религиозные понятия". Ему вторил, хотя уже без тени злости, писатель Людвиг Тик: "Пейзажи Фридриха выражают религиозный настрой". Поиски "души мира" в пейзаже одновременно были паломничеством к собственной душе – путешествием за глубокой верой. Фридрих видел Бога в каждом фрагменте природы; когда его мастерскую посетили Корнелиус и Фёрстер, он сказал им: "Божественность находится повсюду, даже в песчинке". Божественность, а точнее: религиозность, находится в каждом сантиметре пейзажей Каспара Давида Фридриха. Вот почему его пейзажная живопись можно называть и пейзажно-религиозной. Или только лишь религиозной. Фридрих изобрел вид религиозного пейзажа.

Тут я уже слышу обвинение, что преувеличиваю, ибо что имеют общего с "религиозным пейзажем" все те знаменитые картины Фридриха, на которых самые обычные женщины с самыми обыкновенными мужчинами, поддавшись ностальгическому настроению, созерцают виды природы? Так вот, таки имеют, как об этом еще в 1799 году писал Шлейермахер в "Рассуждении о религии": "Созерцание вселенной является наиболее возвышенной формой религиозности". Персонажи Фридриха созерцают алтарь величайшего из святилищ.

Я произнес финальную фразу, а теперь сделаю шаг назад, чтобы продать мысль, ведущую к ней. "Религиозная" живопись Фридриха отличается от традиционной религиозной живописи не только выбором тем и героев, но и выбором топографии. Предыдущая культовая живопись (пещерная, архаическая, античная, христианская, любая иная) служила для того, чтобы заискивать перед идолами (богами, пророками, шаманами, жрецами, святыми мучениками, святыми покровителями, вождями, князьями, дарителями, основателями и т.д.) посредством рисования этих идолов в действии в священных местах (Вифлеем, Голгофа, святилище и т.д.). Создавая религиозный пейзаж, Фридрих заменил святых индивидуумов, священные места и сакральный декор видом дикой природы и очертаниями обыкновенных "гражданских", своих современников. Тем самым он исполнил мечту многих теоретиков Романтизма, например, немцев: своего приятеля Каруса (врача-акушера, природоведа, психолога, а вместе тем еще романтического живописца и философствующего писателя, который синонимизировал красоту с триадой "Бог – Природа – Человек"); Гердера (Гердер инициировал в Германии мистический культ пейзажа), Вакенродера и Рунге, а так же француза Шатобриана, который о задании искусств, заключающемся в "проницании в природу ради сплавления самого себя с ее Творцом" писал в своем "Духе Христианства" (1802).

Когда речь заходит о религиозном пейзаже или о божественности пейзажа, ученость призывает термин: Пантеизм. Был ли Фридрих пантеистом? И да, и нет. Энциклопедия гласит, что пантеизм – это "философско-религиозное воззрение, отождествляющее бога с природой"; в этом смысле Фридрих пантеистом не был, своего Бога с природой он не отождествлял, не признавал "тождества Спинозы" ("*Deus sive natura*"), он был порядочным, набожным протестантом. Но вот как художник он был пантеистом. Природа являлась для него прекраснейшей Божьей церковью, и так он ее и писал – словно огромную, мистическую сцену религиозного культа. Когда мы глядим на его картины, у нас возникает то же чувство, которое Альберт Эйнштейн называл "космическим религиозным чувством" перед лицом изумительного величия вселенной.

Каспар Давид Фридрих не открыл пейзажный пантеизм – пантеизм можно обнаружить у многих старых художников (между прочим, в миниатюрах Фуке, в картинах Патинира, Альтдорфера, Эльсхаймера, Брейгеля⁹) – он лишь вознес его на такой уровень, которого живопись до сих пор не знала. Пейзаж он сделал космической святыней. Что, собственно, соответствовало духу Романтизма, то есть "уставному" в то время культу природы и мистическому отношению к природе как к мега-храму. Папа римский Романтизма, Байрон, писал ("Молитва, обращенная к природе", 1806) о бессмысленности "замыкания могущества Создателя в тесноте готических стен", поскольку "святилищем Бога являются небо и земля". Пантеизм очень громко звучит во всей романтической поэзии, у англичан, немцев, французов, поляков, венгров и других, а Фридрих, как и они, выразил свое поклонение природе. Великий Собор Пейзажа – это было выражением его поклонения. Я не злоупотребил метафорой – уже Гёте в своем исследовании "Von deutscher Baukunst" (1773) заметил, что гениальной конструкцией собора правят те же самые, неумолимые и последовательные законы, что и природой¹⁰. Рисую пейзаж – Фридрих строил Собор. И как раз в этом заключалось демиургическое изобретение религиозного пейзажа.

⁸ Гёте, некоторые произведения которого просто являются символами Романтизма, от Романтизма открещивался, он боялся этого направления, словно дьявол – святой воды, он рекламировал античность и желал, чтобы его считали неоклассиком. Уже Шиллер доказывал Гёте, будто бы он, Гёте, "вопреки своей воле – Романтик". С течением лет антиромантизм романтика Гёте сделался квази-параноидальной идеей-фикс. – Прим. Автора

⁹ См., соответственно, том I, главу 10; том II, главу 24; том II, главу 31; том IV, главу 40, том IV, главу 35.

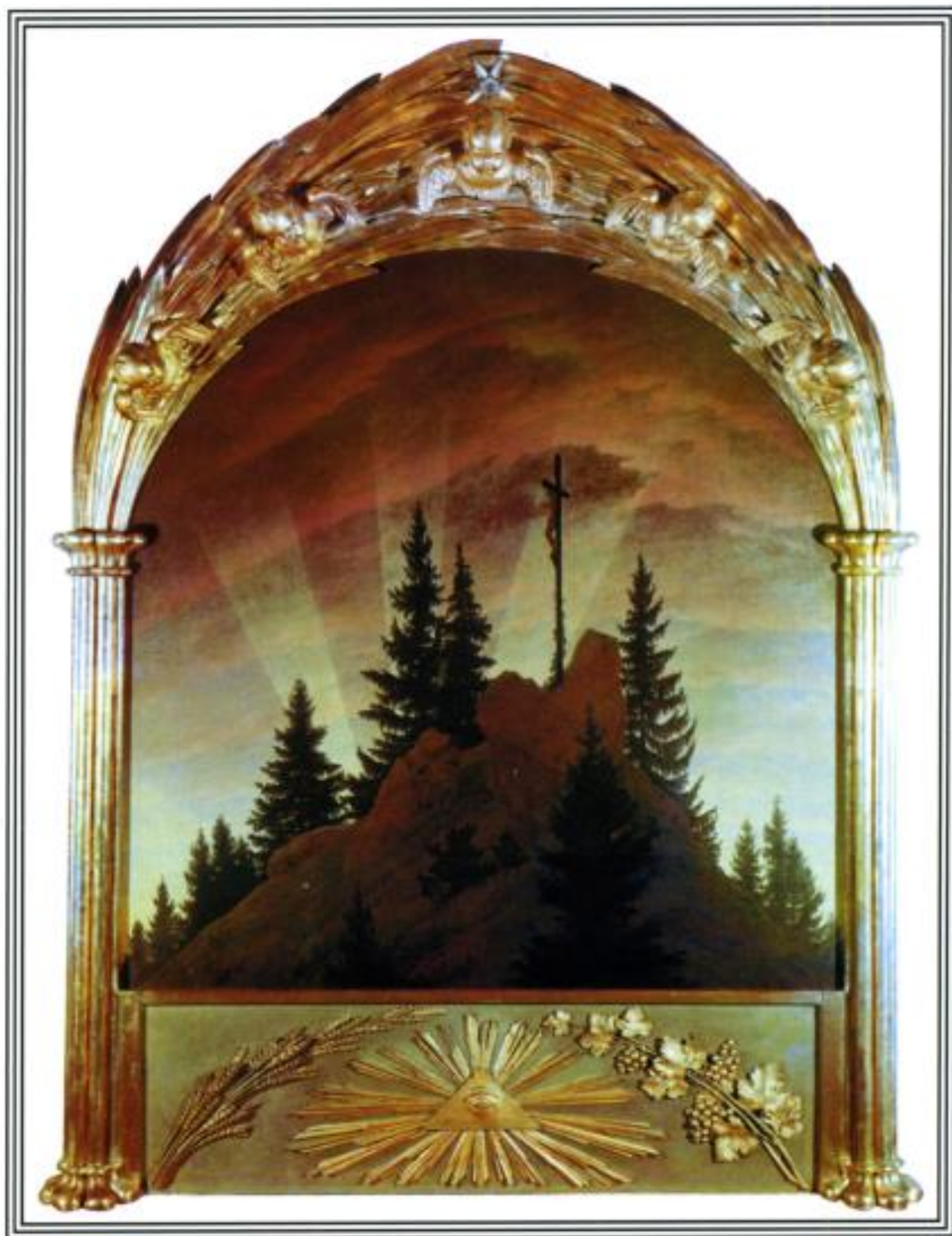
¹⁰ Выдающийся современный архитектор, Фрэнк Гери, пишет в "Gehry Talks" об архитектурной стратегии "Мадонны с Младенцем", то есть о собственных конструкциях, ассоциирующихся к "построению" средневековых изображений Богоматерей. – Прим. Автора.



