

Н.Н. Александров

# ВОЗВРАЩЕНИЕ К БРЕЙГЕЛЮ



Москва, 2011

УДК 85:103 (2)УДК 85:103 (2)

А 46

ББК 7. 03ББК 7. 03

ISBN 5-7591-0245-1

**Александров Н.Н.** Анализ картины Питера Брейгеля «Зима» (Охотники на снегу). — М.: Изд-во Академии Тринитаризма, 2011. - 222 с.

В работе анализируется самая известная картина Питера Брейгеля Старшего (Мужицкого) «Охотники на снегу. Зима». Анализ произведен как в визуально-геометрической плоскости, так и в культурном контексте — в ракурсе ментального хронотопа.

Для широкого круга читателей гуманитарной ориентации.

***Редакционная коллегия:***

А.И. Субетто, доктор философских наук, доктор экономических наук, кандидат технических наук, академик-секретарь отделения образования ПАНИ (науч. редактор);

Н.А. Селезнева, доктор технических наук;

Т.В. Зырянова, кандидат педагогических наук (отв. редактор).



Издательство

**АТ**

© Александров Н.Н., 2011.

# СОДЕРЖАНИЕ:

## ВВЕДЕНИЕ

О месте Питера Брейгеля Старшего в истории менталитета.  
Отсутствие Я, герой-группа.

## ГЛАВА 1. БРЕЙГЕЛЬ И ТАРКОВСКИЙ

- 1.1. Брейгель как «альтер эго» Андрея Тарковского.
- 1.2. Картина как фильм.
- 1.3. Прием космической отстраненности-остраненности.

## Глава 2 . ПОНИМАНИЕ КАК ПАКЕТ СЛАЙДОВ

- 2.1. Иерархическая ось, или «мировое дерево».
- 2.2 Вложенные масштабы пространства.
  - 2.2.1. Границы общинного мира.
  - 2.2.2. Напряженность в трех хромотопических масштабах.
- 2.3. Микромасштаб и мир деталей.
  - 2.3.1. Отсутствие воздушной перспективы.
  - 2.3.2. Мир деталей Питара Брейгеля.

## Глава 3. ХРОНОТОП КАРТИНЫ

### 3.1. ПРОСТРАНСТВО.

#### 3.1.1. ЛИНЕЙНАЯ ОДНОМЕРНОСТЬ.

Индикатор типов линейности.  
Геометрическое и природное в линейности картины.  
Переключки по типам линейности.

#### 3.1.2. ПЛОСКОСТНАЯ ДВУХМЕРНОСТЬ

Проблема рамы.  
Весовая структура плоскости картины.  
Диагонали и пространственная модель картины.  
Кристалл осей.  
Пропорциональные доминанты в культурном цикле.  
Пропорция картины Брейгеля «Охотники на снегу».  
Овальность зрительного поля («поле ясного зрения» и периферия).

#### 3.1.3. ОБЪЕМНАЯ ТРЕХМЕРНОСТЬ

Естественный и искусственный «зонтики».  
Визуальные «стрелы».  
Сцепленные треугольники осей.  
Начало прочтения картины.  
Чаша долины.  
Переход к перспективе.  
Трехмерность зрительного поля и перспектива.  
Четыре визуальных смысловых центра.

### 3.2. ВРЕМЯ

Горизонтальная ось «прошлое – настоящее – будущее», или цикл

## **Глава 4. СБОРКА**

### **4.1. ПАКЕТ ЗНАЧЕНИЙ И СМЫСЛОВ**

Принцип «пакета слайдов»

Четверка стихий и разнообразие

### **4.2 ДРУГИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ**

Фактуры и текстуры

Звуки и запахи в картине

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Проблема репродукций

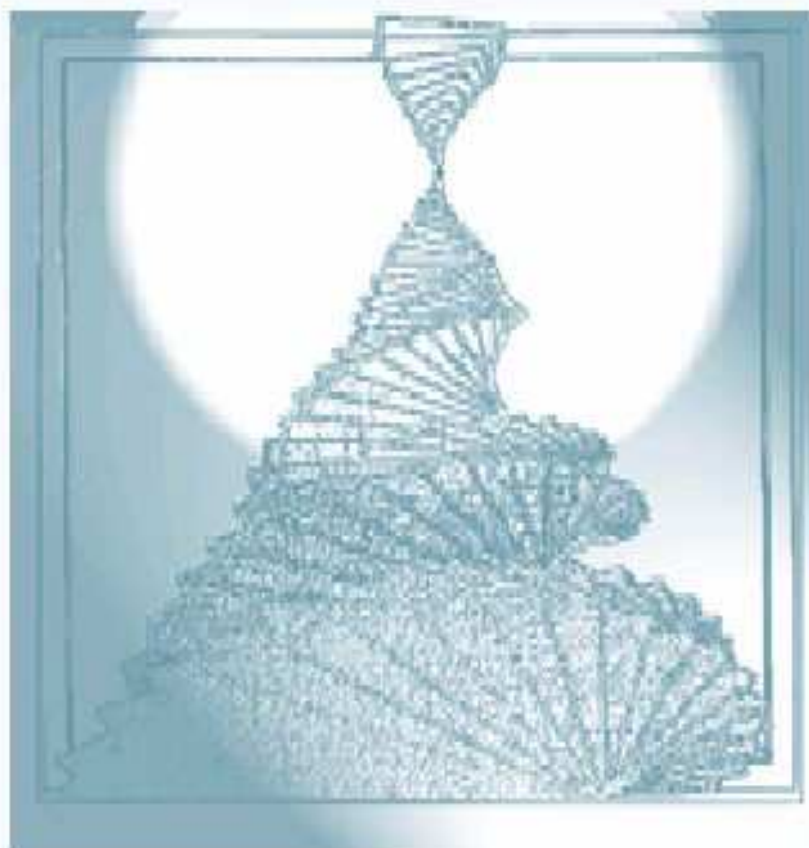
Кадрирование

Колорит

Что приводит к искажениям

### **ЛИТЕРАТУРА**

СЕРИЯ  
"ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ СИСТЕМОГЕНЕТИКА  
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА"



СИСТЕМОГЕНЕТИКА  
И УЧЕНИЕ О ЦИКЛИЧНОСТИ РАЗВИТИЯ



PETRO BRUEGEL, PICTORI.

Quis novus hic Histogymnas Orbis  
Boschnus ingeniosa magister  
Somnia penicilloque, Syrisque  
Tanta imitaret arte peritus,  
Ut superari tamen incertum et illam?

Miser amens, Petre, matris ut arte  
Nataque tuo, veterisque magister  
Ridiculo, salubrisque referio  
In graphico genere inclyta laudem  
Praemia laque, et ab omnibus Aet  
Artifur laud leuora meritis.

## ВВЕДЕНИЕ

*Так хорошо: и весело, и строго.*

*Здесь просто жизнь. И труд без суеты.*

*Земная жизнь. И место есть для Бога.*

*В каком же доме был ребенком ты?*

### ***О месте Питера Брейгеля Старшего в истории менталитета***

Когда меня спрашивают, зачем тебе этот Брейгель, почему он так важен и т.п., я отвечаю: он жил в центре истории, в ее середине, и выразил ее.

А почему *это* так важно? Потому, что всякая вещь или явление полноценно выражает себя именно в середине процесса своего бытия. Если брать человечество в целом и рассматривать его историю, серединой и будет момент, когда жили Босх, Брейгель и Бах. Уже нет угнетающе полного растворения человека в МЫ, свойственного классическому средневековью, но еще нет сегодняшнего безобразного выпячивания «Я» вплоть до полного игнорирования «Мы». Есть равновесие, которым и пронизана эта картина.

Самое важное в смысловом плане, что перед нами середина истории человечества. Если мы посмотрим отсюда назад, в прошлое, то там такой идиллии, пожалуй, не увидим. Относительный мир бывал, но все чаще войны да набеги. Относительная свобода тоже бывала, но все больше рабство и прочее в том же духе. А такая общинная свобода – она очень даже временная. Но ее и Толстой еще наблюдал в натуре у нас. Триста лет, не так уж мало.

### ***Отсутствие Я, герой-группа***

Еще раз: соотношение *свободы человека и свободы общины* (группы) здесь относительно равновесное. Но это как раз тот момент истории, когда просыпается свобода Я в Европе. Преддверие Нового времени.

Посмотрим вперед в историю – скоро возникнет индустриальная цивилизация и явится эта постоянно ускоряющаяся гонка «отдельного человека». Она-то и отрывает человека от Природы и общины. И хрупкая гармония, равновесие, бывшие в истории только раз, разрушится навсегда.

Я как-то писал об этом: именно в позднем средневековье происходит действие большинства волшебных сказок. Может потому мы так и относимся к позднему средневековью, с некоторой долей привитой нам детской любви и веры в эту сказку. И нас на самом деле совершенно не интересует, как оно было «на самом деле».

Что важно – это именно система небольшого поселения как целого, как организма и в ней много живых элементов – людей, животных, птиц. Но в картине нет обособленных единиц, как в итальянском Возрождении. Это простой мир крестьянской общины, без аристократов и интеллигенции. Некого особо выделять и детализировать. Позднее средневековье.

Хотя в других картинах того же времени простая жизнь такого рода чаще служит обрамлением, фоном. У Яна ван Эйка карлики, корабли, дороги, город, бухта – все это не более чем фон для канонической священной сцены (мадонна с младенцем) и главное – портрета заказчика – канцлера.







*Рис. 1. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Роллена.*

А Брейгель – он недаром «мужицкий». Он любит свою общинность, хотя все больше посмеивается над ней и ее приколами. И если вводит в картины некие аллегорические и мифологические персонажи, то они в них никак не главные. Главное у него – это вот это биение жизни, суeta массы людей. Коллективное Целое.

Брейгель хитрец: он вроде как «фотографирует» этот мир, но во многом создает его из множества наблюдений, поднимаясь до настоящих обобщений. Создает как свой миф. Свою сказку, очень похожую на реальность.

Что интересно, он много чего написал – и здорово, по мере своего времени. Но в рамку гениальности, уже по гамбургскому счету, попала именно эта картина. Очень много людей, которые ее любят. И некоторые даже пытаются объяснить, почему. Попробуем и мы, еще и еще.

Мир картины для нас гармоничен, и это не вопрос вкуса, а вопрос мироощущения, которое излучает художник и содержит его эпоха.

Этот нехитрый тезис на самом деле хитрый. Можно брать многие противоположности и находить как они взаимоуравновешиваются в этой картине. Причем, я имею в виду как содержательные, так и формальные пары.

С точки зрения современного молодого, энергичного и рвущегося вперед человека все это старье, почти серая фотография прошлого – и не более. Такая установка индивидуализма понятна, поскольку ему должна соответствовать яркость, скорость, мелькание, рывок, обгон и т.д. А здесь тихая и слегка «серая» жизнь, настолько неторопливая, насколько это бывает в детстве. И такая же важная, как все события любого дня детства – очень длинного.

А самое главное отличие – в картину заложены совершенно иные значения, порождающие у нас при прочтении свои личностные смыслы. Что характерно, значения и смыслы настроены на уравнивание, некую забытую норму. Все в этом засыпанном снегом мире настроено на ритмы природы и на гармонию с ней, согласование, сопряжение.

Вот и вся разница с миром сегодняшним. И в каком мире жить приятнее? Ответ очевиден. Вот почему многие современные игры и целые виртуальные миры типа «Властелина колец» Толкиена просто черпают материал оттуда, из этого времени истории, слегка переиначивая и комбинируя его элементы – чисто в постмодернистическом ключе. Но в итоге часть современной молодежи все так же бежит в капюшонах с луками по лесу. Как и тогда.



*Рис. 2. Молодежные субкультуры: средневековые мотивы стилизации.*

# ГЛАВА 1. БРЕЙГЕЛЬ И ТАРКОВСКИЙ

## 1.1. Брейгель как «альтер эго» Андрея Тарковского

*В искусстве большая часть того, что воспринимается нами, лежит ниже порога осознания.*

*Тармо А. Пасто. Заметки о пространственном опыте в искусстве.*

Что следует особо отметить, так это уникальную популярность картины Брейгеля «Зима» в России. Тому немало способствовало одно событие: помещение этой картины в «Солярис» Андрея Тарковского. Очень важен сам момент этого события. Это было начало 70-х, высшая точка равновесия цикла XX века, классика прекрасного. Я впервые услышал об этом фильме от своих знакомых и в тот момент никто бы не придал значения этому событию. Оглядываясь на эту дистанцию в полвека, я могу только удивляться, как постоянно нарастают смыслы этого фильма, совершенно не понятого тогда нами, более молодыми его современниками.

Так я о фильме, или о Брейгеле? Параллельно. И вот почему: всякое время должно интерпретировать искусство прошлого в своем контексте, иначе это искусство не живет. Рассматривать Брейгеля самого по себе, да иногда любопытно. Но, например, его «пословицы и поговорки» приходится детально расшифровывать текстами, а *собственно смотреть* не очень интересно – нет целого. Такие приемы были и в XX веке, например, знаменитая обложка Питера Блейка для «Сержанта» Битлз – ее битломаны изучают, как медиевист картины Брейгеля.

Впрочем, таким является большинство работ Брейгеля – их смыслы кажутся слишком простыми, либо они вообще больше не понятны нашим современникам. Чего там делает Икар среди мирно пашущих голландцев, да кто ж его поймет, да и не очень хотелось. Не та эпоха, чтобы рассматривать детали мира? Но только не виртуальных миров.



Рис. 3. Блейгель и Битлз.

Между тем, «когда созерцание произведения искусства не требует усилий, это является свидетельством того, что значения в произведении доведены до совершенства. При этом возникает ощущение космического отождествления, в котором достигается единство между человеком и его объектом. Таким образом, человек как бы освобождается от сознательных, рациональных усилий бытия и может свободно, уже не отягощенный бременным телом, наслаждаться космическим единством» – пишет психолог Тармо А. Пасто. Это очень важное наблюдение: отсутствие напряжения при восприятии картины, полная понятность происходящего – вот свойство, которым обладает «Зима» и еще разве что «Вавилонская башня», хотя в деталях ее тоже без комментаторов не разобрать.