Каспар Давид Фридрих "Пейзаж с радугой"
(1809, масло, холст, 64 x 95. Веймар, Staatliche Kunstsammlungen)



Карл Фридрих Шинкель "Готический собор с радугой"
(1815, масло, холст, 94 x 140. Берлин, Nationalgalerie)



Каспар Давид Фридрих "Крест в горах"
(1808, масло, холст, 110,5 x 115. Дрезден, Gemäldegalerie Neue Meister)

Как правило, изобретения рождаются в муках проб или улучшающих экспериментов. Фридрих экспериментировал сепией, а когда встал перед мольбертом, его изобретение было уже доработано. Один Господь знает, какой холст маслом был его дебютом, известно лишь то, что в 1807 году он начал несколько картин. Как раз в этом году граф фон Тун унд Хохенштайн заказал ему выполнение

алтарной картины для часовни замка Тетшен (Дечин). В 1808 году от Рождества Христова уже готовая картина – "Крест в горах" или же "Дечинский алтарь" – взволновала весь художественный мир Дрездена, а впоследствии и весь мир немецкоязычных критиков, знатоков и творцов. Фридрих написал обязательный атрибут алтарей: распятие, венчая ним покрытую лесом гору. Только распятие это он представил в столь мизерном масштабе, что оно сделалось маргинальным элементом, а вот гора и деревья стали в холсте главными. И это на алтаре! Это был бунт против всей иконографической традиции религиозной (и уж в особенности, алтарной) живописи. Газеты, в том числе и венские, раскудахтались в яростной полемике, а влиятельный канцлер Базилиус фон Рамдор, на страницах "Zeitung für die elegante Welt", выкатил орудия воистину дантовского калибра: он обвинил Фридриха в еретическом коварстве, которое способно закончиться тем, что *"пейзажи со всей наглостью станут заползать на алтари церквей"* (1809), и при случае расправился еще и с мистицизмом Фридриха, определив подобный мистицизм как *"наркотический угар"*, что отравляет религию и искусство.

Свидетельством, более интересующим, чем лай идиотов, являются воспоминания о визитах в мастерской Фридриха в том же самом 1808 году. А туда приходили любопытствующие, чтобы увидеть скандальный холст. Большую часть из них составляли враги картины. Но после того, как они переступали порог мастерской, каждый из них вел себя странно: снижал голос, разговаривал шепотом, перемещался чуть ли не на цыпочках, словом, вел себя так, словно вошел в церковный неф! Это была автоматическая реакция, условный рефлекс – рефлекс собаки Павлова, являющийся невольным почитанием. Потом все они могли гоготать по кафешкам и в газетах, но уже не могли отпереться от этого рефлекса, который обо всем говорит; изобретение Фридриха функционировало безошибочно. Сам Фридрих когда-то сказал: *"Картину невозможно изобрести, ее необходимо познать чувствами"*. Когда даже самые циничные, заядлые критики перед "Крестом в горах" познавали те же религиозные чувства, познание которых направляло кистью Фридриха, это означает, что религиозный пейзаж был узаконен в категории религиозной живописи.



Каспар Давид Фридрих "Мегалитическая могила в снегу"
(1807, масло, холст, 61,5 x 80. Дрезден, Gemäldegalerie Neue Meister)

Другие холсты из тех первых живописных лет мистика пейзажа были такими же "алтарными", хотя уже и не предназначенными для алтарей. "Мегалитическая могила в снегу" представляла дольмен между тремя деревьями без крон и без многих ветвей, похожий на алтарь (менса и стипес¹¹) посреди трех столпов разрушенной церкви. "Утро в Исполиновых горах" (1810/1811, Берлин, замок Шарлоттенбург) повторяло мотив "Дечинского алтаря", в гораздо более панорамной версии, так как распятие на горной вершине здесь получило на фоне обширный массив, в связи с чем само по себе выглядело микроскопически. Еще появляются призрачные церкви (1811, 1812), вырастающие среди дикой зимней пустоши или же в лесной глуши, где только волки, совы и души покойников могли бы посещать богослужения. Еще более мощное впечатление вызывает знаменитая картина "Монах над морем" 1810 года.



Каспар Давид Фридрих "Монах над морем"
(1810, масло, холст, 110 x 171. Берлин, Staatliche Museen, Nationalgalerie)

Тринадцатью годами ранее, в 1797 году – в том самом, в котором Гойя издал свои "Капричос", а Шатобриан написал: *"Никто уже не верит"* – молодой поэт и критик, Вильгельм Генрих Вакенродер, опубликовал небольшую книжечку, называющуюся "Сердечные признания любящего искусства монаха". Сегодня мы считаем ее идейным манифестом того направления Романтизма, который зовем Фридриховским Романтизмом. Вакенродер, среди всего прочего, черпал идеи из сентиментально-буколических мечтаний Руссо (*"возврат к природе"*) и религиозной морали, представляя искусство как форму религиозности, разновидность Божественного откровения. Каждый элемент названия упомянутой книжечки был символом – здесь имеется и сердце (*"сердечные"*), и откровенность (*"признания"*), и любовь к искусству (*"любящего искусство"*), и религиозность (*"монаха"*). Трудно было бы представить наиболее подходящую обложку для этой брошюры, чем картина Фридриха с монахом, созерцающим море и небо, а эпиграфом здесь были бы слова из письма ван Гога: *"Нет ничего лучшего, чем прогуливаться по безлюдному пляжу и вглядываться в серо-зеленое море"*.

Светлая полоса земли внизу. Темная полоса моря. Маленький силуэт монаха. И, наконец, небо, охватывающее пять седьмых кадра. Пустота настолько огромная, что только лишь "Пес" Гойи¹² может конкурировать с ней, но уже эстетика настолько современна, что даже искусство XX века не

¹¹ Алтарь (лат. alta ara возвышенное место для жертвоприношений). Необходимой частью алтаря является Mensa – престол, стол алтаря (лат. стол) = столешница алтаря. Stipes – стипес (лат. колода) = цоколь; Sepulkrum – сепулькрум (лат. могила) - помещение для реликвий. <https://www.inter-meb.ru/info/glossary/altar/>

¹² См. том II "ЖБЧ", глава 20.

отказалось бы от этого холста, оно бы им гордилось. Искусство XIX столетия подражало ему (Констебл, Курбе, Уистлер и другие - см. ниже), но силу "Монаха" подделать никто не мог. Крайне редко одиночество человека во вселенной было отображено столь же болезненной кистью – "это апокалипсис", пророчествовал современник Фридриха (и положительно настроенный к нему) поэт Генрих фон Клейст. Только Клейст ошибался, когда утверждал, что здесь слышны разъяренные волны. Здесь мы не слышим ничего – из "Монаха" исходит тишина гигантского, заброшенного собора, пол которого являет собой пляж, цоколь определяется поясом вод, а небо – это свод.



Джон Констебл "Пляж в Брайтоне"
(1824, масло, бумага, 12,1 x 29,5. Лондон, Victoria and Albert Museum)



Гюстав Курбе "Приветствие морю в Палавасе"
(1854, масло, холст, 39 x 46. Монпелье, Musée Fabre)



Каспар Давид Фридрих "Ступени жизни"
(1835, масло, холст, 72,5 x 94. Лейпциг, Museum der Bildenden Künste)

Все картины Каспара затоплены в молчании, даже если в них слышны церковный орган и произносимые шепотом молитвы, даже если там находятся персонажи, дающие нам понять, будто бы на холсте разыгрывается некое действие. Люди Фридриха переживают, поглощают, наблюдают, медитируют, любуются или созерцают, но не разговаривают, даже когда обращены один к другому. Они всегда молчат, словно валуны и деревья. Ибо они являются такой же частью природы, как валуны и деревья. Исключением являются, похоже, "Меловые скалы острова Рюген" и "Уттек" (название залива под Грейфсвальдом) или же "Ступени (этапы) жизни", но так только кажется, потому что и тут, и здесь женщина и ее муж выполняют, скорее, символические жесты в молчании. У Фридриха повсюду царит глубокая, религиозная тишина, сопровождаемая религиозной неподвижностью персонажей.

Все эти персонажи, по большей мере, повернуты спинами к зрителям, они вглядываются в пейзаж, что является трюком, цель которого заключается в том, чтобы зритель идентифицировал себя с героями, чтобы ввести зрителя вовнутрь картины, вызвать, чтобы созерцание стало и уделом осматривающего. Первым так сыграл Джотто, а уже в XVI столетии трюк сделался широко распространенным. Фридрих лишь оптимизировал это посредством способа, который мы не найдем ни у какого иного художника. Под оптимизацией я понимаю заставить тихо соучаствовать; это разновидность деликатного насилия – Фридрих попросту не оставляет зрителям иной возможности. А эффективность насилия, совершаемого живописцем на зрителе, является доказательством гениальности.

Среди всех этих фигурок Фридриха, квази-молитвенно вглядывающихся в безбрежный горизонт, в лунную ночь, лесную глушь, скальную панораму – фигурок, восхищенных или встревоженных диким величием природы – одна выделяется, так как Фридрих представляет ее чаще всего, к тому же – в характерном одеянии. И одеяние это – мужской костюм – позволяет интерпретировать фридриховскую символику еще и в политическом плане. Для обычного любителя искусства, то есть для кого-то, не листающего посвященных ему научных трудов, представленная выше информация должна стать неожиданной – ведь Фридрих кажется таким аполитическим! Но он весьма многозначен, много-

сюжетен, символика Фридриха весьма богата, о чем я уже упоминал. Ностальгичность и меланхоличность, сентиментализм и пантеизм, мания смерти и мания одиночества – все это существует в нем. Быть может, и не на равных правах, замыслы художника невозможно полностью взвесить. Политический символ имеет здесь второплановое значение, так я думаю, но он имеется, он виден по данному одеянию. Политическая ангажированность Фридриха имела умственную природу, ни в коей мере не практическая, не обладал он ментальностью строителя баррикад. Художник признавал либеральные идеи немецкой интеллигенции того времени. Когда после краха Наполеона Священное Перемирие по всей Европе заново активизировало феодальный гнет – немецкие либералы (студенты, деятели искусства, ученые и просвещенные горожане) поняли, что их обвели вокруг пальца. Не для того сражались они с Бонапартом, чтобы на его трупе торжествовала реакция. Это было классическое "*пробуждение с рукой в ночном горшке*", ведь Бонапарт дал германским мини-государствам массу демократических реформ (в том числе и либеральные конституции), а реакция все их отменила и вернула полицейский террор. В результате, либералы вновь выкопали топор войны. Студенчество основывало тайные и наполовину тайные продемократические организации (так называемые союзы буршей), поэты хлестали застывших в своем развитии реакционеров, заговоры цвели во всех немецких карликовых державах. Власти называли таких либералов "*демагогами*" (согласно тогдашней энциклопедии: "*Демагог – подстрекающий низшие слои населения к беспорядкам*"). "Демагоги", среди которых действовал близкий приятель Фридриха, поэт Эрнст Мориц Арндт, помимо рыцарственных фантазий обладали фантазиями и в плане одежды – они носили тан называемый "*старонемецкое одеяние*", частично по средневековому образцу, состоящее из плаща кругового покроя ("*Radmantele*") и широкого берета. 1818-1830 годы были периодом наибольшего преследования буршей и "*демагогов*", одежду которых власти считали недопустимой политической манифестацией. В 1919 году, когда реакционер Коцебу погиб от руки бурша, на территории многих германских стран ношение "*старонемецких*" одежд было категорически запрещено.

Фридрих проявил смелость, так как большинство мужчин с его холстов, написанных до и после 1819 года, носят "*старонемецкие*" одежды. Зигрид Хинц сигнализировала данный политический аспект пейзажей Фридриха уже в 1966 году, а впоследствии Петер Мёркер развил вокруг этого целую интерпретационную доктрину, с которой без всякого сражался князь фридрихологов, Хельмут Берш-Зупан. По мнению последнего, Мёркер излишне политизирует фридриховские пейзажи, в которых представлены мужчины в широком берете и "*Radmantele*" (см. иллюстрации здесь и далее). Быть может, и излишне, но полностью не признавать правоту Мёркера нельзя – уж слишком часто Фридрих изображал "*демагогов*" в "*старонемецком одеянии*", чтобы это было случайностью. Когда Корнелиус и Фёрстер увидели в мастерской Фридриха "*Двух мужчин, глядящих на луну*", автор буркнул, что эти два персонажа (одеты по-"*старонемецки*") строят "*демагогические козни*".



Каспар Давид Фридрих "Двое мужчин над морем при восходе луны" (1835/1837, карандаш, перо и сепия по бумаге, 24,5 x 34,5. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж)

1830 год был для художника важной политической цезурой. В Дрездене, в котором художник жил с 1798 года, вспыхнул бунт против реакции (так называемая сентябрьская революция). Поражение повстанцев Фридрих пережил как свое собственное. Он сделался желчным, стал избегать общества и общения (даже с близкими людьми), и это вот состояние духа позволило быстрому развитию

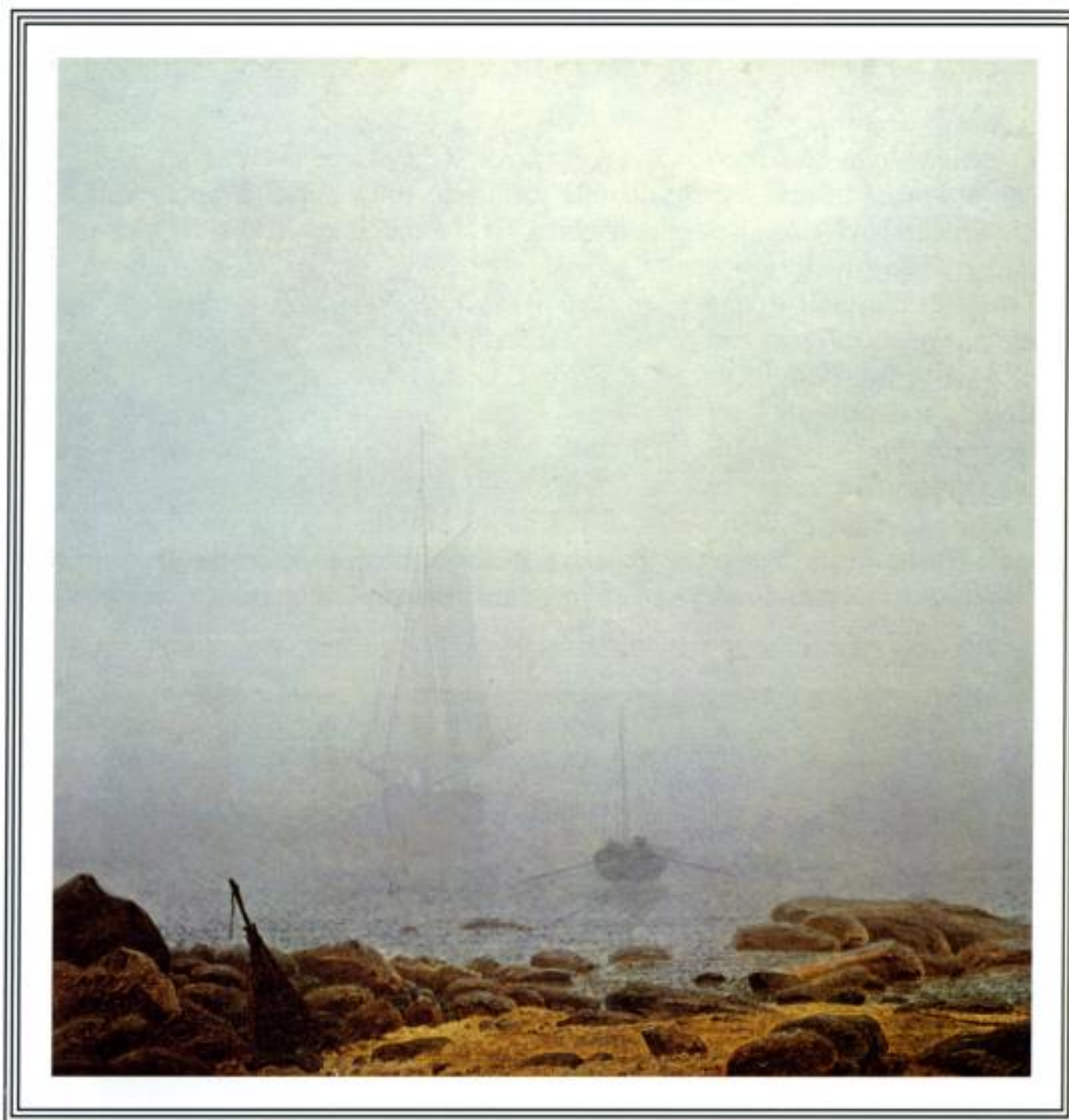
апоплексической болезни, опустошавшей его организм. Одновременно с этим, он начал напоказ носить... *"старонемецкое одеяние"* преследуемых *"демагогов"*, а на картине "Ступени жизни" вложил в руки ребенку шведский флаг, чем продемонстрировал свои антипрусские настроения (та часть Поморья, где родился Фридрих, до 1815 года была частью Королевства Швеции).

Все это правда, но следует помнить, что маниакальная политизация пейзажей Фридриха ведет к искаженным тезисам. В эту ловушку попали историки искусства, базирующиеся на антинаполеонизме художника. Фридрих не любил Бонапарте, симпатизировал врагам повелителя Европы, но никогда он не рисовал каких-либо нацеленных против Императора картин. Тем временем, на являющейся антифранцузской демонстрацией "Патриотической Выставке", устроенной в Дрездене (1814) под патронатом оккупировавших Саксонию русских, было выставлено три картины Фридриха с фигурами солдат, объявленными фигурами французских легких кавалеристов, символизирующими крах Бонапарте. Эту же интерпретацию усилили еще раз через сто лет, в 1914 году, когда антифранцузская военная истерия понадобилась снова. Только лишь после Второй Мировой войны специалисты по историческим мундирам обратили внимание пропагандистов на то что три кавалериста Фридриха не носят ни клочка французских мундиров, следовательно – это никак не наполеоновские солдаты. А ведь в течение полутора столетий кисти Фридриха приписывались антинаполеоновские игры!



Каспар Давид Фридрих "Пара, наслаждающаяся видом луны"
(~1824, масло, холст, 34 x 44. Берлин, Staatliche Museen, Nationalgalerie)

Если мы больше прислушаемся к тезисам Мёркера, а не Бёрш-Зупана, тогда мы обязаны развивать взгляды, будто бы Фридрих совершил очередное открытие: будто бы он сотворил политический пейзаж. Только я вижу это иначе: я вижу пейзаж, которому иногда Фридрих придает политический оттенок. Этот человек, который людей с согнутыми шеями называл *"княжескими холопами"* - рисуя *"демагогов"*, носящих *"старонемецкое одеяние"*, отдавал дань стремлению к свободе. Когда в государстве выворотить ее не удалось, художник искал ее в собственных пейзажах. Вот если бы его манией был секс, Фридрих в обязательном порядке изобрел бы категорию сексуального пейзажа.



Каспар Давид Фридрих "Туман", фрагмент
(1807/1808, масло, холст. Вена, Kunsthistorische Museum)

Несколько слов о восприятии Фридриха. Он имел большой успех во второй декаде XIX столетия, его холсты охотно покупались (в том числе и прусским двором), но после 1820 года публика от него отвернулась, предпочитая "возвышенный" стиль, крупные исторические темы, равно как и стиль более мещанский, бидермайеровские картины конкурентов. Проекция Фридриха противостояла данной модк, слишком мало было в них "Gemütlichkeit", они были совершенно не героическими, слишком абстрактными по причине своего мистицизма, символичности и метафизической ауры. Норвежский художник Даль, приятель, ученик и протеже Фридриха, сказал: *"Очень немногие из современников понимали Фридриха. Большинство считало его чрезвычайно уж утонченным мистиком"*. Годами семейство гения балансировало на грани нищеты, тем более, что под конец жизни паралич сделал невозможным для него занятия творчеством. Большой любитель и меценат Фридриха, российский поэт Жуковский делал все возможное, чтобы спасти его, купил у него несколько картин; будучи воспитателем царевича, он склонил царя Николая I оказать поддержку художнику (царь оказал единоразовую поддержку на комическую сумму, которая не превышала стоимости одной картины)¹³.

¹³ Вот страшно не хочется быть "дедушкой вашим, Студебеккером" (© И. Ильф и Е. Петров) но ужасно неприятно читать такое от уважаемого во всем остальном автора (хотя не раз здесь подчеркивалось, что Вальдемар Лысяк – непримиримый русофоб и антисоветчик). Тем не менее, книга его предназначена для любителей искусства, и вот для них передергивать факты вовсе не следует.