Поскольку «Зима» – почти единственная сверхпопулярная картина Брейгеля в нашей культуре, попробуем понять, почему. И было ли так в момент ее создания. Мы еще поговорим об этом, но тут отметим интересный момент из истории менталитета.

Брейгель – средневековый европейский и христианский художник. А в цикле средневековья его творчество располагается почти в самом конце. Что это означает? Это означает, что стилистически он *декадент средневековья*. Нам это трудно понять и принять (мы не любим декадентов, поскольку декаданс есть распад, разложение), но если мы обозрим этот ментальный цикл средневековья и его тематику в целом, то тогда поймем.

Начало цикла – Византия. Она задала каноны, символику, архитектонику христианства. Главная тема: Бог, Христос и его приближенные и служащие ему.

Середина цикла – Романо-готическое искусство. Его темы: божественная и земная иерархии – святые, короли и герои.

А вот конец цикла средневековья, это уже либо отдельные люди, либо, как у Брейгеля, *низы средневекового общества*. В Возрождении, если брать его в целом, в качестве героев фигурируют уже другие по статусу люди: не только местные «начальники», политики, купцы и авантюристы, но и образованные люди – ученые, художники, писатели, собиратели древностей и т.д. У Брейгеля, прозванного Мужичком, это именно низы. Он выполняет ту же роль, что и наш Максим Горький в конце XIX века со своими романтическими оборванцами, пролетариями и пьесой «На дне». И в картине «Зима» мы видим низовую ячейку средневекового мира: сельскую общину.

Большинству русских людей она мила изначально. Мы общинная страна по менталитету в недавней истории, мы ею во многом и остаемся. Отдых горожан в летней деревне, каникулы у деревенской бабушки, все это только немного сместилось в сторону дач, но с сельхозработами так или иначе у нас знакомо более 90% населения. Дом с садом и огородом, где «вот все только с грядки» все еще остается нашим идеалом. Начинающие олигархи первым делом строят свои немыслимые фазенды, а некоторые бывшие миллионеры даже бросают город и уезжают пасти своих коров и выращивать свою картошку, находя в этом смысл жизни. Где еще в мире такое бывает? Поэтому как русской интеллигенции не полюбить голландскую «Зиму».

Итак, место брейгелевского мира – это не просто декаданс средневековья, это еще и тема низов в этом декадансе. В средневековом мире в целом это презираемая тема. Но поскольку перед нами конец средних веков, скоро этот мир разрушится. И на смену ему придет Просвещение и порожденное им индустриальное общество. Так что на самом деле Брейгель

любуется закатом гигантской эпохи. И нотки этого смешанного чувства – любви и тоски в предчувствии конца эпохи – вот что делает эту картину актуальной сегодня.

А теперь вернемся к Андрею Тарковскому. С моей точки зрения, будучи режиссером, он был специфически русским философом, причем философом-постмодернистом. Об этом можно поговорить как-нибудь отдельно, но для меня очевидно, что все его цитаты – и режиссерские, и зрительные, и слуховые, и произносимые в кадре и за кадром тексты – это то же самое, что в романах У. Эко. Здесь культура прошлого выступает как строительный материал, откуда берутся кирпичики для комбинаторики новых смыслов. Более того, у Тарковского выражено не просто чисто супрематическое и конструктивистское стремление к предельным символам и значениям, а к особым сцеплениям, комбинациям этих предельных символов и значений, их возгонке до общечеловеческого. Вспомните, например, цитаты из переписки Чаадаева с Пушкиным, из Библии и других священных книг и т.д. И зримый фон для них:





*Рис. 4.*

Брейгель тем самым попадает в ряд предельных символов культуры. Причем, как целое. А вот теперь спросим, почему? Ведь на самом деле



Брейгель средневековый декадент. А Тарковский в «Солярисе» работает в классике прекрасного. Как они резонируют?

Уровень размышлений Тарковского глобальный – это человечество и это история в целом. Хотя у него не все человечество, а христианская по основе культура обеих веток, но речь обо всех. И если брать историю как целое, то Брейгель попадает в ее середину, о чем мы сейчас поговорим отдельно. Вот почему в классике прекрасного (гармония и равновесие как идеал) его мир резонирует. И еще – вот почему нас притягивает эта простая с виду, но сверхсложная по конструкции (как мы покажем в этой работе) картина.

По мере наращивания знаний и овладения культурой, каждому из нас приходилось составлять свое «избранное» из этой культуры. Хотя я не люблю все эти «топы» и «бесты» как рыночные термины котировок, возьмите и составьте свой «бест». Про себя я обнаружил, что большая часть того, на что мне приятно просто смотреть, располагается в области Ренессанса. Причем, очень многое из того, что ему непосредственно предшествует, а вот сам сияющий Ренессанс – уже как-то меньше. И сопоставив это с вкусами других своих знакомых, я обнаружил некое совпадение.

Отчего в нас живет эта любовь к протовозрождению? Это любовь к гармонии равновесия, когда оно на грани утраты. Тоска по раю на Земле.

А в стилистическом смысле – и это ооочень важно – перед нами момент окончания «непрофессионального» искусства. Поскольку я закончил бывший художественный институт, что-то про это понимаю. Еще нет рационализма линейной перспективы и последующих изысков тональной, еще нет густого и влажного воздуха лондонских туманов, текучего мазка Ван Гога, игры открытых цветовых пятен Матисса и прочих сложностей и достижений визуального мира искусств. Большинство наших интеллигентных современников это все смотрят и понимают, но есть еще такая

категория, как «принимать и любить» на бессознательном уровне. Так вот любят они провозрождение, начиная от Лимбургов, и Брейгеля.

Поскольку я преподавал в школах искусств, то мог наблюдать, что есть некий предел, до которого ребенок доходит сам, без художественного образования. И он близок к стилистике Брейгеля. Сюда относится прежде всего «непрофессиональное» желание нарисовать все отчетливо на всех планах и множественная дробность деталей. Потом, путем привития *разумной культуры изображения* эти особенности стираются – и только так можно приобщиться ко всему после-возрожденческому искусству. Но та, первоначально достигнутая «непрофессиональная» норма все равно остается на уровне подсознания притягательной.

Кстати, этот момент в развитии человека можно проморгать, и тогда современного художника из талантливого ребенка уже не испечь. Некоторые повзрослевшие мамы все так же продолжают рисовать своих крохотных куколок с миллионом деталюшек, что неизменно приводит в восторг их детей вплоть до подросткового возраста. Им нравится сам процесс и их совершенно не интересует несовпадение результатов и с культурной нормой, и со стилем этого времени. Это некая вневременная потребность.

Получается, что начиная с Брейгеля (и развития индивидуализма в качестве основы европейской культуры), искусство становится все более «искусственным», в смысле – «от головы», от разума (мы описали эволюцию видения в книге «Экзистенциальная системогенетика»). Пока не доезжает до конца к 1920 году и не превращается в супрематизм и абстракционизм (что характерно, оба предельных течения родом из России). Оно на этом пути «логизируется», что и приводит его к модернизму и постмодернизму с их игрой предельных архетипических символов.

Вот почему «возвращение к Брейгелю» есть возвращение к себе, полноценному. К тому, что нравится не от ума культурности, а потому что просто нравится. Без напряжения ума, хотя это не так.

Скорее речь идет о равновесии и гармонии, об одновременной активности двух полушарий. Вот это и есть та мысль, которую мы попытаемся развернуть в последующем тексте.

## **1.2. Прием космической отстраненности-остраненности**

На Землю Брейгеля здесь смотрит не человек, а мыслящий Океан, глазами созданной им из нейтрино Хари. Контекст «странности», доведенный до ключевого эксперимента. Хари-Океан открывает для себя нечто, приобретая способность «просто быть» в пространстве картины. На самом деле это невероятное созерцание-прочтение – внечеловеческое, ибо оно свободно от любых ценностей. Только из этой позиции «как есть» можно что-либо сказать о человечестве, составить (суждение, представление или что?) о нем. А обладает ли океан Солярис пониманием вообще? На этот вопрос ответит дальнейшая история из «Соляриса», и ее финал с цитатой из Рембрандта «Возвращение блудного сына» (кстати, многих эта концовка раздражает). Снова возникает удвоение, отражение, самореферентность, в которой отражающее зеркало лишено груза человеческой культуры. И эта притча снова приобретает божественный первоначальный смысл.

Во все своих фильмах Тарковский использует то, что здесь продемонстрировано наиболее сконцентрировано: кто способен вот так «быть в картине», тот способен и жизнь, и любую его часть, деталь, воспринимать как шедевр. Поэтому у него постоянно присутствует мотив детей, рассматривающих книгу с шедеврами Леонардо – это как бы ключ. Он есть и в его последнем фильме. В «Зеркале» это происходит в лесу, да еще из книги выпадают засохшие листки – чья-то память, и после этого «просто лес» вдруг приобретает невероятно таинственные, мистические свойства. А «запускает» это отношение первая же сцена фильма, где врач-Солоницын говорит «А знаете, вот я упал, и такие тут какие-то вещи... корни, кусты... А вы никогда не думали... вам никогда не казалось, что растения чувствуют, сознают, может, даже постигают? Деревья, орешник вот этот».

Рассматривание картины Хари поразительно своей позицией: очищенностью от всего, пустотой. А ведь это именно то требование, на котором всегда настаивает восточная философия.

Перед нами мир человечества, который «постигает» нечто вне-человеческое. И Крис, который смотрит в это время за Хари, находящейся в самадхи, вдруг начинает прозревать.

Мы опять открываем мир заново, смотрим, словно от начала времен, как впервые. Если логика открывает рациональную сторону мира, то иррациональная открывается только с помощью подобной метафоры. Искусство ведь имеет прямое отношение к иррациональной стороне реальности, позволяя познавать и выражать мир в этой его ипостаси. Но что делает Тарковский: выводя смотрящего из человечества, он лишает нас неизбежного груза культурных смыслов – чих-то, какой-то культуры. Здесь невозможны ничьи смыслы, здесь не значимы ценности никакой культуры.

Согласитесь, это мог задумать только философ. А воплотить только режиссер. И понять их слитно – до этого постоянно приходится дорастать.

Но какой интересный вывод возникает при этом выходе за, или точнее – над человечеством. Вывод о нейтральности реальности. Мир нейтрален, он лишен привычных нам значений и смыслов. И потому, наблюдая за чем-то совершенно для нас незначительным с очень пристальным вниманием, он превращает в нечто значимое то ухо Криса, то керосиновую лампу, то вазу с водой или заросли растений в лесу. Эти части, эти вещи и детали *смотрят на нас*, да так, что обдает дрожью. Ее даже мистической не назовешь.

\* \* \*

Брейгель был использован метафорически в момент, когда Крис говорит Хари: *«Это снимал мой отец. Ну, и я кое-что...»* и показывает ей любительский семейный фильм, хронику, так очевидно напоминающую пейзаж Брейгеля. В ней тот же коричнево-красный колорит с зимней черно-белой графичностью, и костер на снегу, и он-ребенок, и настоящая Хари, и даль в деревьях фоном, и замерзшая вода под снегом. Но теперь это

воспоминания главного героя, когда его отец снимал его ребенком. Переплетение Брейгеля и любительского фильма просто поразительнее, они так похожи в чем-то главном, что их путаешь, поскольку в фильме «полет в картину» и хроника склеены без разрыва.

И когда другие кадры этого любительского фильма возникают в других местах действия фильма, задним планом стоит в глазах Брейгель с его зимой. Это как бы один и тот же мир, мир-близнец, что всегда загадочно и поднимает над. И когда Солярис создаст свой жутковатый дубль этого удвоенного мира – создает из себя самого, замысел режиссера прояснится. В этих кольцах-горках, раскручивающих смыслы, возникает разгон – и вас выбрасывает куда-то, за пределы фильма. Возвращаясь вечером из кино, мы видим в темной февральской воде с бликами звезд продолжение загадочных океанов. И гул музыки Баха-Артемьева в голове стоит еще несколько дней.

Так Тарковский утверждает себя в роли духовного наследника Питера Брейгеля Старшего Мужичкого. И делает он это путем «коннотации», когда творец одного произведения открыто опирается на другое. Вариантов этого приема очень много, от формального и композиционного – до духовно-смыслового. Тем самым искусство снова-таки выводится из времени, предстает как единое целое, о чём и говорят слова Криса: *«Это снимал мой отец. Ну, и я кое-что...»*. Вот куда вернется в конце блудный сын.



*Рис. 5. Возвращение.*

### 1.3. Картина как фильм

У Брейгеля на полотне всегда есть темы, построенные как вполне самостоятельные жанровые сценки. И сцепление между ними, ткань смысла.

Это хорошо понимал Андрей Тарковский, который однажды «прочел» и серию Брейгеля «Времена года», и картину, о которой идет речь – как полноценный фильм. Происходит это в «Солярисе».

Сначала он вводит нас в просторный зал кают-кампании, где чуть повыше людей висят картинны Брейгеля, вся серия. Мало кто помнит, что по фламандскому календарю существует шесть времен года. И картин здесь тоже шесть. На этом фоне своеобразной диарамы из серии Брейгеля идет действие и произносятся монологи героев. Один из главных по смыслу монологов: «Мы вовсе не хотим завоевывать никакой космос. Мы хотим расширить Землю до пределов космоса» – цитирую по памяти, произносится именно на фоне картины «Зима». А дальше остаются двое, и потом – она одна. И тогда картина застывает, выходит вперед из серии на стене. И раскрывается.

На Землю Брейгеля здесь смотрит не человек, а мыслящий Океан, глазами созданной им из нейтрино Хари. Отсюда контекст странности-отстраненности. Который зрителю надо еще принять.