В момент смерти Фридрих был полностью забыт. "Открыло" его только лишь XX столетие, а так по-настоящему, это произошло лишь во второй половине XX века. Роль первой ласточки исполнила выставка "Германское искусство 1775-1875" 1906 года. Благодаря ней, земляки Фридриха вспомнили, кто Фридрих такой. Очередным шагом была первая монография о художнике, которую его истинный "открыватель", норвежский критик искусств Андреас Ауберт, издал в 1925 году. Тогда Фридрих сделался знаменитым, но только лишь в элитарных кругах (к примеру, очень высоко его ценил сюрреалист Макс Эрнст; некоторые пейзажи Эрнста были вдохновлены фридриховскими пейзажами). В 1959 году, во время лондонской экспозиции "Романтическое Движение", наиболее громкие аплодисменты достались холста Фридриха, и так вот начался его бум. Публика сошла с ума от восхищения, рынок тут же проявил коммерческую сообразительность (серии книг, альбомов и художественных открыток), а историки искусств взялись за солидные исследования. Хранитель отдела живописи в Лувре, Мишель Лаклотт, заявил в 1978 году: "Творчеством Фридриха мы интересуемся всего лишь полтора десятка лет". Польский историк искусств, Ян Михальский, жаловался в 2009 году: "Когда-то в Гамбурге я осматривал выставку Каспара Давида Фридриха. Вот только осмотр дошел до аб-

Вот что я нашел в Нэте, сделав запрос "Каспар Давид Фридрих и Николай I". Понятное дело, это не документы: накладные, расписки, описи, протоколы, "сдал-принял", но ложь Лысяка они рассеять могут:

Картина ("На паруснике") была приобретена великим князем Николаем Павловичем (будущим императором Николаем I) в 1820 году при посещении мастерской Фридриха в Дрездене; по прибытии в Россию она была помещена в Коттедж в Александрии (Петергоф).

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0_%D0%BF%D0%B0%D1%80%D1%83%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B5

В 1821 г. с Фридрихом познакомился известный русский поэт-романтик Василий Андреевич Жуковский, по достоинству оценивший своеобразие личности и творчества немецкого живописца. Исполнявший тогда обязанности наставника наследника русского престола, будущего Александра I I, Жуковский сделал немало, чтобы искусство этого сумрачного гения стало известно в России. До последних его дней, на протяжении многих лет поэт использовал каждую возможность, чтобы помочь художнику: постоянно рекомендовал его работы императрице и наследнику, часто покупал их сам. Так немало картин и рисунков Фридриха попало в петербургские дворцы русской знати, а впоследствии – в собрание Эрмитажа и ГМИИ им. А.С. Пушкина.

<http://art.1september.ru/article.php?ID=200601804>

Интервью "Русской Газете" по причине открытия выставки русского собрания картин Фридриха из Эрмитажа в Амстердаме

РГ: Как в России оказалось столь богатое собрание работ немецкого романтика?

Пиотровский: Император Николай I лично покупал работы Фридриха, заезжал к нему в мастерскую. Склонил его к этому, видимо, Василий Андреевич Жуковский. Многие критики продолжают утверждать, что император "ни черта не понимал в живописи". Но картина Фридриха "На парусном корабле" висела у него в коттедже, в собственных комнатах.

Для нас Николай I - особая фигура. Он же создал Эрмитаж как публичный музей. Был влюблен в него, издал приказ: когда я хожу по Эрмитажу, чтоб никто не появлялся. Ну потому, что все же сразу пристают с бумажками...

<https://rg.ru/2008/09/30/piotrovskij.html>

Картины мастера разлетались, в 1820-ых годах, благодаря дружбе Фридриха с русским поэтом – романтиком В.А. Жуковским, полотна попадают в Россию. Сам государь Николай Павлович приобрел для своей жены несколько полотен мастера.

<https://paintingromanti.jimdo.com/%D0%BA%D0%B0%D1%81%D0%BF%D0%B0%D1%80-%D0%B4%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%B4-%D1%84%D1%80%D0%B8%D0%B4%D1%80%D0%B8%D1%85-1/>

Окном в душевный мир молодых супругов (Николая Павловича и Шарлотты) можно считать картину одного из самых известных художников-романтиков Каспара Давида Фридриха «На паруснике», приобретённую великокняжеской четой в Германии в 1820 году (ныне выставленную в Эрмитаже).

https://www.e-reading.club/bookreader.php/1050851/Oleynikov_-_Nikolay_I.html

С течением времени репутация Фридриха значительно укрепилась. Его картины начал приобретать великий князь Николай Павлович (будущий Николай I), с ним стал переписываться поэт Василий Жуковский.

http://www.newestmuseum.ru/data/authors/f/friedrich_caspar_david/index.php

Примечание переводчика.

сурда и сделался невозможным, поскольку наплывавшие массы публики вызвали такую толкотню и шум, что работ осматривать было просто невозможно".

Сегодня на Фридриха ссылаются все, и никто не стыдится, не опасается того, что его обвинят в легкой сентиментальности, слезливости или слащавости. Многие черпают из него и способны в этом признаться. Многие ищут возможности выразить преклонение перед мастером. Известный французский режиссер, Луи Малле, сделал это в фильме "Любовники", в той сцене, где Жанна Моро в развеянном ветром платье выбирается на прогулку при луне – Малле говорил журналистам, что эта сцена является выражением чести к Фридриху.

Успех пейзажей Фридриха у публики нашего времени объясняется легко. Великий романтический германский поэт, Шиллер, прояснил проблему уже давно, когда писал: *"К природе мы испытываем то же самое, что больной человек испытывает к здоровью"*. Нынешние люди, обитатели излишне материализованного, излишне техницизированного мира, сделались больными от присутствующей везде и повсюду машинерии, от террора бетона и бюрократии; эти люди, ежедневно слышащие, сколько произведено агрегатов, сами чувствуют себя агрегатом. И такие люди тоскуют по неоскверненной природе и по романтичности сказочного типа. "Душещипательная" аура фридриховских пейзажей – это лекарство. Публика, которой глубоко плевать на факт, что с точки зрения *"чистой живописи"* пейзажи Фридриха банальны, подарила ему золотой лавровый венок, тем самым заставив глубоко заинтересоваться специалистов художником. И им пришлось признать, что с точки зрения живописной поэзии произведения Каспара Давида Фридриха гениальны.

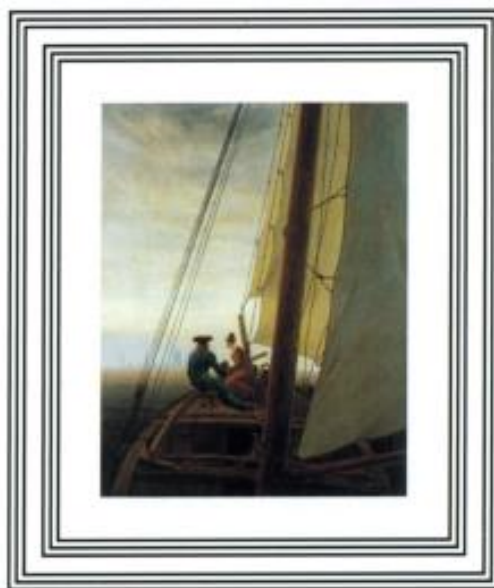
Три моих любимых *"Фридриха"* – три *"марины"* – это фридриховское воспоминание самого счастливого момента в своей жизни: послесвадебного путешествия по Балтике. Творчество 1818-1823 годов, периода наивысшей формы Фридриха. Здесь виден весь *"наркотический угар"* и все (тоже наркотическое) очарование фридриховского пейзажа – лирику, меланхолию, ностальгию и пейзажную религиозность, которую англосаксы зовут религиозной божественностью в пейзаже (*"divinity in landscape"*), что безошибочно характеризует изобретение Фридриха. Здесь же мы видим и людей, о которых нам известно, что это люди, любящие красоту и добро.

После Второй Мировой войне часто задавали вопрос: как народ, выросший из Гёте и Гейне мог построить печь в Освенциме? Меня этот вопрос интересует с несколько другой стороны: как народ, выросший из религиозных пейзажей Фридриха, мог создать освенцимскую панораму? Ту чудовищную тишину рампы, ту секунду сомнения – перст божий направо или налево? *"Divinity in landscape"*.

**КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ
"НА ПАРУСНИКЕ"**

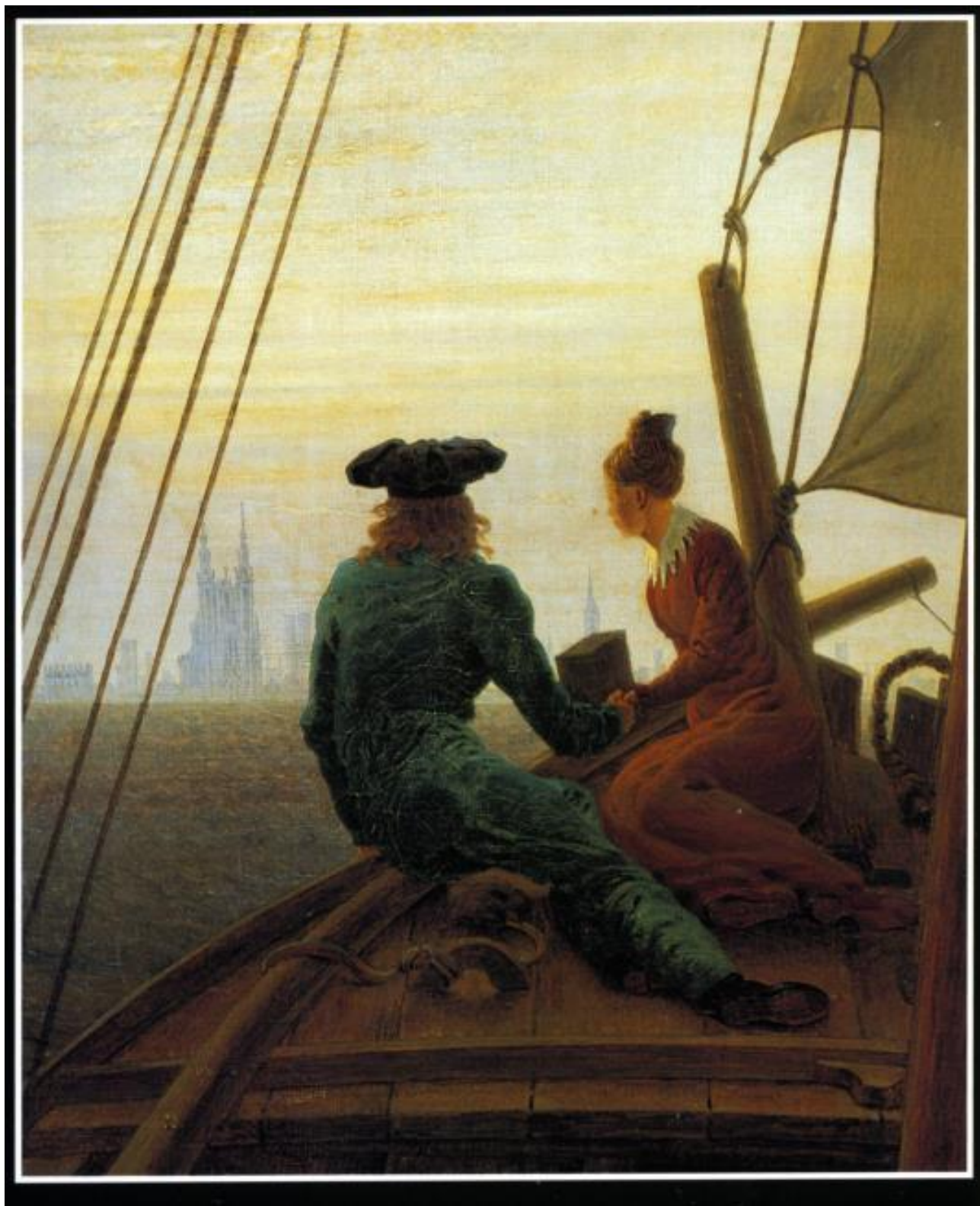
1818-1819, масло, холст, 71 X 56

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



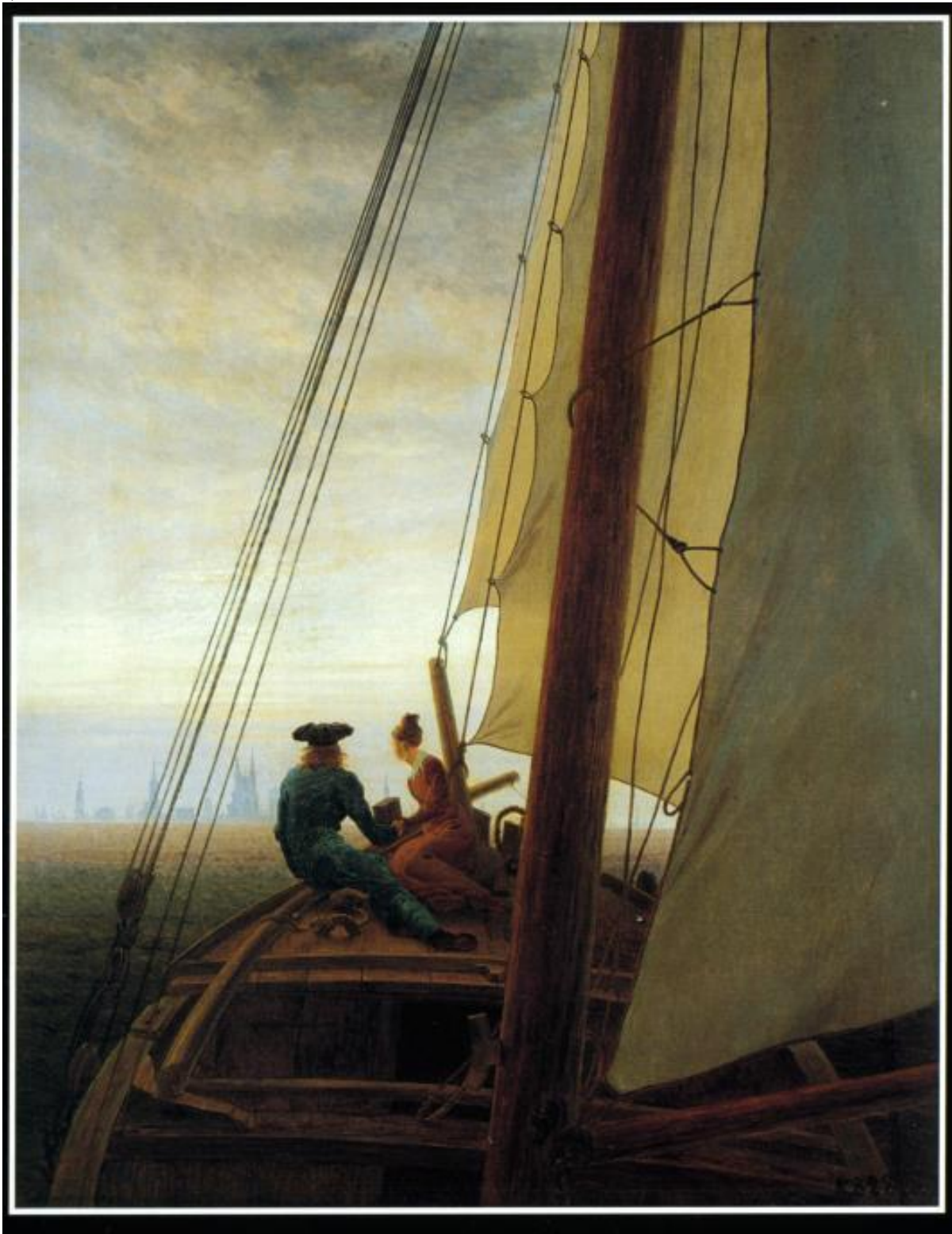
В январе 1818 года, к изумлению приятелей, сорокачетырехлетний *"старый холостяк"* Фридрих женился на молодой жительнице Дрездена, Каролине Боммер. Летом он привез жену в родной

Грейфсвальд, а потом и в поездку вдоль берегов моря. Результатом этой эскапады было несколько (возможно, даже более десятка) "сувенирных" работ (подсчитать сложно, поскольку коллекция Жуковского пропала, много холстов Фридриха было уничтожено, в том числе, и во время пожара мюнхенского Гласпалатц в 1931 году).



Нос парусной лодки или небольшого парусника? – это вопрос корабельщикам (немецкий термин "Segler" означает и то, и другое). Вопрос второй, уже метеорологам: сумерки или рассвет? Мнения критиков разделены; типичные расхождения относительно поздних утренних и ранних вечерних часов Фридриха, которые столь же трудно различить, как закаты и рассветы Лоррена (в литературе по данному вопросу царит забавное своеволие). Вопрос третий: имеем ли мы здесь автопортрет

плюс портрет любимой женщины? Женщина в чем-то походит на Каролину, известную по портретам, а вот Фридрих никогда не носил таких длинных волос, так что считается, будто бы это портрет и автопортрет, но не дословный, но метафорический, сонное видение, парапортретная проекция. Теперь самый важный вопрос: что эта проекция представляет, как нам следует считывать символику картины? Принимая во внимание тезисы Мёркера, касающиеся "*старонемецкого костюма*" (мужчина представлен в одеянии "*демагогов*"), следовало бы видеть здесь революционера, плывущего с подругой к светлому демократическому будущему. Но, шутки в сторону – данная картина представляет собой проекцию любовных чувств. Пара сплетенных рук женщины и мужчины – в вопросах подобной символики каждый является экспертом. Чуть ли не каждый третий стих романтических поэтов мог бы быть проиллюстрирован этой идиллией. Каждый третий, потому что первые два нужны были бы для того, чтобы залиться слезами.

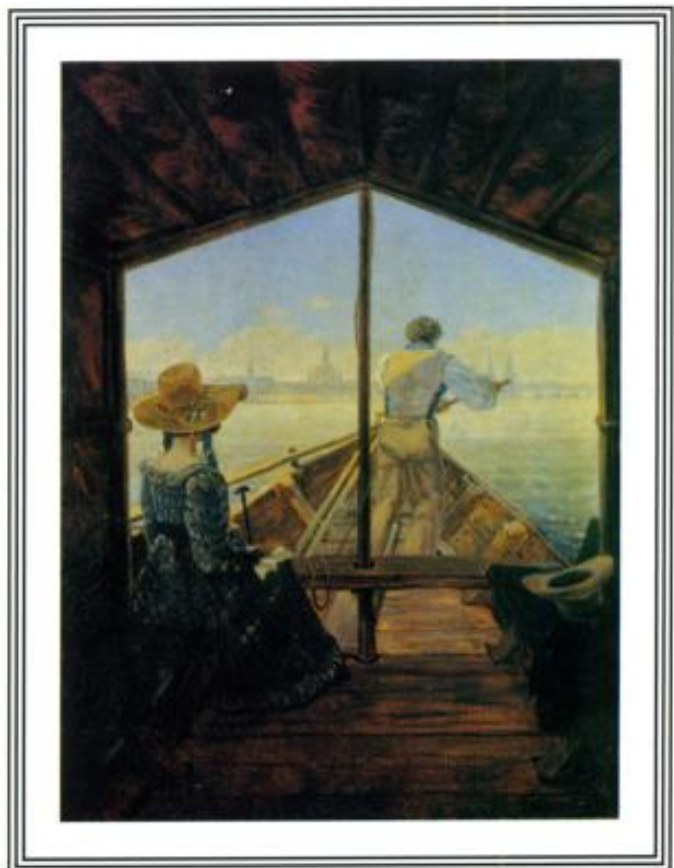


А где же фридриховская религиозность? В фоне. Там мы видим силуэт нереального города, который художник склеил из строений трех известных ему городов: Грейфсвальда, Штральзунда и Дрездена, ну еще из крошек "*licencia poetica*" – короче, он нарисовал райский горизонт. Перед нами типичный для Фридриха мистический спектакль – лодка бесшумно плывет к призрачному городу, который маячит будто священный Новый Иерусалим, город-символ поэтов романтической эпохи (Юлиуш Словацкий: "*И радугой, и звезд полнотой с лучами, за которой золотой стоял Иерусалим... Вот какой город каждому из них снился*"; Циприан Камиль Норвид: "*О! искусство – радуга вечная Иерусалима*" и т.д.). Что же видим мы здесь? Это путешествие в обещанный любимой женщине Эдкм, мечта и обещание счастливого союза, Фридрих заколдовывает кистью судьбу, зачаровывает будущее для своего супружества.