Тарковский с Артемьевым наполнили этот фильм-картину пространственными звуками, голосами и музыкой, и знакомое изображенное пространство заиграло новыми смыслами. Я долго искал музыку Артемьева к фильмам Тарковского, и когда нашел, был немало разочарован. А потом и очарован: это вам не саундтреки западных фильмов – без фильма, вне потока зримых образов эта музыка (точнее звук) не живет. Настолько органично оно спаяно, что сам по себе звук вне фильма не живет.

Длится этот эпизод в фильме «Солярис» какие-то секунды, но все, кто видел это фильм, помнят эти секунды как нечто самостоятельное и главное – длинное, длящееся. А оно-то очень-очень короткое. Почему это происходит со всеми, кто смотрит фильм и способен понимать? Потому, что этот крохотный «клип» сначала выведен из серии – из контекста рядоположенных

картин серии, потом одет в огромную смысловую раму Земли, а та – еще в одну раму космоса, и еще в раму воспоминаний Криса, и еще – в раздвоенность настоящей и не настоящей Хари. Слой за слоем. Так наращиваются значения – а значимое, такое значимое – становится уже громадным, будучи на деле крохотным по длительности.

Тарковский переводит этот поток образов средневековья из картины – в документальность прямо тут же. Это любительская съемка, которую Крис привез с Земли, *«ну та, с костром»*. В ней отображается многое из того, что есть и в картине Брейгеля и в современном герою мире его жизни.

В мучительных снах главного героя эта картина Брейгеля просто присутствует. Присутствует вроде как низачем, но между тем это она сшивает смыслы таких разных по жанру действительностей одним своим присутствием. Это картина пронизывает фильм как контрапункт, красной нитью.

В последующем фильме Тарковского *«Зеркало»* этой картины впрямую нет, но мы снова увидим прямую цитату из нее. Контекст уже совсем другой, но графика и пространство снова очень близки.

*«Однажды мне на голову села птица»* – ведь это чудо, хотя и самое обыкновенное, земное. И тогда ободранный исхудавший мальчик военного времени, в короткой одежонке с тяжелым портфелем вдруг перемещается в какое-то иное измерение. Он словно стоит на грани чего-то, застыв, и вот-вот шагнет в ту самую картину Брейгеля *«Зима»*, где из леса возвращаются ни с чем охотники с собаками, те же мальчишки играют на льду в кубаря, горит огонь и пахнет дымом и домом.

Воспоминание и смыслы из *«Соляриса»* звучит в нас, когда мы смотрим *«Зеркало»*. Так возникает преемственность смыслового мира, созданного Тарковским. Это во многом его личный мир, где есть его реальный отец – великий поэт, чьи стихи он всегда цитирует в фильмах, и есть его мать – простая и одновременно иконная старушка, прожившая тяжелую и одинокую жизнь – все это у нее на лице.

СОЛЯРИС









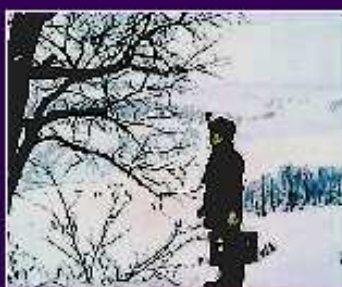


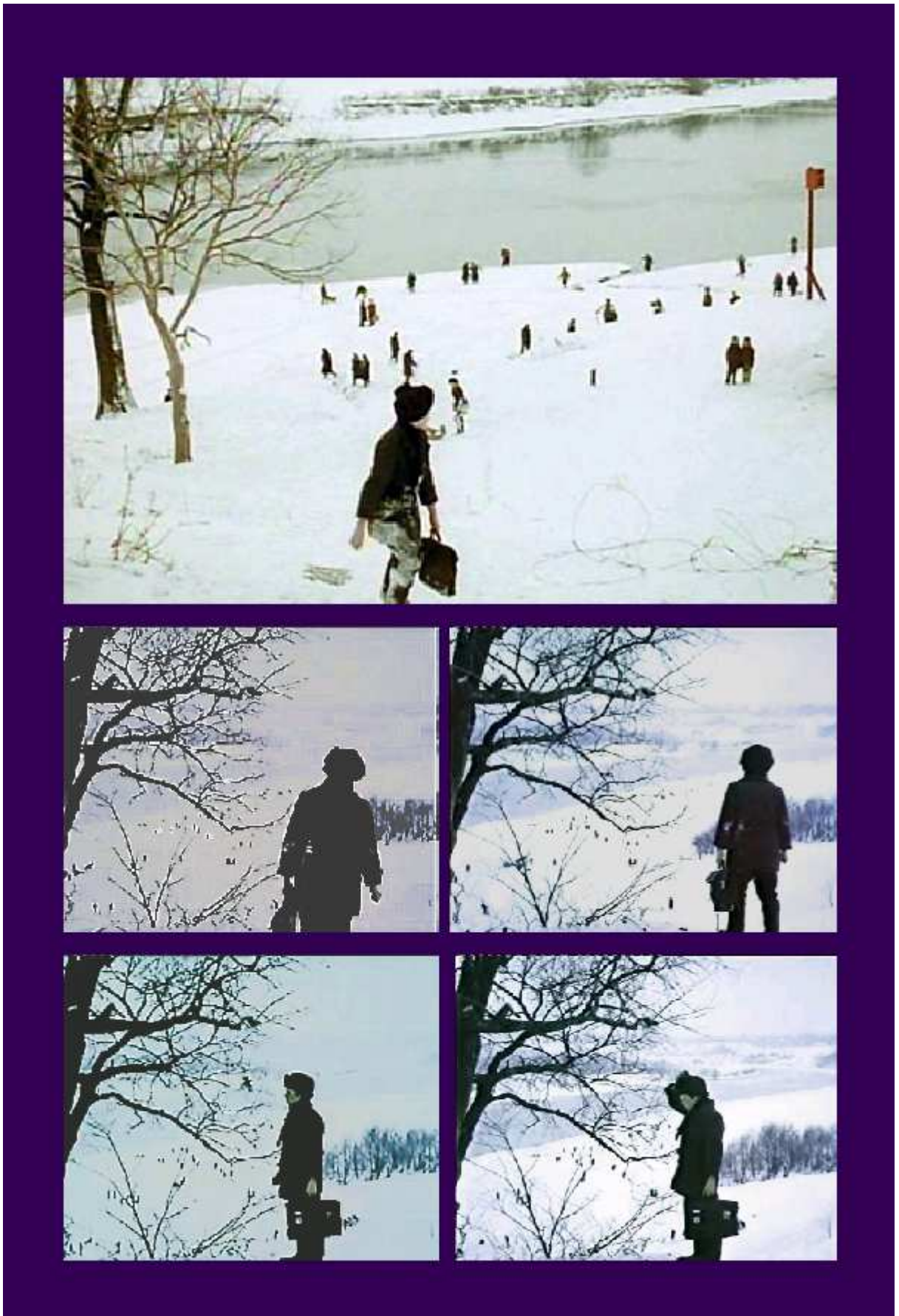






# ЗЕРКАЛО





*Рис. 6. Цитаты Брейгеля у Тарковского.*



## Глава 2 . ПОНИМАНИЕ КАК ПАКЕТ СЛАЙДОВ

С моей точки зрения, *понимание* представляет из себя как бы одновременный взгляд сквозь прозрачный «пакет слайдов», где каждый слайд – это отдельная грань смысла, аспект. И богатство понимания определяется количеством этих самых «слайдов» в арсенале смотрящего и понимающего.

Рассмотрим строение этого художественного произведения как систему из ряда таких «слайдов».

### 2.1. Иерархическая ось, или «мировое дерево»

Иерархия как ось – это вертикальная *вложенность*, тройная (как минимум) *иерархия миров*. Вот ее системная интерпретация:

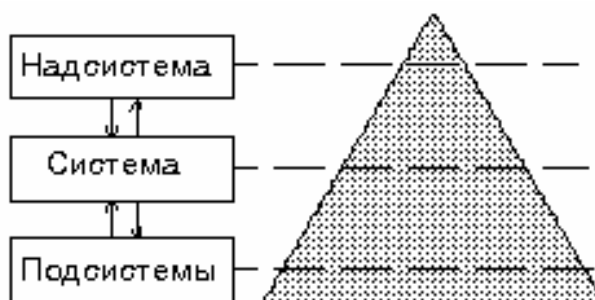


Рис. 7. Трехуровневая иерархия.

Уровней мы можем избрать не только три, но и пять, или сколь угодно много. Однако ориентироваться в пяти-семи мирах сразу непривычно, хотя готические романы содержали и такие, много-вложенные, построения. И весьма сложные, иногда до того запутанные, что дочитать такой готический роман до конца у филологов уже считается подвигом.

На этой вертикальной оси возникает понятие *о доминирующем масштабе*. Если перед нами макромир, мир, микромир, то в этом построении художником выделяется *иерархическая доминанта*, и мы поговорим еще о ней. Это очень важное понятие, относящееся к образу. И особенно – в данной картине. Я говорю это потому, что Брейгель применяет прием переключения доминант в восприятии – от макромира до микро.

Обратимся к анализируемой здесь картине Брейгеля «Зима. Охотники на снегу». Это не просто мир, включенный в более широкие (надсистемные) миры, в каком мы сейчас живем. Это мир в хрустальном рождественском шаре, сотворенный Богом и защищенный Богом. Вот почему он такой уютный в верхнем измерении – в нем есть любящий родитель, в нем есть защита, и в нем есть незыблемая *граница*. Она пугающая, эта граница – по средневековым представлениям и европейцев и китайцев там, на границе, живут «люди с псыими головами» и прочие чудища. Но вряд ли эти средневековые люди, которые много и трудно путешествовали, были такими уж идиотами – это не более чем инстинктивная защита «своего» мира от «чужого». Из серии «не ходите дети в Африку гулять».

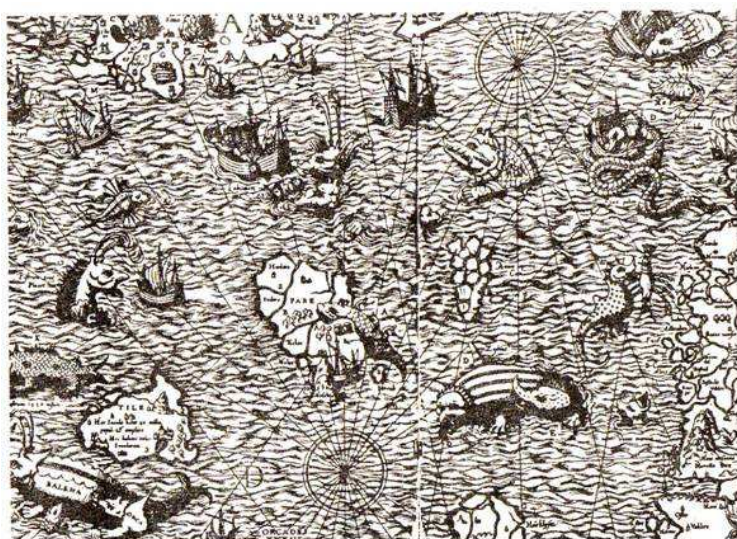


Рис. 8. Пограничные чудища средневекового мира.

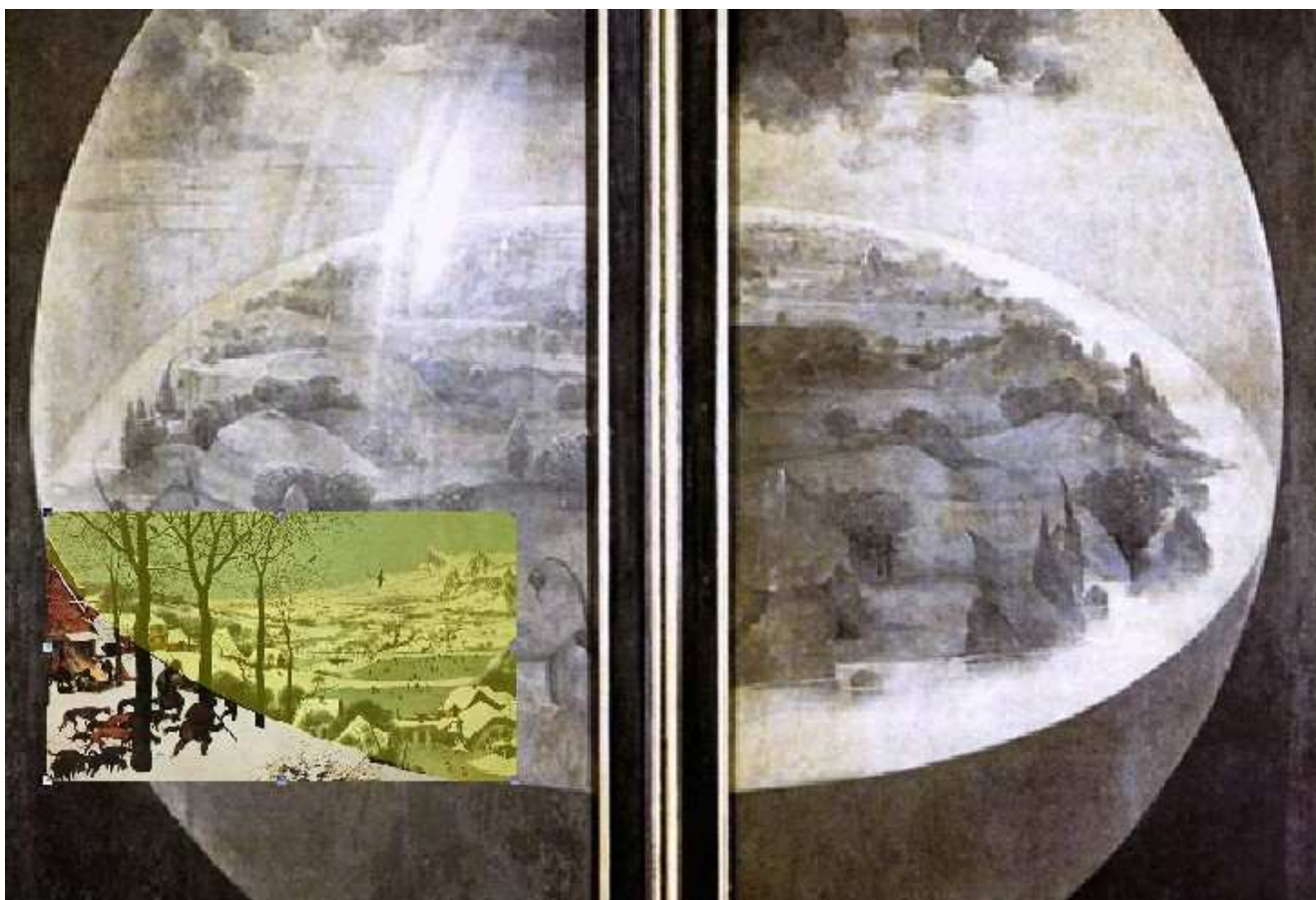
Вот как выглядит картина средневекового мира на одной из работ Босха, которого Питер Брейгель Старший Мужичкий знал и любил. Это хрустальная сфера, за которой сверху наблюдает сверху Бог.



*Рис. 9. Картина мира по Босху.*

Эта работа Иеронима Босха имеет прямое отношение к миру картин Брейгеля: перед нами, собственно, контекст мира Брейгеля, его *надсистема*. Хотя Босх посмеивается над этой канонической средневековой картиной мира, выкладывая на Землю свои игривые и почти постмодернистические приколы, он не выходит за ее пределы. Хотел он того, или нет, мы используем его створки как каноническую иллюстрацию.

И при желании мы сможем увидеть *включенность* мира Брейгеля (как системы) в эту ментальную надсистему с картины Босха. Такое прямое совмещение дало совершенно неожиданный результат.



*Рис. 10. Вписанность мира П. Брейгеля в мир И. Босха.*

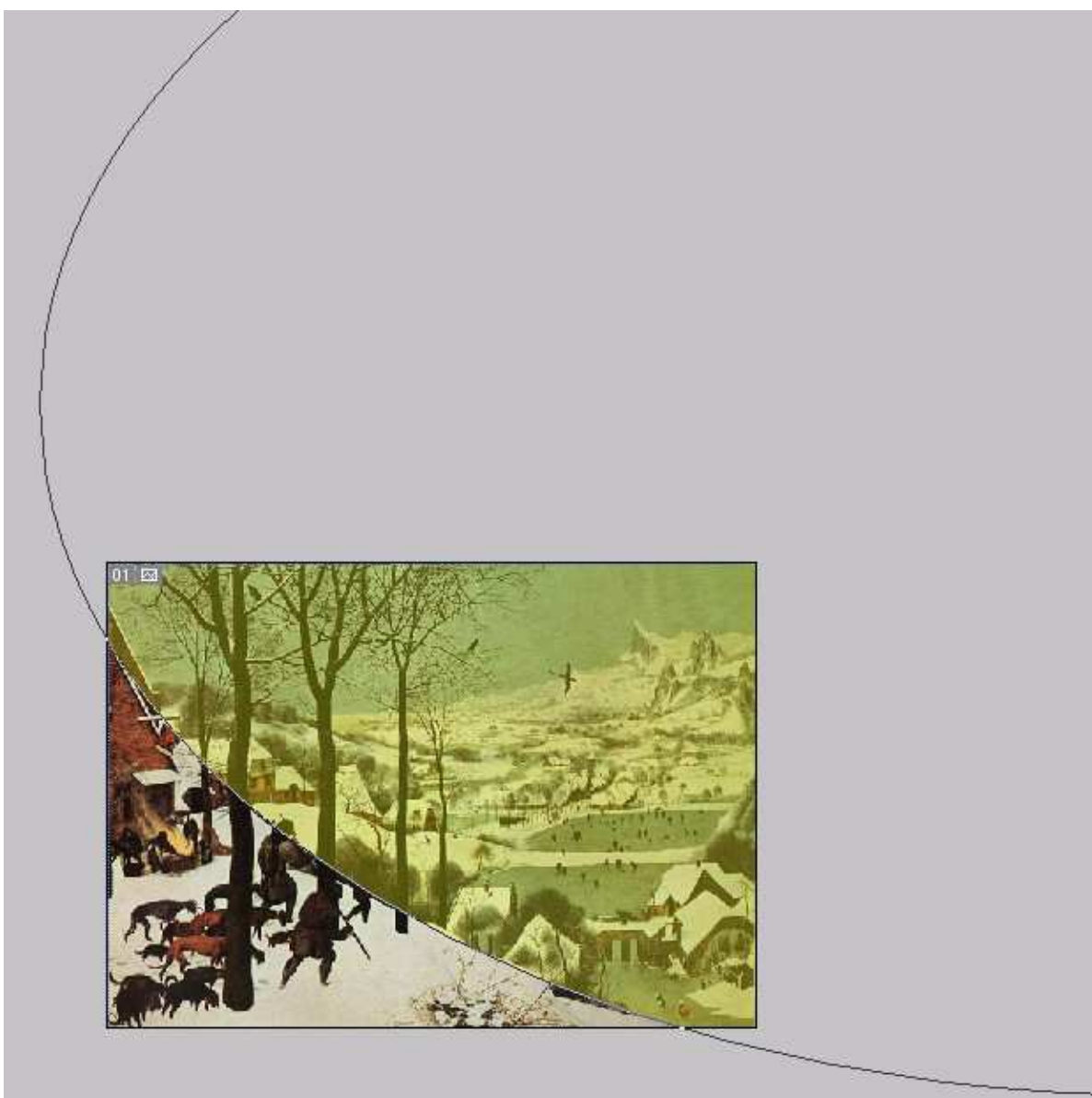
Как мы и говорили, за этим средневековым миром в сфере наблюдает его Создатель.



*Рис. 11. Бог, наблюдающий за своим творением.*

В картине Брейгеля хорошо виден надсистемный формообразующий *большой овал*. Как бы смысловой след от картины Босха, общей для них картины мира.

И обратите внимание, как точно прочерчивает этот надсистемный овал разделение *внешнего и внутреннего миров*, системную границу. Охотники идут из внешнего и чужого мира, где охотились на дичь (*дикие животные*), в этот внутренний, *домашний*, общинный мир с его *домашними животными*. И на пороге харчевни жгут солому – значит, закололи *домашнюю свинью*. А охотники-то идут с пустыми сумками, так, по мелочи чего-то висит у одного.



*Рис. 12. Надсистемный большой овал.*

Да и в собственно системном мире картины присутствует свой набор *трех масштабов* – от природно-геологического (панорама долины в обрамлении гор) *макромира* до нормального человеческого *мезомира* (открытая дверь в харчевне, рядом с которым жгут костер, люди на катке, повозки на дороге, охотники на снегу – целый нарратив со сценарием, куда более удачный по нынешним меркам, чем остальные картины серии) и *микромасштаба* (сидящие и летящие птицы, поведение группы собак вблизи от жилья и много другое, о чем речь впереди).

Так что за системный масштаб доминирует в картине? Это – средне-вековый *масштаб корпоративной ячейки*, общины, а люди здесь лишь части организованного целого. Духовно это целое удерживает церковь в глубине пейзажа – его символическая доминанта, а как некую цивилизационную организацию – замок на заднем плане. Все это масштаб небольшого, но сплоченного человеческого коллектива, объединенного теологическим менталитетом и защищенного неким сеньором с его войском. Рядом еще такие же поселения, что наводит на мысль о множественности, не уникальности происходящего. Таков «порядок вещей» этого мира.

## **2.2. ВЛОЖЕННЫЕ МАСШТАБЫ ПРОСТРАНСТВА**

Все, кто впервые сталкиваются с работами Питера Брейгеля без предварительной художественной подготовки, убеждены, что это чуть ли не фотография. По крайней мере, близко к тому.

Камера-обскура, прообраз современного фотоаппарата, была известна еще в Древней Греции. Но вряд ли мы признаем греческое искусство похожим на фотографию. На самом деле фотоприемы и настоящую фототехнику художники начнут использовать позже. Например, Вермеер, и не только он – была придумана усовершенствованная камера обскура и художникам просто грех было ею не воспользоваться. Из-за этого иногда в картинах голландцев возникали явные искажения примитивной фотоперспективы, иррадиирующие блики, дифракция и т.п. «странности».



*Рис. 13. Фрагменты картин и пейзажи Яна Вермеера Дельфтского, предположительно созданные при помощи камеры-обскуры.*

Но ничего этого у Брейгеля пока нет и в помине. Тем не менее, он рисует мир, который кажется нам очень реальным, применяя при этом множество «искажений» и визуальных приемов, о которых мы и поговорим в этой книге.

Наблюдательные поклонники Брейгеля отметили, что его пейзажи выдуманные, изобретенные. В частности, в равнинной Голландии и рядом как-то не встречаются горы. Зато они есть в Италии, куда мастер путешествовал. И поступил художник так, как и второй путешественник в Италию, уже из XX века – Андрей Тарковский. Брейгель поместил свою дорожную, но скромную родину в итальянское обрамление из острых гор. Как и Тарковский – русский дом детства в руины западного готического храма.



*Рис. 14. Кадры и плакат к фильму А. Тарковского «Ностальгия».*

В Макром мире средневековья живет Бог, а макромасштаб на Земле – это дорога и цивилизация. Общее ощущение в картине как у старшего Тарковского в словах: «И птицам было с нами по дороге». Та же таинственная причастность и та же мистическая связь внутри целого. И целое все то же, внутри обзримой сферы.

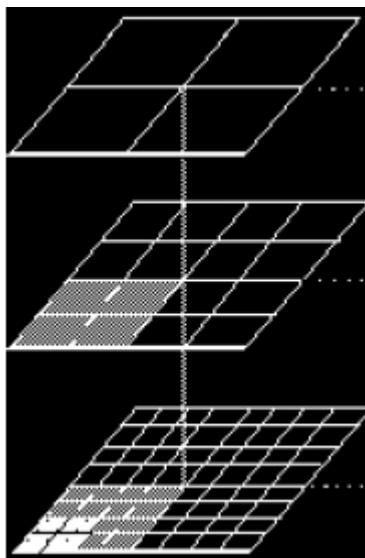


У Андрея Тарковского в «Солярисе» возникает вот такой же кадрированный любимый мир Земли, но посреди инородного Океана. С оборванными связями дорог и проводов. Вне времен. Без Бога.



*Рис. 15. Дом в океане Солярис.*

Три масштаба здесь вложены друг в друга как на миллиметровке:

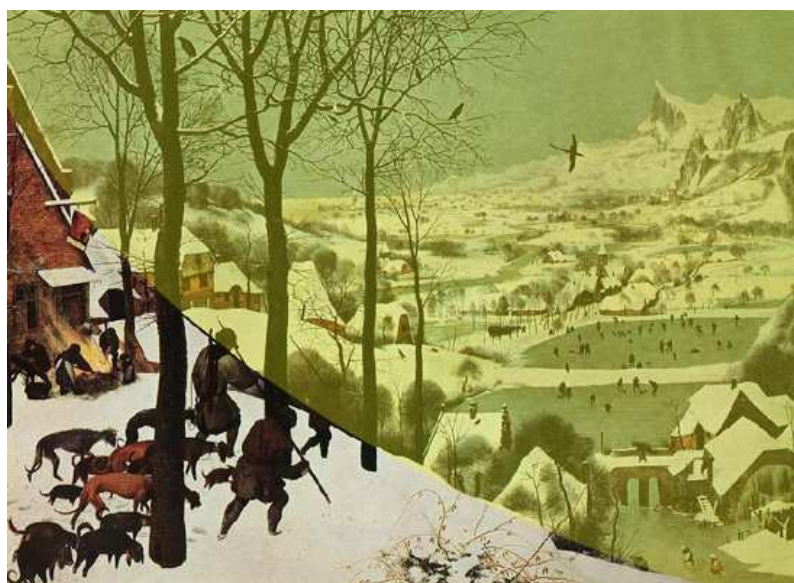


*Рис. 16. Иерархическая вложенность трех масштабов - сетки.*

### **2.2.1. Границы общинного мира**

Охотники и их собаки входят в жилое пространство из дикого внешнего мира (леса), а дорога идет за пределы этого жилого пространства, точнее – указывает на такую возможность. У них однонаправленные, параллельные движения. И это по смыслу – главная визуальная ось картины.

И что еще важно, на границе внутреннего и внешнего стоит трактир, как и положено в цивилизованном поселении.



*Рис. 17. Граница внешнего и внутреннего миров в картине.*

Он не просто связан с охотниками, он для них и предназначен: на оторвавшейся вывеске этого трактира «У оленя»\* можно разглядеть голландского святого, покровителя охотников – это Saint Huber. Он колено–преклоненно молится на оленя, в рогах которого виден святой крест. Понять это по нескольким миллиметрам красочного пространства сможет теперь только специалист, а современникам Брейгеля это было абсолютно точно известно.

Для справки: Святой Губерт (Юбер) Льежский, сын герцога Аквитанского и внук короля Тулузы, был в VII-VIII вв. придворным в Нейстрии (на с.-з. Франции), очень любил охотиться. Он увидел меж рогами оленя образ Спасителя, Который сказал: «Губерт, если ты не обратишься ко Господу и не заживешь свято, то вскоре будешь низвержен в ад». Губерт обратился ко Господу и зажил свято, а именно – все бросил и сделался священником, а потом и епископом (первый епископ Льежа, что в Бельгии). Прозван Апостолом Арденн. Вот его изображение на оторвавшейся вывеске трактира у Брейгеля и на картине другого автора примерно той же эпохи.