Эта картина могла бы исполнять функцию живописной эмблемы самой популярной во многих языках, самой затасканной в обыденной речи – так называемой "*романтической любви*". самого сладкого яда. Ведь романтики, вознося закон сердца над законом рассудка, ставя его выше обязанности, осмысленности расторопности и осторожности в любви, сыграли роль дьявола-искусителя. Нынешнюю массовую эпидемию разводов подготовила рожденная в XIX столетии теория эстетов и творцов, будто бы условием, основой и единственным смыслом заключения супружеского контракта должна быть взаимная любовь, романтический порыв сердец. Последствием должен был стать логический вывод, что одностороннее прекращение такой любви (холодность одного из сердец) делает супружество безосновательным. Культ любви как обуславливающего абсолюта сразу же означал и то, что новая жаркая любовь (к кому-нибудь другому) выносит на свалку женско-мужской союз, обусловленный старой жаркой любовью, успевшей уже остыть. Когда, помимо того, культ романтической любви XIX века снюхался с культом новизны XX века, яд взорвался чумой свободной, периодической смены супружеских партнеров. Эмансипированные женщины в отношении Романтиков имеют долг, который они не смогут выплатить. У самих же Романтиков по отношению миллионов нынешних детей из разбитых супружеств имеется долг, который невозможно простить.

Постоянный трюк Фридриха, являющийся формой насилия (втягивание зрителей вовнутрь картин), этих холстом обрел дополнительное коварство, поскольку, стоя перед лесным или горным пейзажем, мы можем отступить; здесь же мы наблюдаем за героями, стоя в их лодке, из которой нельзя сбежать (то же самое делал Карус, списав холст своего приятеля своей картиной "Прогулка по Эльбе". Но и этого Фридриху было не достаточно. Мало того, что он усадил зрителя в парусник, делая его участником безмолвного спектакля, но еще и поставил на место рулевого. Глядя на эту картину – мы управляем этим судном! Гениально.

Карл Густав Карус
"Прогулка на лодке по Эльбе"
(1827, масло, холст, 29 x 21. Дюссельдорф, Kunstmuseum)





Эдуар Мане "В лодке"
(1874, масло, холст, 97,1 x 130. Нью-Йорк, Metropolitan Museum of Art)

Довольно часто картину Фридриха сравнивают с холстом Мане, написанным в 1874 году. Тоже пара в парусной лодке. Основная разница заключается в том, что Мане показал краткое мгновение, фрагмент, вырванный из жизни мужчины и женщины, а Фридрих показал нам вечность, замкнул ее в двух сплетенных ладонях, в городе-туманности на линии горизонта, во всей сказочной атмосфере картины. Текущие мгновения не интересовали его так же, как не интересовала пленэрная живопись, ибо такое рисование "с натуры" годилось бы только лишь для воспроизведения фрагмента реальности, для него же речь шла о построении картины мира.



Каспар Давид Фридрих "Побережье с затонувшим парусником в лунном свете"
(1825/1830, масло, холст, 77 x 97. Берлин, Staatliche Museen, Nationalgalerie)

В 1820 году в мастерскую Фридриха вступила молодая пара, брак которых был заключен тремя годами ранее: великий князь Николай Павлович (будущий царь Николай I) и княгиня Шарлотта Луиза (Александра Федоровна), дочь короля Пруссии, Фридриха Вильгельма III. Они увидели "На паруснике", восхитились ею, купили ее и повесили в своей резиденции Петергоф (Петродворец) неподалеку от Петербурга. Поэтому сегодня картина висит в Эрмитаже. А вот в берлинской Национальной Галерее висит картина, которую Фридрих написал несколькими годами позднее. На ней изображено то же самое парусное судно, разбитое у прибрежных камней, и которое теперь извлекается луной из темноты...



КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ
"ВОСХОД ЛУНЫ НАД МОРЕМ"
1822-1823, масло, холст, 55 X 71
Берлин, Staatliche Schlösser und Gärten, Schloss Charlottenburg



Вот здесь по крайней мере нет никаких хлопот с определением времени суток. Колдовское зрелище – рождение ночи. Пурпур вечернего солнца уже утонул в воде, оставляя небу чуточку розовой желтизны, которую волны отражают у самой линии горизонта (какая же замечательная фосфоресценция моря!), а диск луны выползает над фиолетово-голубыми полосами облаков – это именно тот мицкевический "месяц, словно окно, какой уж день восходит". Громадные камни первого плана стали сидением для двух женщин и мужчины в "установном" в то время у Фридриха одеянии "демагога" или бурша. Все трое молчат, сконцентрировавшись, они созерцают Вселенную – небо, море, гипнотизирующее зачатие нового спутника и два кораблика, являющиеся символами свободы, словно две души, лишенные бремени тел. Бледный свет придает парусам судов материальную мягкость и нереальность, делая из них эфирные ночные призраки, а романтичность, ностальгия, магия мгновения проникают сквозь кожу зрителей и сонно ворочаются у нас внутри. Очень хотелось бы быть там, на этих камнях, и переживать то же самое молчание и погружать взгляд "в той безбрежности, в безграничности моря, которое туманно указывает нам величие души нашей" (Шатобриан); нет и речи о том, чтобы оставаться безразличным, разве что ты сам Пиноккио из неотесанного полена. Могущество кистей Фридриха.

Самый популярный его холст – на каждом втором альбоме Фридриха этот пейзажик попадает на обложку. Нам известно, где и когда происходит эта сцена. Летом 1818 года, в ходе экскурсии по берегам Балтики, в ходе которой новобрачных сопровождали брат Фридриха Кристиан со своей женой, а дорога вела, между прочим, через Штральзунд, Вольгаст и остров Рюген. Скорее всего, здесь мы имеем скалистый фрагмент пляжа на северном берегу Рюгена. Этот вид с восходом луны Фридрих писал неоднократно, ставя или сажая на прибрежные камни различное количество участников поездки – одного, двух, трех или четырех, всякая конфигурация была учтена. Все эти "сувенирные"

картины обладают одинаковым, очень идиллическим настроением, словно бы взятым из первых строк гимна Микеланджело, обращенного к ночи: *"O nott', o dolce tempo, benché nero..."* ("О ночь, о время сладкое, окутанное тьмою..."). И все вокруг купается в мистической фридриховской тишине, которая так много говорит миру и людям.

"Тот самый миг, луна когда показаться должна (...)

Как будто бы звезда та должна о чем-то приказать

Тихонько с миром поболтать".



Каспар Давид Фридрих "Восход луны над морем"
(1821, масло, холст, 135 x 170. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж)

Нам кажется, что в этой тишине ветер или морская волна что-то нашептывают им на ухо. "В глубокой тишине слушал я шепот моря, такой ласковый, жалостливый и святой, словно бы говорящий мне: несчастный человечка, если бы знал ты, что известно мне, сотрясся бы... (Теодор Шварц "Голос художника"). Германский предшественник Фридриха, Филипп Оттон Рунге, который, будучи неоклассицистом, усиленно склонялся в сторону романтизма, тоже породил несколько слов, подходящих у "Восходу луны над морем": *"Не странно ли, что, видя тучи, то просто перемещающиеся по диску луны, то полностью поглощающие ее, то золотящие края свои от ее сияния, мы испытываем чувство, будто понимаем всю жизнь свою столь же ясно и глубоко?"*.

Здесь я упоминаю и цитирую романтических литераторов или же художников, которых в связи с данным живописным полотном можно было бы призвать как минимум с десяток, ибо кто же тогда не писал о ночах, лунах и разговаривающих морских волнах? Тем временем, главным свидетелем, призванным для расспросов, должен быть Новалис, немецкий поэт (на два года старше Фридриха), у которого религиозный мистицизм и тоска по вечности присутствуют постоянно. Фридрих культивировал как раз такое направление Романтизма, которое определил Новалис, направление, заключающееся в приписывании самым обыденным вещам высшего смысла, придании известным вещам достоинств вещей неведомых, в одевании вещей конечных в одеяния бесконечности, в придании мистического