Рис. 18. Покровитель охотников Saint Huber.

---

\* *Dit is zuden hert* – дословно – «Это есть к оленю». А более литературно – «Этот трактир называется «У оленя».

Направляют зрение спускающиеся по кулисам деревья с почти круглыми кронами. Эти пушистые шарики постепенно уменьшаются, спускаясь с горок. Прямо-таки современные «вращалки», применяемые в компьютерах: от большого круга ко все более мелким – и к точке. Но у Брейгеля уравновешены и ритмы: он «сбивает» излишнюю логичность этой последовательности случайностями.



*Рис. 19. Ритм уменьшающихся деревьев по кулисам планов (желтое).*

Куда летит в пространстве птица в центре картины? Она пролетает над осью храма. И это тоже символ – символ Духа, аналог Голубя небесного. А сама птица все-таки темная, поскольку мир этот – земной. Введи сюда белого голубя с лучами небесными – и все иное, весь смысл изменится. А мир Брейгеля все-таки земной, это же основа идеологии Возрождения.

И потому птица летит по оси над храмом, но по направлению к замку – символу светской власти. В этом мире две власти.

А вот и вторая такая же птица сидит на этой же оси. И откликом к ней прячется третья, а там и четвертая с пятой. Пятерка – очень важное число в этой картине. Пять птиц в зоне неба и пять конусов крыш, которые тянутся в небо с земли. А внизу, на втором плане, еще множество птиц, которых замечаешь не сразу. И, что интересно, основные четыре купола поставлены по осям обратной перспективы, как некий «стол».



*Рис. 20. Пять птиц и конические купола в картине.*

А на переднем плане у огня кто-то из трактира идет в противоположную основным «стрелам» сторону, несет стол. Присмотритесь, *ножки стола аналогичны фигуре из куполов* – по осям обратной перспективы). Его направленность задает контраст к основному движению визуальных стрел. А еще есть в том же левом нижнем углу собака, повернувшая к нам голову – она тоже задает своей неподвижностью начало основной стреле.



*Рис. 21. Взаимообратно направленные интенции в картине.*

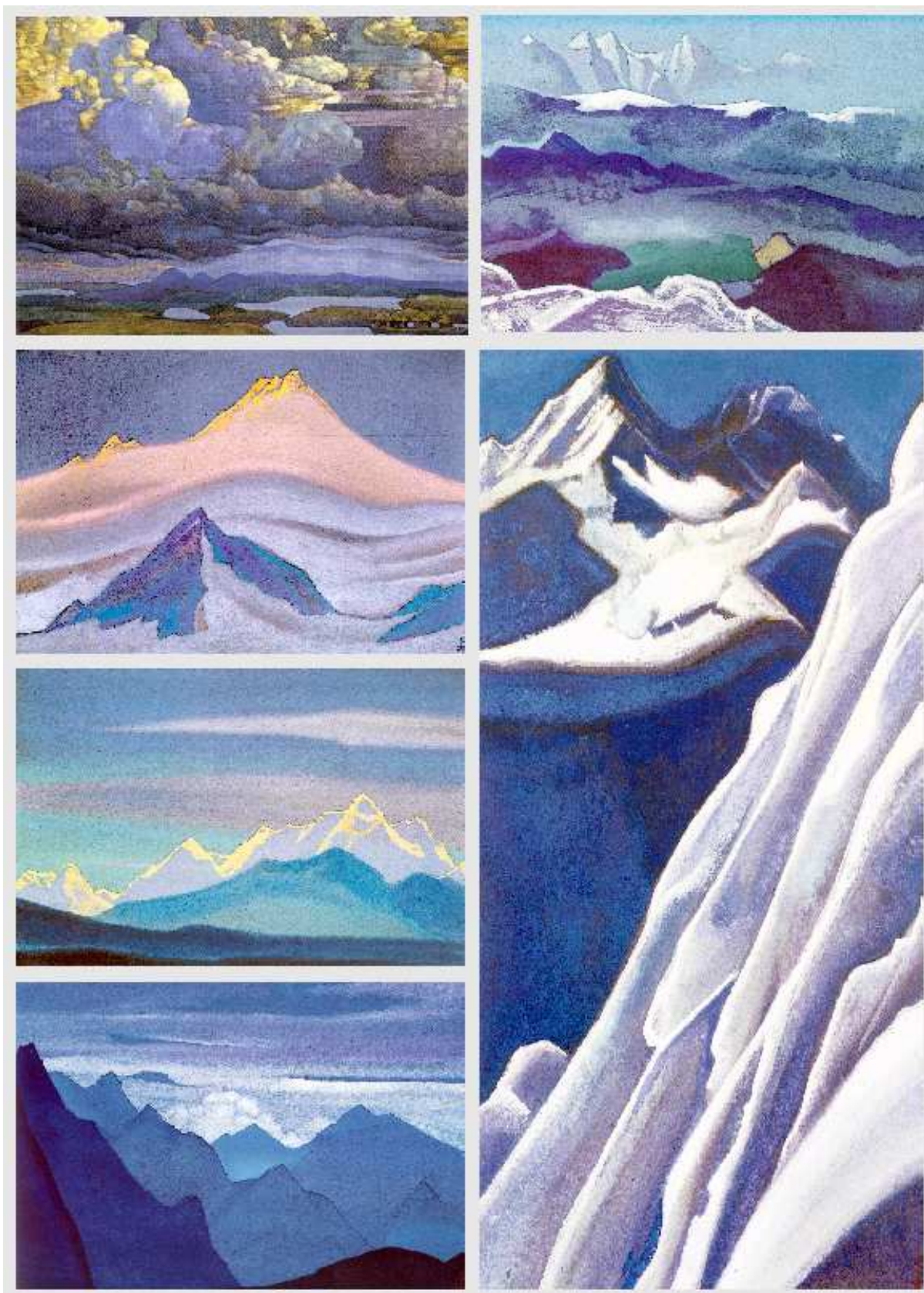
### ***2.2.2. Напряженность в трех хромотопических масштабах***

Это – обширная тема, которой мы несколько раз касались и ранее. Для иллюстрации общих положений приведу ряд примеров.

В творчестве Н.К. Рериха доминирующим является масштаб гор, т.е. максимально возможный в пределах Земли ландшафтный геологический масштаб. Он влечет за собой хрономасштаб вечности и соответствующие смысловые сцепления (вечные, все повидавшие горы). К горам в этом качестве обращались и Пушкин, и Лермонтов, а Рерих через изображение гор нашел способ хромотопического выражения индийского менталитета и его этического кредо (может быть, единственно возможный для европейца способ). Отсюда – величественная загадочность, ощущение в его работах надчеловеческого времени, вечности и размышлений над космическим смыслом бытия человечества и личного пути человека в масштабах Вселенной.

Чтобы не уйти от изобразительности, Н. Рерих делает акцент на верхнем масштабе геологических циклов и этим достигает предельного приближения к вечности. А вот К. Малевич и группа современных ему художников-модернистов делают акцент на формальном символе, почти математическом и геометрическом. М. Эшер специализируется не столько на той же геометрии, сколько на выражении *общенаучных идей*, находя для них изумительно простое и зримое облачение. Но это – *рационалистический символизм*, понятный лишь в пределах Нового времени. Нужна соответствующая культура, их привычность.

Напряженность – и это важно понять – порождается хромотопическим масштабом. Как можно себя чувствовать перед лицом вечности в масштабе гигантских геологических складок Земли? Чрезвычайно напряженно, если не сказать больше. Для освоения такого мира требуются мощные энергии, силы больших социальных общностей, а также – герои, близкие по мощи к богам.



*Рис. 22. Работы Н. Рериха.*

А теперь посмотрим в совсем другое время.

Вроде бы та же, что у Н. Рериха, *тема горного ландшафта* совершенно иначе решена в интересующей нас картине «Зима. Возвращение охотников» Питера Брейгеля. Невысокие горы образуют *пологую чашу*, внутри которой течет жизнь уютного средневекового европейского поселения.



*Рис. 23. Чаша долины.*

Горит огонь, и хрустит хворост, лежит пушистый снег, мутно сверкает темный лед, воздух влажный и густой. Возвращаются усталые охотники, лают их тонконогие собаки; намечая пространство, между голыми деревьями летают неторопливые птицы; явственно хрустит снег и звенят вдалеке коньки на катке, темнеют невысокие графичные деревья и пушистые кусты; празднично краснеют кирпич и черепица из-под снежных шапок. Все это – плоть и кровь неторопливой, неяркой, такой естественной и простой в своей неприхотливости жизни. Весь оживший хронотоп корпоративного средневековья, этого «времени сказок», с его человекосомасштабной средой,



здесь как на ладони. Все четыре стихии: огонь, вода, воздух и земля – вместе и слитно.

\*\*\*

Цветущая летняя земля с переплетением трав, огромными цветами, цветными птицами, ласковыми умными зверями, огромными бабочками и стрекозами, а над ней – радуга как символ встречи веселого солнца и теплой небесной воды. Да и город – как праздник. Это – мотивы многих советских картин и фильмов конца 60-х, наподобие известных гобеленов Люрсы (где мироощущение еще отражено в знаках и символах).



*Рис. 24. Характерная живописная работа 70-х.*

Напряженность, порождаемая этим хронотопическим масштабом, напоминает неповторимое звонкое переживание счастья, которое бывает только утром после выпускного бала – примерно такой мотив пронизывает этот мир, и он отражен во всем искусстве. Припомнилось кино – «Сто дней

после детства». «Человек рожден для счастья, как птица для полета», – это ключ нормального напряжения *классики прекрасного*. Хронотопический масштаб – человекосоответствующий.



*Рис. 25. «Сто дней после детства», кадр из фильма.*

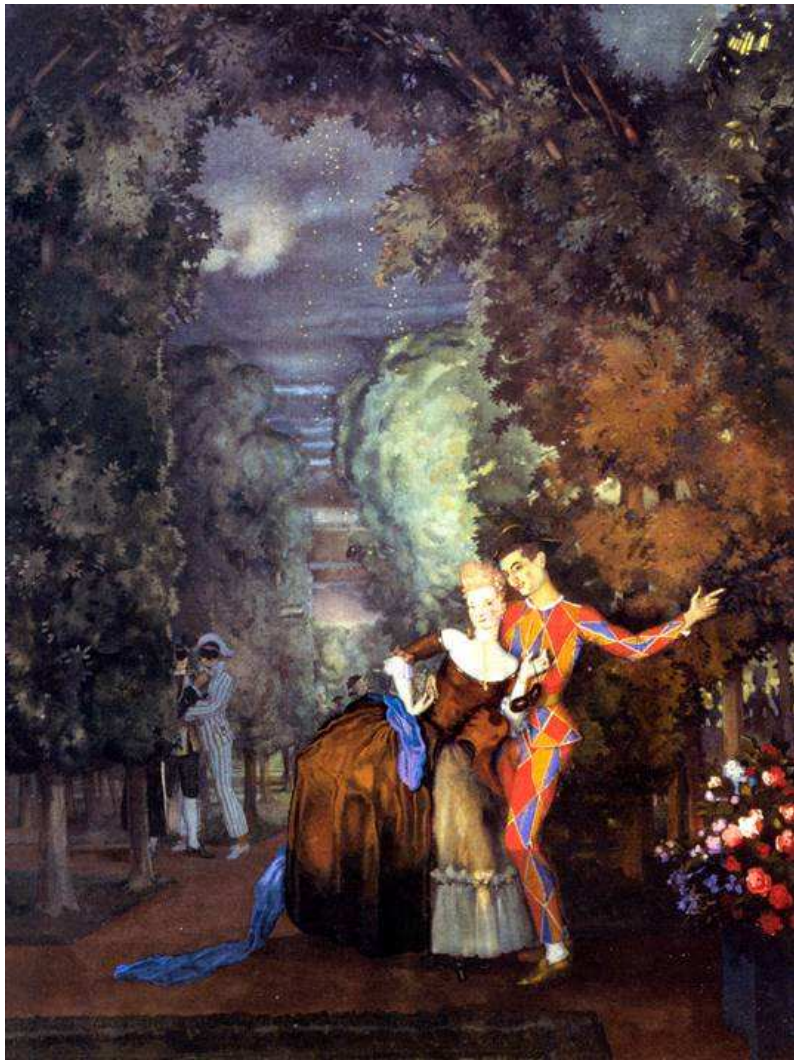
И «третье время» культуры – декадансы.

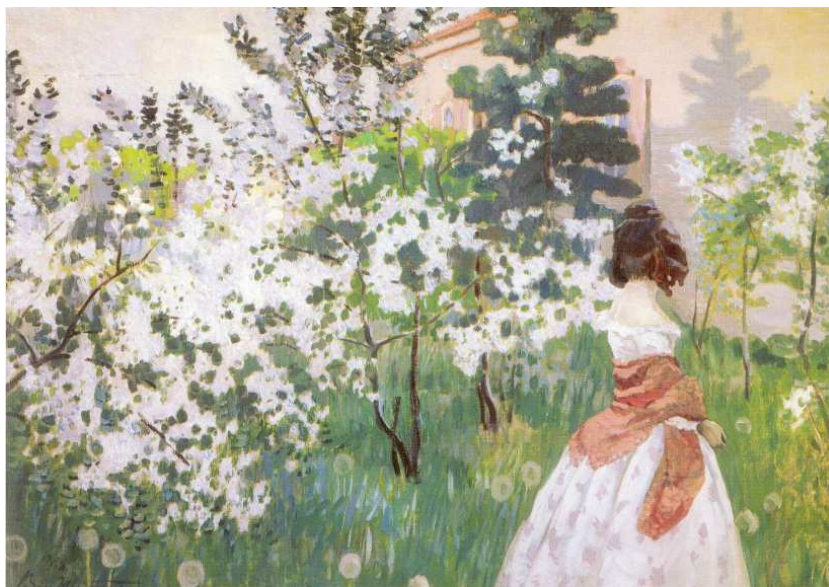
Энергии в людях мало, напряженность снижается до состояния предельной расслабленности – они полуспят в своих виртуальных мирах.

Пространство сугубо приватное, хранимое от пришлых вмешательств.

Лелеется прошлое: в этой культуре все – в прошлом. Всякая красота ценится абсолютно формально. И форма избыточна.

Слабеющие от избытка чувств пустые кокетки Фрагонара, Ватто, Буше, Сомова и полупризрачные тени прошлого Бенуа и Борисова-Мусатова, мистический демонизм Врубеля – вот примеры этого состояния искусства. Мы описали это в книге «Стагнация, или Декаданс //»Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16532, 28.05.2011. Приведем иллюстративный ряд оттуда.





*Рис. 26. Русский декаданс конца XIX-начала XX века.*

Таким образом, эти три интонации можно сгруппировать по названным признакам: сила + масштаб хронотопа.

А интересующая нас картина Брейгеля занимает срединное место в этом наборе: это интонация *спокойной гармонии*. Классическая интонация прекрасного.

## 2. 3. МИКРОМАСТАБ И МИР ДЕТАЛЕЙ

### 2.3.1. Отсутствие воздушной перспективы

Брейгель создает цикл «Времена года», где воздух в картинах должен быть, по идее, разным по влажности и прозрачности, но он еще не применяет воздушной перспективы. И нет в его работах того эффекта субстанции живого воздуха, который впоследствии так прославит англичанина Тёрнера – предшественника импрессионизма.



*Рис. 27. Картины Тёрнера с субстанцией воздуха.*

У Брейгеля мир еще средневековый. И в этом мире каждая деталь равна целому. Он так и изображает все, на всех планах: пусть маленькое, но поразительно точное, равное большому. Это возможно именно в силу

исходной графичности и отмеченного отсутствия воздушной перспективы.  
Вот множество примеров из его картин.



*Рис. 28. Детальный мир картин Брейгеля.*

Любовь к деталям, присущая, кстати, и детям подросткового возраста, есть иное мировидение, чем то, к которому мы привыкли, благодаря классической живописи после средневековья. Это нужно понять как генетический закон: онтогенез и филогенез имеют один и тот же алгоритм. Эту связанность детства человека и детства общества отмечал еще в 50-х годах Рудольф Арнхейм (Искусство и визуальное восприятие – М.: Искусство, 1974).

Микромир картины можно рассматривать бесконечно долго. И он построен как бы методом «миллиметровки»: здесь есть крупные членения, средние и мелкие. И даже очень мелкие – и как он это все писал, Левша? Чем? Хоть микроскоп применяй, а каждая микросценка вполне завершена сама по себе. И силуэты так выразительны, что видно, как человек сгибается под тяжестью хвороста или лестницы, дрожит от холода и т.д. А он при этом на втором, третьем и пятом плане нарисован крохотной кисточкой.

Крупные членения картины – это темы, построенные как вполне самостоятельные жанровые сценки. Кстати, Брейгель постоянно так поступает во всех своих картинах, оттого это и не картины как таковые, а целые фильмы.

Особенной отточенностью отличается «Вавилонская башня». Мир миров.

Мы разбили картину «Зима» на ряд таких жанровых тем, сейчас вы их увидите. Но рядом есть фон жизни, который тоже живет, если в него всматриваться, он плотно насыщен жизнью и действием. Прописан каждый кирпичик на доме, даже подтеки на кирпичках.

А если после всех этих всматриваний взять и увеличить картину, то находишь и третий слой этого мира, совсем уж крохотный мир деталей, деталек и деталюшек – и все невероятно достоверны. Ну вот как это?