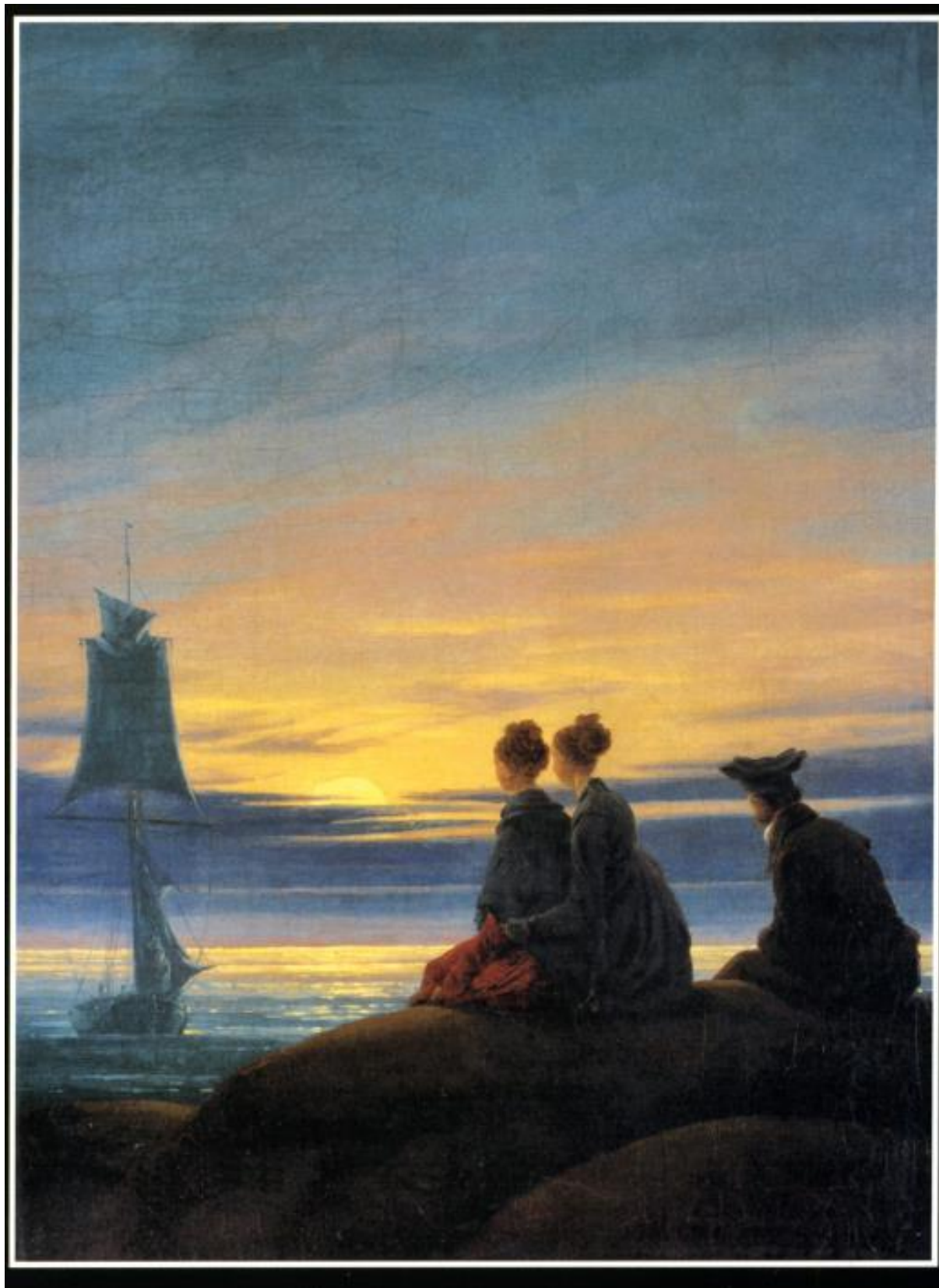
флера всему, что на первый взгляд кажется обычным. Ну разве суда, камни, прибрежные воды и задумавшиеся туристы отличаются чем-то необычным? Ночь наступает после каждого дня, это икота небес. Но вечер Фридриха вечно будет вечером волшебным, точно так же, как "Гимны к ночи" Новалиса всегда будут трогаящим спазмом души страдающего человека. Трогаящим и анахроничным, потому что слегка графоманским, в то время как "Восход луны над морем" – это произведение вечно живое.



Есть в этой картине щепотка печали родом из французских полотен местье Ватто XVIII столетия – это меланхолической безнадежности *"fêtes galantes"* – вот только аристократов здесь заменили мещане, люди из совершенно иных сфер. Мужское одеяние бурша или "демагога" не меняет того факта, что из трех фигур струится мещанское отношение к жизни XIX столетия, та солидная, теплая, забытая и забитая в XX веке семейность давних времен, когда отец был пророком, мать – устоем, а детей всегда пытались воспитать приличными людьми. Дух старых домов, в которых жили вместе три или четыре поколения одной и той же семьи, где перед тем, как есть, молились, а рождественские подарки обладали более волшебным значением, чем теперь, хотя они и не были нафаршированы электроникой. Призрак давних времен, признающих верность, справедливость, стыдливость, трудолюбие и правдивость священными ценностями. Чистейшей воды сказка, теперь уже столь же отдаленная, как мир глупых динозавров. Современного *"Homo sapiens"* – воспитанного (выдрессированного) западными интеллектуалами (леваками) и восточными релятивистами (михниками¹⁴), феминистками, социалистами, пидорами или же *"моральными авторитетами"* XX столетия – воротит от этой всей *"мещанской морали"*, и он радуется, что ее давно сдали в утиль. В ее защиту становятся только

¹⁴ Адам Михник (польск. *Adam Michnik*, 17 октября 1946, Варшава) — польский общественный деятель, диссидент, журналист, один из наиболее активных представителей политической оппозиции 1968—1989 годов. Главный редактор "Газеты Выборчей". Автор имеет в виду самого Адама Михника и его последователей ("Салон"), с которыми В. Лысяк ведет постоянную и непримиримую борьбу на страницах прессы. – Википедия + Прим.перевлд.

лишь жители "Филистерграда", такие как швейцарский философ Дени де Ружемон, который назвал мерзавцами тех, кто нападает на *"тесноту и ограничения мещанской морали, в то время как заслуженное отвержение должно пробуждать ее разложение"* (1942). Чтобы так говорить, следует быть реакционером. Я таковым и являюсь – когда осматриваю "Восход луны над морем", я испытываю тоску не только по романтическим вечерам, но и по мещанской морали. И как таковой, считаю, что прав был Бернанос, когда говорил: *"Сегодня быть реакционером – это, возможно, попросту означает быть живым, ведь только труп не в состоянии реагировать против поедających его червей"*.

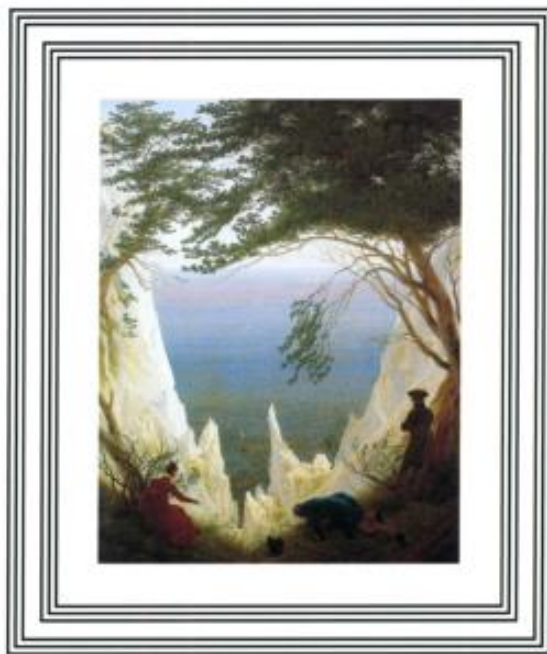


Фридрих, подражая Лоррену, более всего полюбил две поры дня: закат и рассвет, и, точно так же как и француз, любил пейзажи, написанные "в контражуре". Но, рисуя против дневного света, он никогда не достиг лорреновских эффектов. Гораздо лучше у него выходило рисовать "против луны". Фридрих любил Луну – как-то раз признался, что если бы души умерших переносились на другие планеты, лично он хотел бы попасть на Луну. Отсюда и столько Луны в его картинах. Астрологи утверждают, что атрибутом Луны, покровителем путешественников является корабль, и символику эту применял уже Иероним Босх; во Фландрии времен Босха очень популярным символом была "*blauwe Schuit*" или же "*blau Schuyte*" (небесно-синяя ладья, голубая барка). Только вот была она символом людей глупых и самовольных – популярное произведение Босха с месяцем на флажке, венчающем мачту, называется "Корабль глупцов"¹⁵. Тогда что же означают темно-голубые суда Фридриха, которые сопровождает Луна? Стремление сидящих на камнях персонажей к гедонизму? Чушь! Фридрих так не шутил бы, хотя частенько играл символами, в том числе и средневековыми. Но играл без хихикания. Он говорил: "*Искусство, возможно, и забава. Но это забава очень серьезная*".

Мы тоже не станем играть в символические головоломки, которые частенько ведут интерпретационные тупики. Давайте воспринимать "Восход луны над морем" просто как наполненную ностальгией строку Романтика. "*Поэзия – это живопись, которую воспринимаешь, вместо того, чтобы видеть*" – писал Леонардо, имея в виду исключение интеллекта. Давайте просто вслушаемся в эту тишину, чувствуя запах этой спокойной волны, которую золотит лунный свет...



КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ
"МЕЛОВЫЕ СКАЛЫ ОСТРОВА РЮГЕН"
1818-1819, масло, холст, 90,5 X 71
Винтертур, Oskar Reinhart Foundation



Шедевр номер один Фридриха, высящийся над всем остальным его наследием, и шедевр номер раз всего немецкого Романтизма. Я так считаю. И вижу эту картину среди чудес XIX столетия. И как можно было когда-то (вплоть до 1920 года) приписывать этот холст Карлу Блехену?

Первый владелец картины нам не известен. Д-р Людвиг Путтрих? Нам известно письмо, которым Фридрих сообщил герру Путтриху, что высылает ему вид "*Klein-Stubbenkammer*", названный "Ме-

¹⁵ См. том II "ЖБЧ", глава 23.

ловое побережье в Ясмунд на острове Рюгене", требуя, чтобы картину не выставляли публично (Путрих, известный коллекционер, уже в 1814 году выставил две принадлежащие ему картины Фридриха во время Лейпцигской Пасхальной Ярмарки), и чтобы с нее не делали гравюр для последующего распространения.

"*Die Stubbenkammer*" – так называли видовые открытия на море, своеобразные пейзажные ворота между двумя живописно вырезанными ветром и эрозией "склонами" прибрежных меловых скал у северо-восточного побережья Рюгена. Красотой этих "*Stubbenkammer*", обрамленных стенками и шпильями белого мела, а так же деревьями, ожидающими своего конца на краях обрывов (когда корни уже были вскрыты эрозией) – восхищался великий немецкий ученый Вильгельм фон Гумбольдт в 1796 году. Не прошло и трех лет, как ими же восхитился 24-летний Фридрих, и с тех пор уже постоянно он тосковал по меловым берегам Рюгена, и когда мог – возвращался к ним. У рыбаков буквально дух захватывало, когда они глядели, как он лазит по краям скал на сильном ветру. К этим же скалам он водил свою супругу во время свадебного путешествия в 1818 году. И как только путешествие завершилось он одарил эти скалы чудесным знаком почтения в виде холста, благодаря которому даже некоторые американские интеллигенты знают, что Рюген- это не русская версия "рагу" или китайская разновидность регби или же столица страны, в которой изобрели музыку регги.



Карл Густав Карус "Лунная ночь над островом Рюген"
(после 1819, масло, холст, 38 x 47,5. Дрезден, Gemäldegalerie Neue Meister)

Германский философ Романтизма Фридрих Шеллинг писал: *"Всякое истинное произведение искусства предлагает безбрежное количество значений, кажется, будто бы оно дает неисчерпаемые возможности для интерпретации, и весьма сложно сказать, то ли упомянутая многозначность уже имела в замысле художника, то ли она имеется только лишь в произведении художника"* (1800). Так именно и в этом случае. "Меловые скалы острова Рюген" были, остаются и будут источником интерпретаций всяческого рода и массы вопросительных знаков без ответа. Случайно ли то, что на картине мы видим три фигуры и три паруса? А эти фигуры: это сам Фридрих, его жена и его

брат Кристиан? А Фридрих? – это персонаж постарше, наклонившийся над обрывом и смотрящий в бездну, или, скорее, тот мужчина помоложе, опирающийся спиной о ствол засохшего дерева? А этот обрыв и мертвый древесный ствол – символизируют ли они смерть? Или же Фридрих представил здесь свое удвоенное "альтер эго", представляя самого себя в виде наполненного надеждами юноши и в виде сломленного годами старика? Художник любил показывать такие вот символы прошедшего времени (например, "Ступени жизни"), время является постоянным героем его холстов.

Хватает здесь и интерпретационных рассуждений мёркеровского типа. В соответствии с ними, здесь мы имеем столкновение сил реакции (другими словами: консерваторов) с силами демократии (другими словами: прогресса). Молодой мужчина, носящий "старонемецкое" одеяние – стоит гордо, он смело смотрит прямо перед собой (вдаль, то есть – в будущее). Это либерал. Пожилой мужчина, наполовину лежащий, наполовину опустившийся на колени рядом со своей тростью и боязливо смотрящий вниз – это политический реакционер, мещанский филистер. В соответствии с подобными тезисами – символами становятся головные уборы: широкий, крепко держащийся прически берет "демагогов", и скатившийся с головы цилиндр сторонников Священного Перемирия. Почему это скатившийся!!? – ворчат противники политизации фридриховских шедевров. Он вовсе не скатился, его просто отложили в сторону, чтобы он не слетел, когда мужчина заглядывает в пропасть, а смотрит он туда, потому что у него что-то упало, и как раз на эту потерю указывает женщина пальцем. То есть, перед нами всего лишь жанровая сценка и ничего более.

Ничего более? А разве сама множественность любовно-супружеской символики не выстраивает здесь чего-то более глубокого? Таким символом является форма сердца, контур которого вырисовывают два меловых склона и две древесные кроны. Сами эти кроны, нежно сплетаясь одна с другой, уже представляют собой метафору любовного сближения. А два прижавшихся друг к другу паруса вдаль? Микроскопичность этих малюсеньких парусов по отношению к безбрежности вод тоже можно интерпретировать как метафору ничтожности людской судьбы. Что, метафора банальна? Да, банальная, но написать банальности гениальный портрет, превратить банальность в поэзию высшего порядка, подарить ей трансцендентное измерение – для этого необходимо быть Леонардо, Джорджоне ("Буря"¹⁶), Лорреном, Вермеером или же Фридрихом, следовательно: "*regens temporem*", повелителем времени. Это еще нужно уметь, рисуя пейзаж или жанровую сценку, писать вечность.

Главной целью Фридриха, пишущего "Меловые скалы острова Рюген", было то, что всегда было его головной целью – воспроизведение характера пейзажа и характера настроения, то есть безжественной красоты природы и радости созерцания ее. Воспроизведение поэтическое и трансцендентное, следовательно, скрывающее – помимо обманчивой идилличности "*fêtes galantes*" – целую гармонию более глубоких чувств. Такую вот разновидность пейзажа, которым управляет более глубокая духовность (например, сентиментализм воспоминаний и т.д.), французы называют "*perspective de sentiment*".

С точки же зрения более технической, данный пейзаж можно было бы назвать "*perspective de l'air*". Сколько же тут воздуха! Безбрежие воздуха, гораздо большее, чем безбрежие вод. Проживавшая в Дрездене между 1817 и 1823 годами Хельмина фон Шези, часто бывавшая в мастерской Фридриха, вспоминает, что когда пара зрителей восхищалась этим холстом (который сама она называет "Die Stubbenkammer"), в частности – заполнявшим его воздухом, жена Фридриха шепнула: "Когда он писал здесь воздух, целый день к нему нельзя было обращаться....". Воздух вздымается над многоцветным морем и заполняет ясные небеса, которые видны сквозь ажур зеленых древесных крон. Все так, как в "Девяти письмах о пейзажной живописи" (1815-1824), где приятель Фридриха, художник Карл Густав Карус, писал: "Абсолютно ясное небо – это изложение света и воздуха, эссенциальный образ вечности (...), наиболее волшебная, несравненная часть пейзажа (...) Вода, четвертая главная стихия, колыбель всего земного существования, отражает бесконечность небес (...). Это светлое или темное зеркало вызывает в нас тоску по бесконечности".

Светлое на дальнем плане, а чем ближе к зрителю, тем более темное. Замечательный, эволюционирующий путь красок от далеких дымок к сочным цветам первого плана. Фридрих дает здесь доказательство не только композиционного мастерства, но и хроматичной виртуозности (мастерская "цветовая перспектива"). Насколько же красив красный акцент женского платья, контрастирующий с ослепительной белизной скал (контрастирующий, впрочем, не только эстетически, но и в соответствии с явлением "динамики цветов" – красный цвет, соседствующий с белым, самовольно, согласно впечатлению "выпирается" вперед, а вот синева моря, соседствующая с белизной, иллюзорно "отступает"). Сколь же захватывающей становится сетка (мозаика) веток и крон деревьев! Очень высоко подвешенный горизонт почти что невидим, так что объединенные плоскости моря и неба представляют – согласно правил "воздушной перспективы" (размытие форм и красок) – однородный фон кадра, рассекаемый горизонтально переходами тонких тонов и носящий самую деликатную бижутерию в виде белых парусов.

¹⁶ См. том III "ЖБЧ", глава 28.



(<http://www.wiki-zero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly91cGxvYWQud2lraW1lZGhlM9yZy93aWtpcGVkaWEvY29tbW9ucy8yLzJlL0NhczBhcl9EYXZpZF9GcmllZHJpY2hfLV9LcmVpZGVmZWxzZW5fYXVmX1lIQzMIQkNnZW5fJTl4TXVzZXVtX09za2FyX1JlaW5oYXJ0JTl5LmpwZw>)

Столь же превосходна я "рамка" этого кадра. Феноменальная, "барочная" трактовка: боковые кулисы, свод и пол, то есть скалы, деревья и земля, являются дырами плоскостей первого и второго плана, они образуют своеобразное окно. Через это "окно", на "подоконнике" которого находятся пер-

сонажи, зритель – словно через увеличительное стекло – глядит в даль пейзажа. Вполне возможно, что данную *"die Stubbenkammer"* сформировала сама природа, но, думаю, Фридрих поправил аутентичный вид ради композиционного эффекта. Чем подарил нам "окуляр телескопа" (то же самое позднее сделает его ученик, Блехен (см. предыдущую главу, "Два монаха в гроте над Неаполитанским заливом"), чтобы мы могли делать нечто, что его современник, Шлейермахер, называет *"созерцанием вселенной"*. И точнехонько посредине поместил "прицел" – узенькую, экспрессивную, красивую, так что дух запирает, скульптуру-шпиль ("щербинку") из меловой породы. Она имеет форму вонзенного в сердце шипа, если примем, что скалы и кроны деревьев образуют очертания сердца.



Жан Кузен Старший "Eva Prima Pandora"
(до 1538, масло, дерево, 97,5 x 150. Париж, Musée National du Louvre)



Джон Констебл "Вид собора в Солсбери со стороны Епископского Парка"
(1823, масло, холст, 87,6 x 111,8. Лондон, Victoria and Albert Museum)

Вторая метафора, которая пришла мне на ум, это "портал" Храма Пейзажа. Древесные стволы плюс их кроны имеют форму портала с арочным сводом. Корни этого трюка (примитивные и, похоже, не являющиеся источником вдохновения для Фридриха) можно было бы разыскивать в шедевре Школы Фонтенбло "Eva Prima Pandora" Кузена, первая половина XVI века. Среди современных Фридриху художников, Констебл тоже "забацал" эффектный (и даже более дословный) "портал из деревьев в качестве своеобразных врат для собора, только у него этот собор был возведен человеком, а за воротами Каспара мы видим Космос.

Любой пейзаж Фридриха является метафорой целого мира, вселенной, космоса, потому-то неоднократно его пейзажи называют "космическими", точно так же, как я прозвал их религиозными, что, впрочем, выходит одно на другое. Идя по пути Леонардо (который теоретически обосновывал "космичность" пейзажа и необходимое для пейзажистов единение видения, то есть равноправие природы, человека и его творений), идя путем Патиныра, Момпера, Эльсхаймера, Альтдорфера и Брейгеля (которые писали "космические" пейзажи, относясь к человеку и фрагментам природы как к составным элементам единого организма) – Фридрих сотворил пейзаж, синонимом которого будет вселенная (потому-то Шлейермахер верно говорит о "*созерцании вселенной*"), выстраивая гениальный мост между предшественниками и современным экспрессионизмом пейзажей Мюнха, ван Гога или Эрнста.



Макс Эрнст "Женщина, старец и цветок на фоне пейзажа"
(1924, масло, холст, 97 x 130. Нью-Йорк, Museum of Modern Art)

"Меловые скалы" поют, что этот мост одновременно является и современным. Не позволяйте себя обмануть кудахтанью, будто бы Фридрих принадлежит к художникам давным-давно ушедшей эпохи, что глядя на его произведения, вы глядите назад. Некий авангардный мазила, когда я выразил собственное восхищение Фридрихом, презрительно пробурчал: "*Сентиментальная открытость, романтический китч!*". В этих словах вся мудрость и лапидарность бабки, поясняющей детям, что рак – это такое красное земноводное, который ходит задом наперед, что было бы диагнозом даже и верным, если бы только рак был земноводным, если бы был красным, и если бы он ходил задом наперед.