МИР ДЕТАЛЕЙ  
РАВЕН ЦЕЛОМУ  
Вавилонская башня









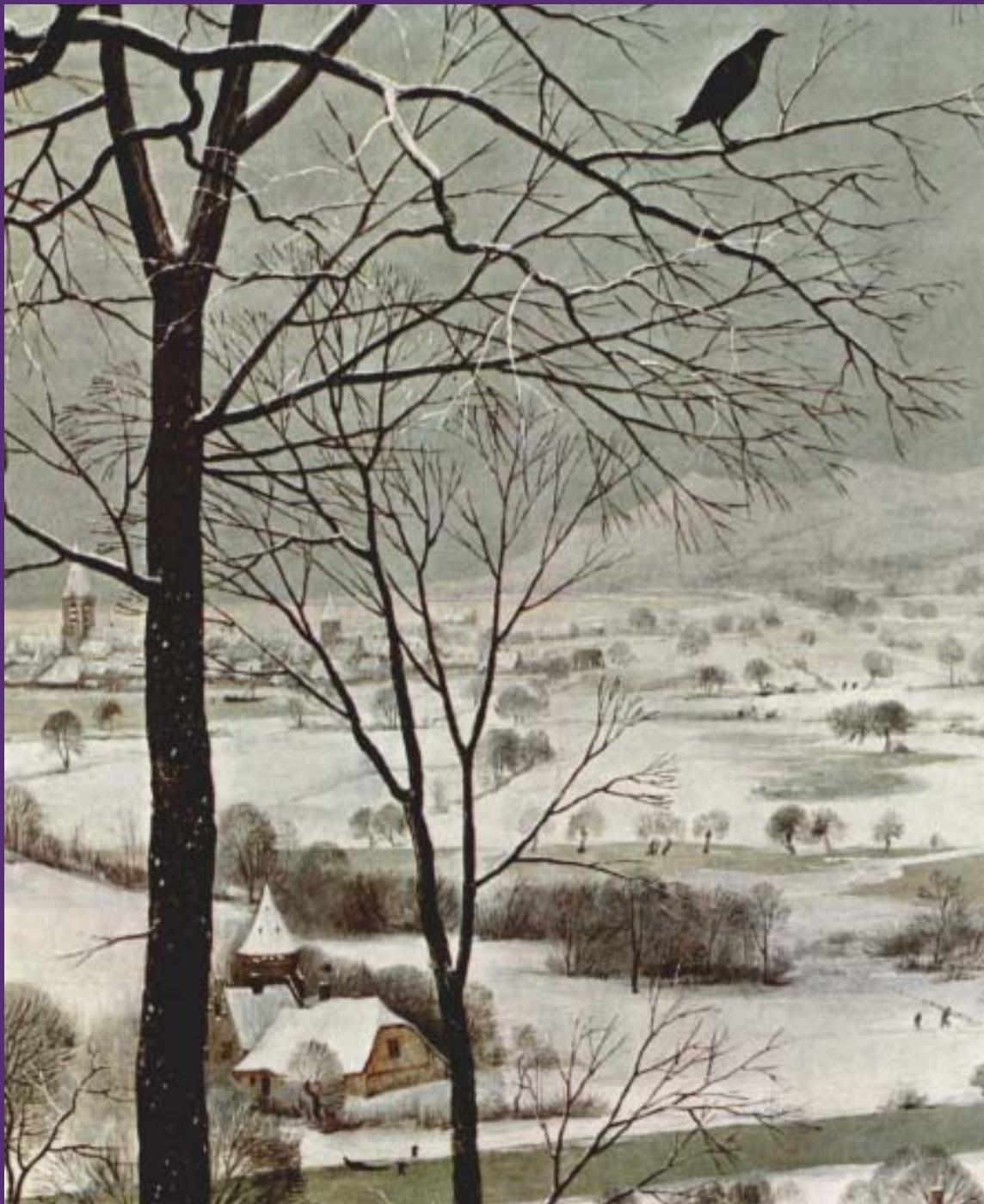
МИР ДЕТАЛЕЙ  
РАВЕН ЦЕЛОМУ

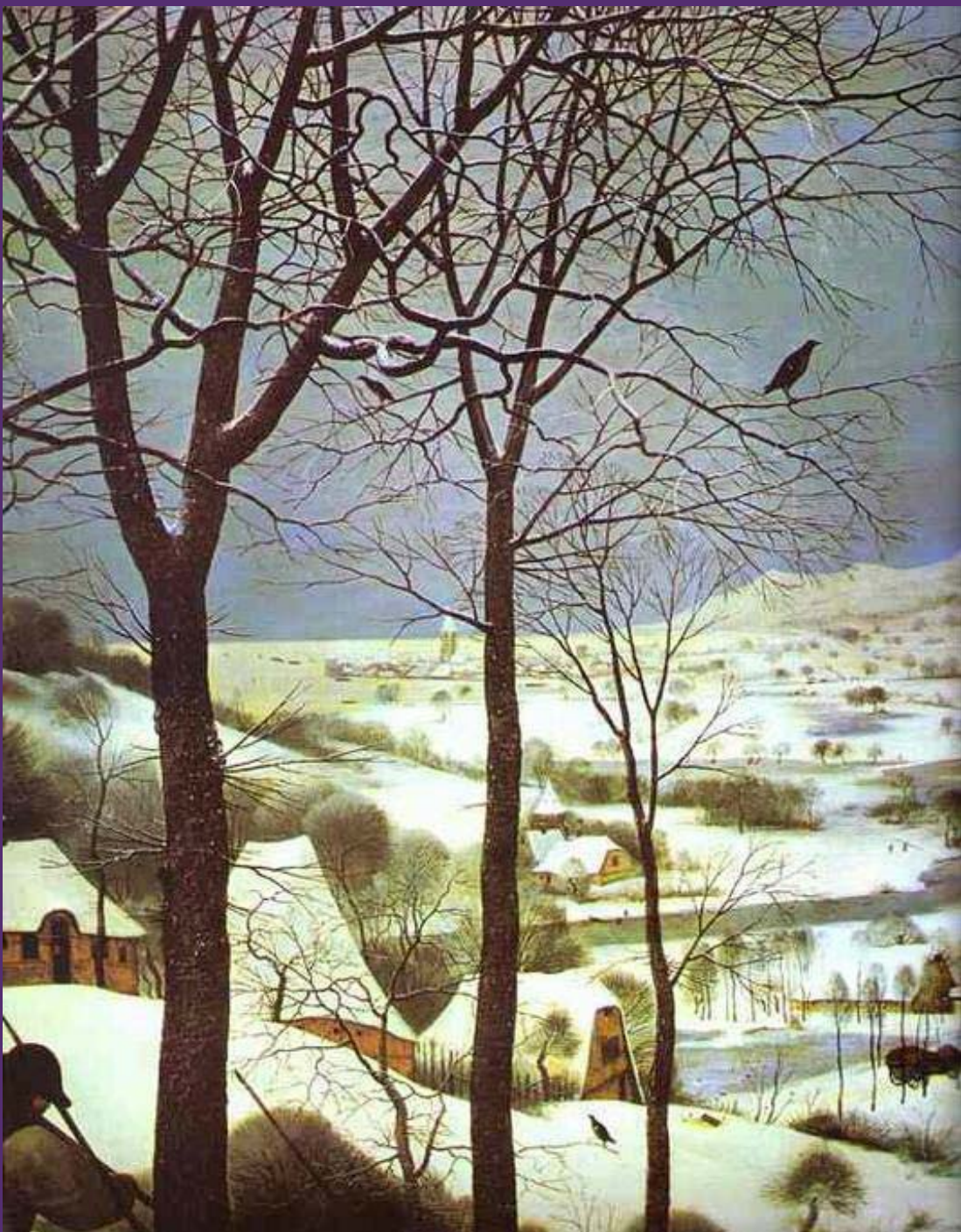
Зима



# ПТИЦЫ







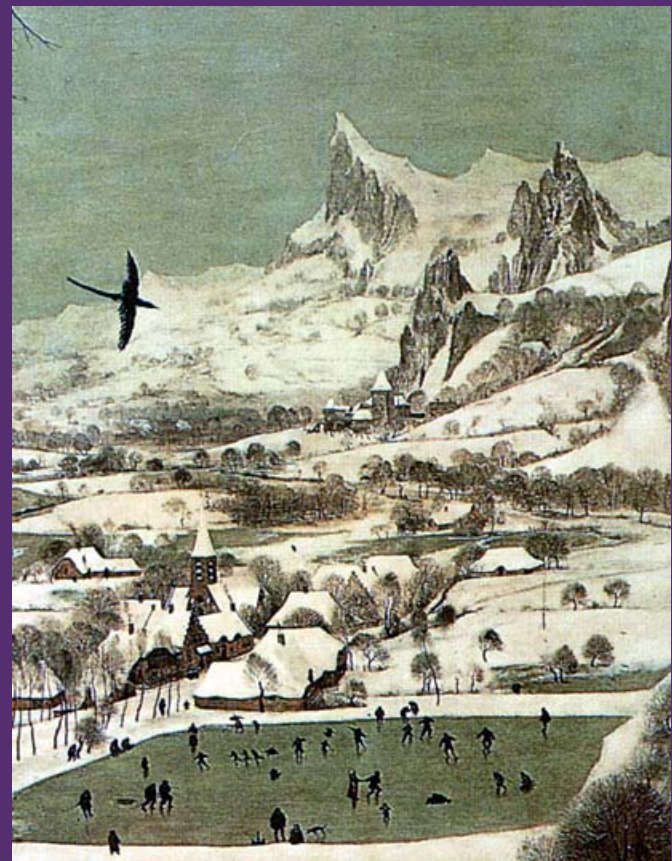
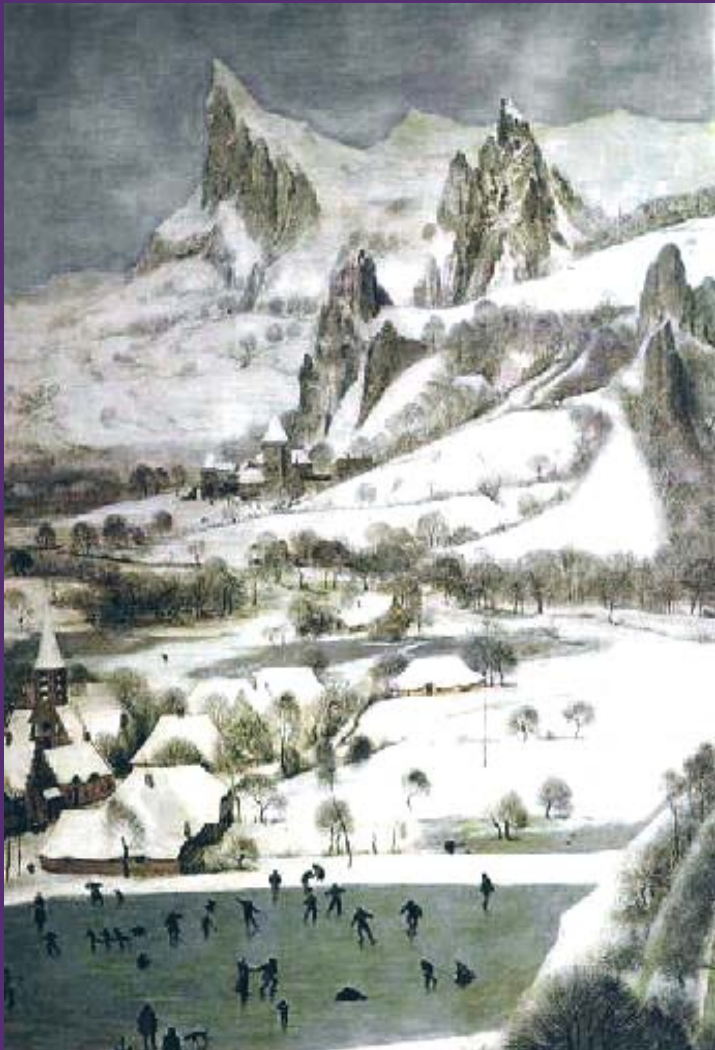
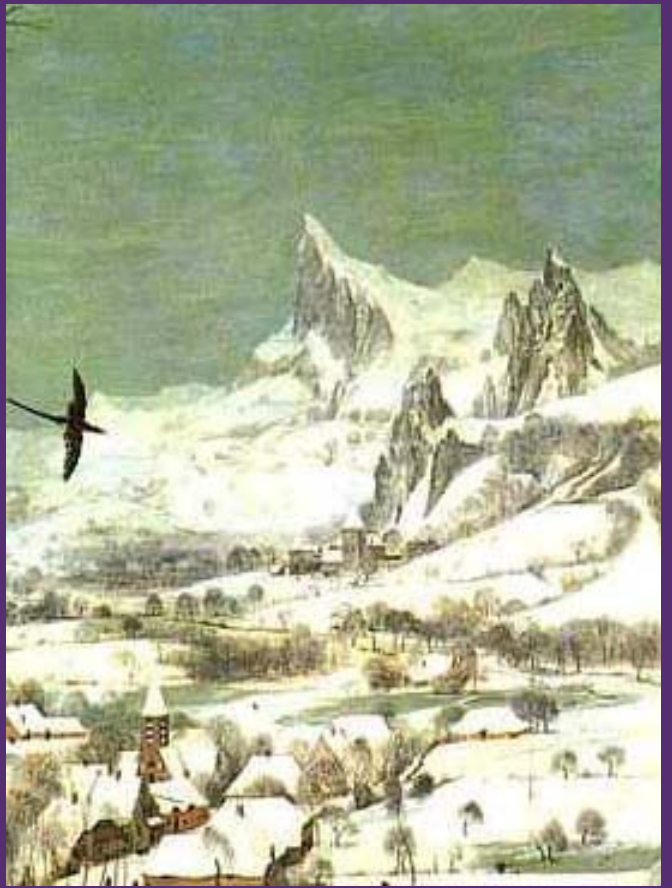
# ЗАМОК







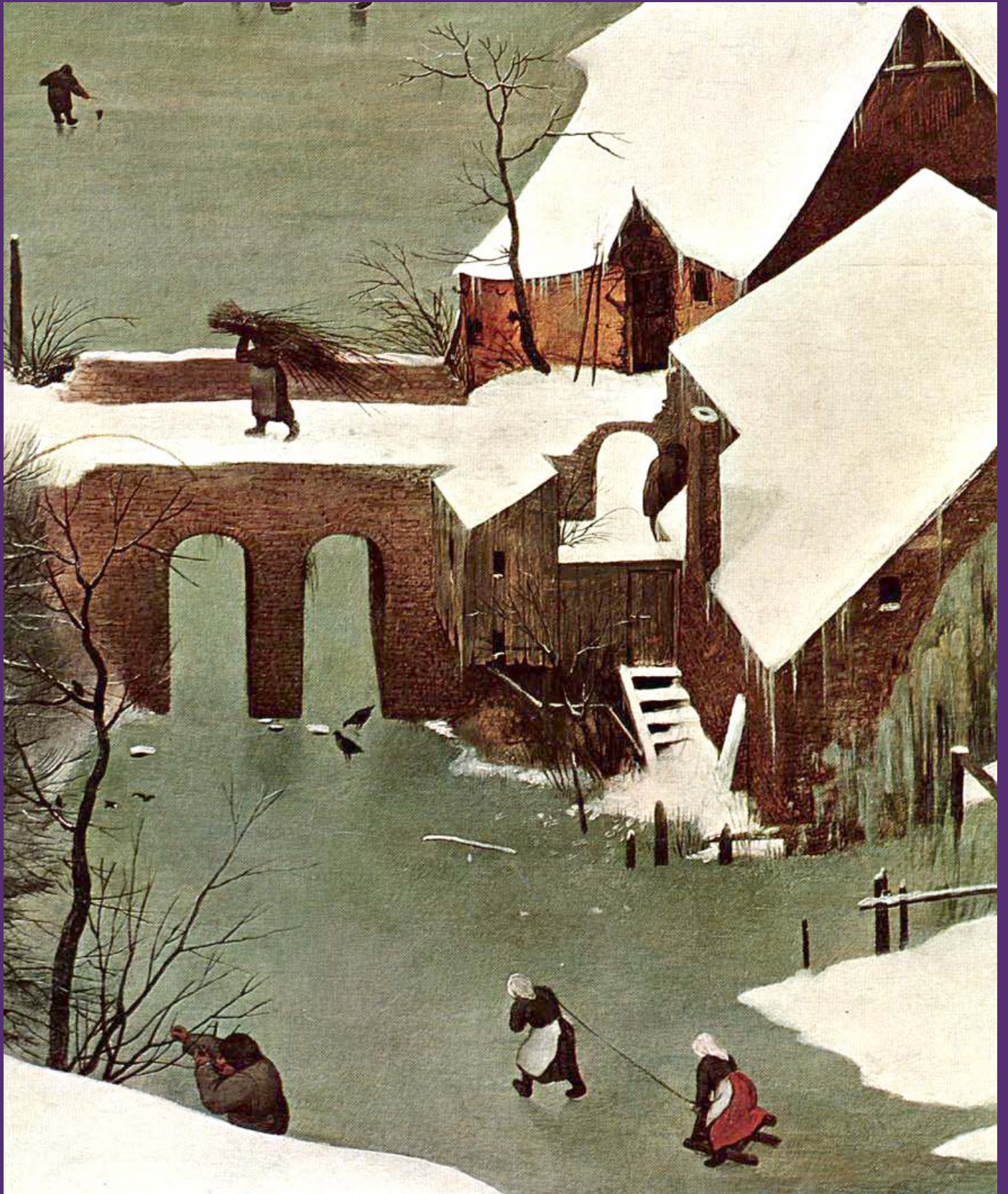


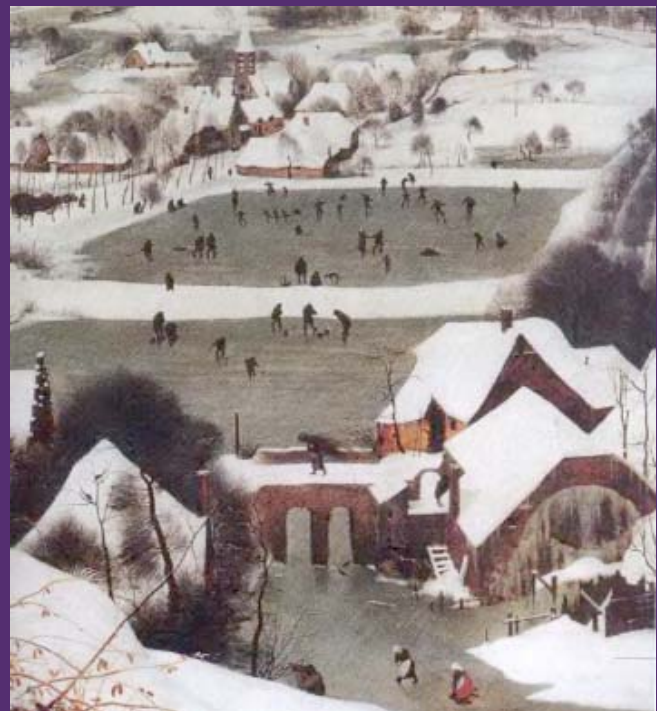


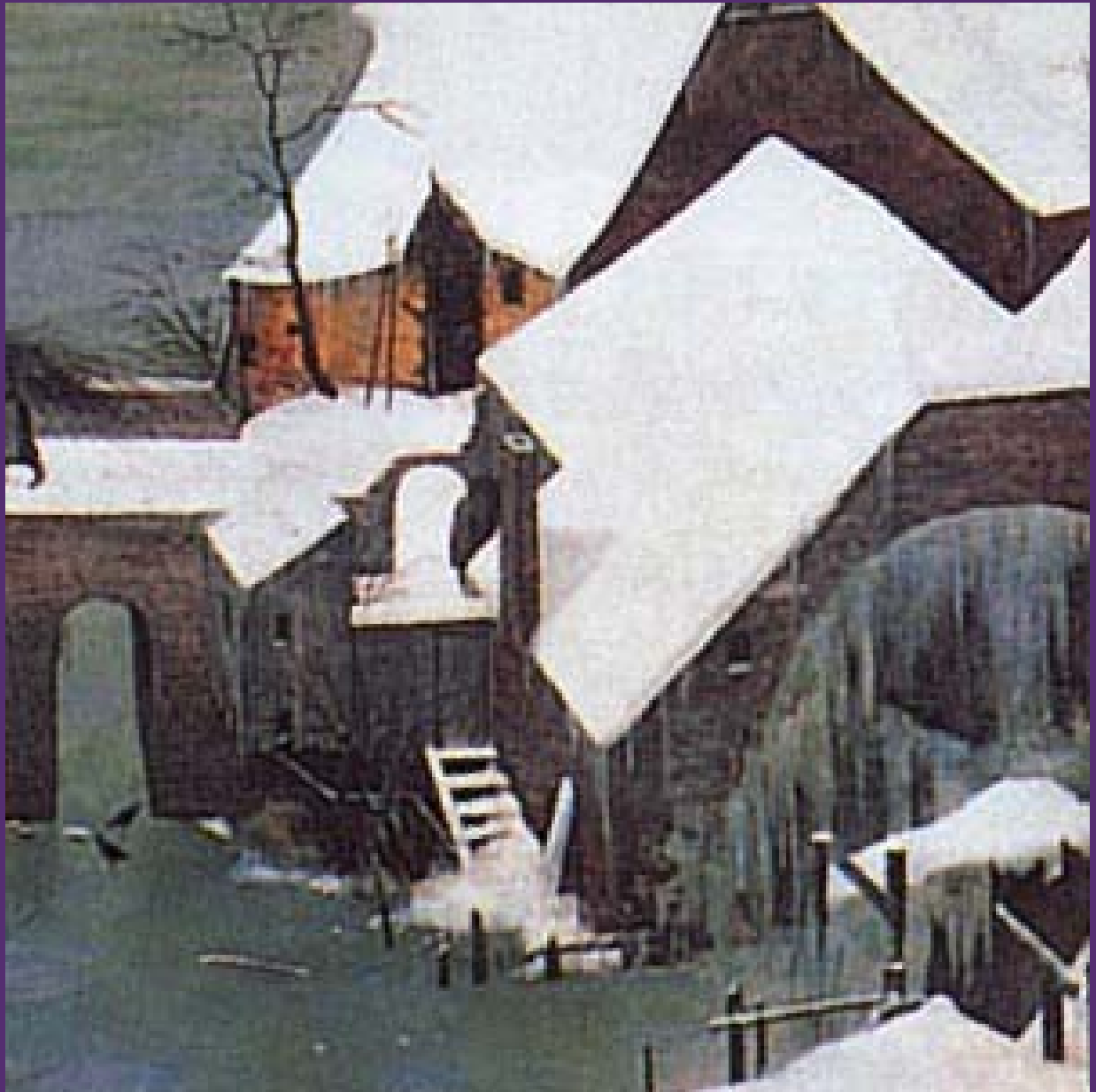


# МЕЛЬНИЦА









# ОХОТНИКИ И СОБАКИ



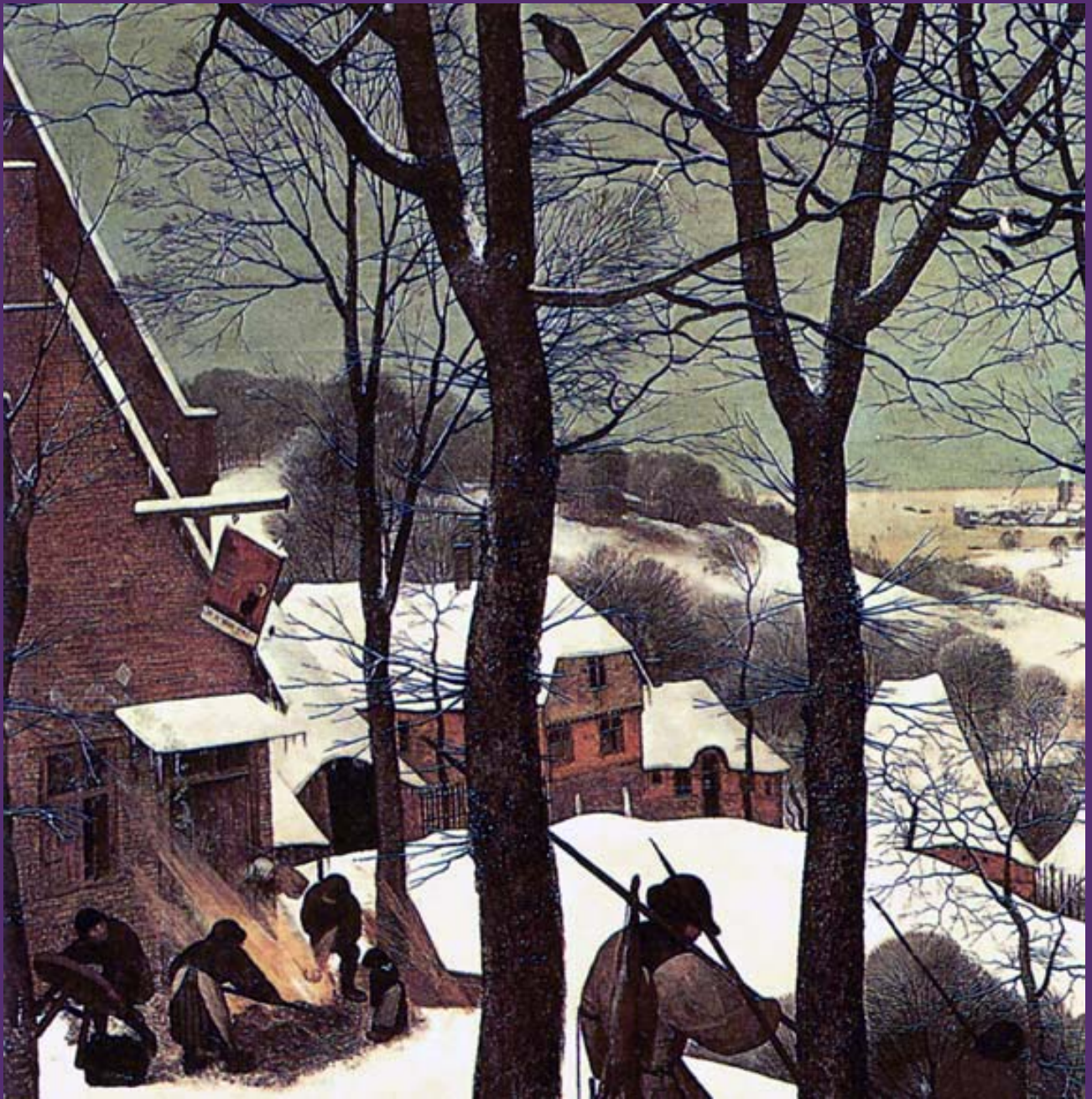




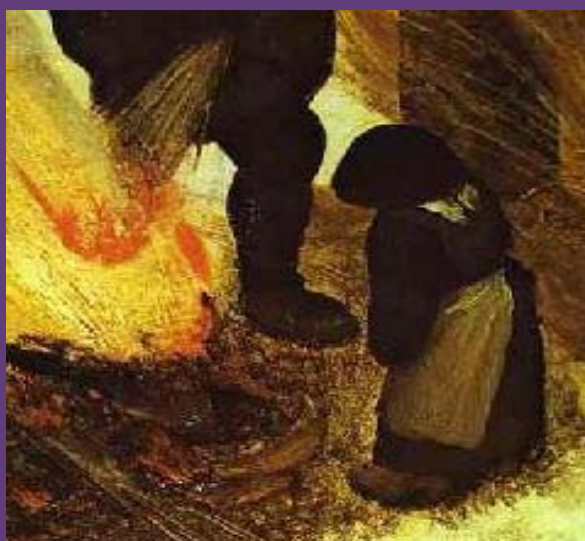


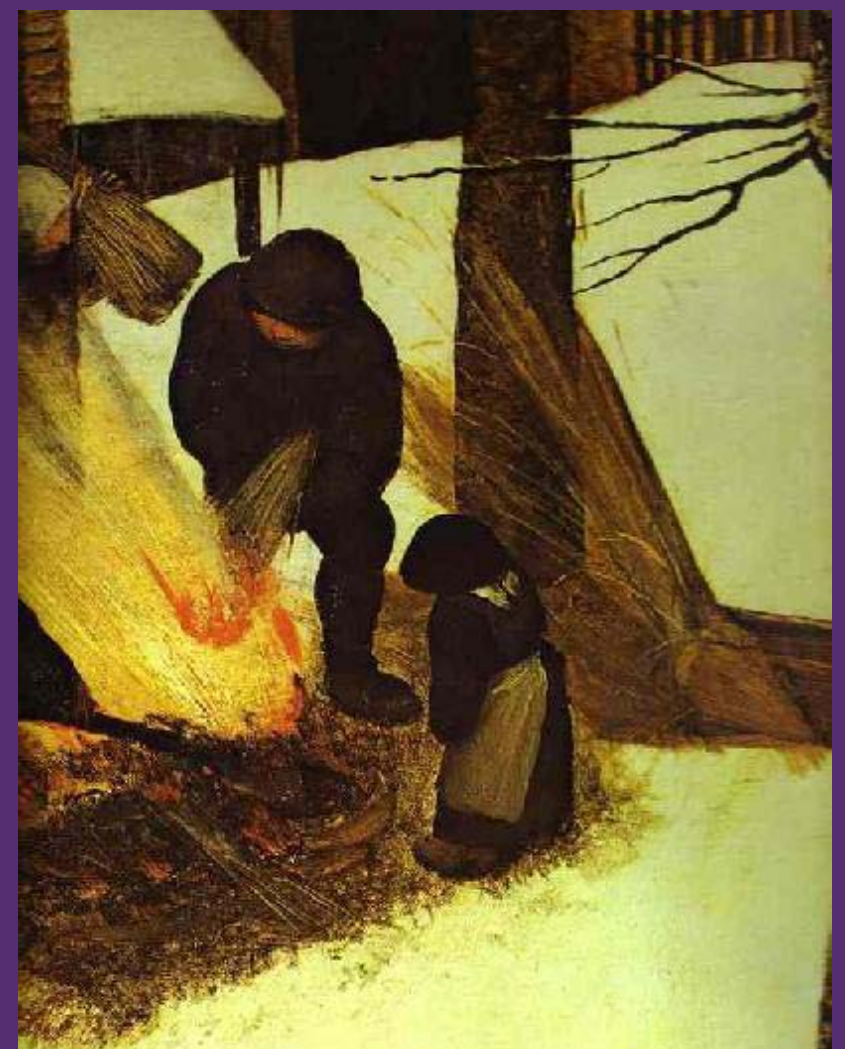
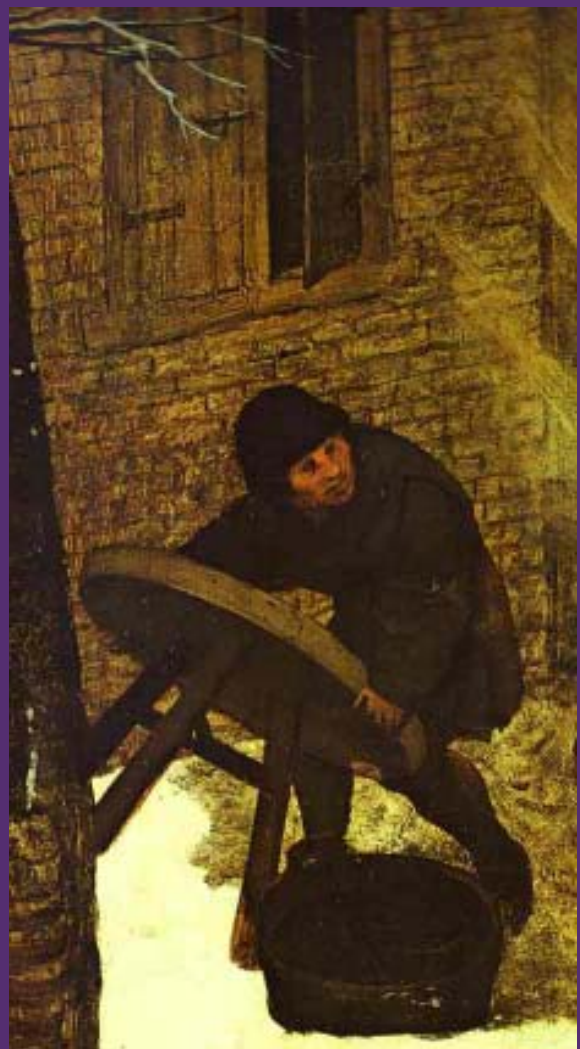
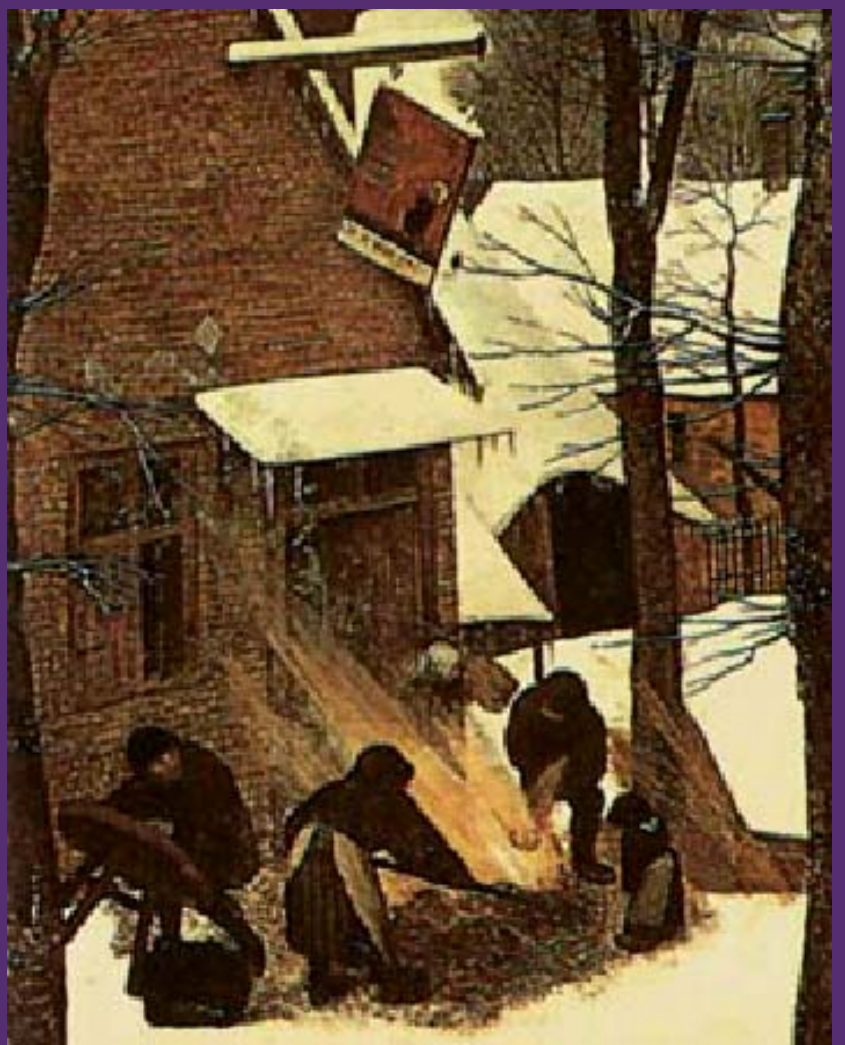
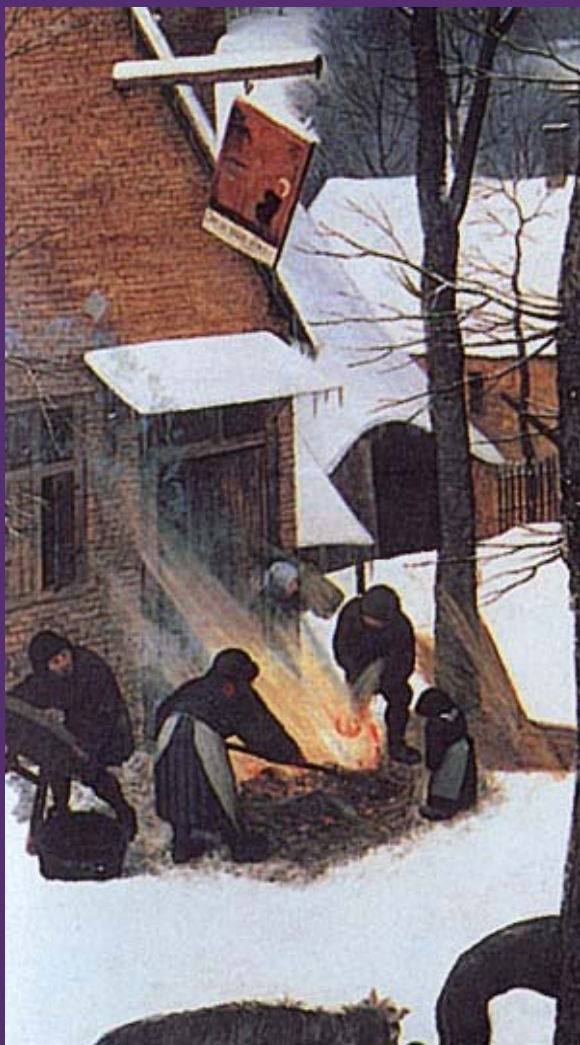






# ОГОНЬ









# КАДРИРОВАННЫЕ ПЕЙЗАЖИ









