

ВОЗВРАЩЕНИЕ К БРЕЙГЕЛЮ_2

Н.Н. Александров

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.

На самом деле фотоприемы 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, иррадирующие блики, дифракция и т.п. «странности».



Рис. 1. Фрагменты картин и пейзажи Яна Вермеера Дельфтского.

Предположительно созданы при помощи камеры-обскуры.

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

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 дорогу, но скромную родину в итальянское обрамление из острых гор. Как и Тарковский – русский дом детства в руины западного готического храма.



Рис. 2. Кадр и плакат к фильму А. Тарковского «Ностальгия».

Взгляд в Макромир – это Бог, а на земле – дорога и цивилизация. Но общее ощущение как у старшего Тарковского: «И птицам было с нами по дороге». Та же таинственная причастность и та же мистическая связь внутри целого. И целое все то же, внутри сферы.

И ведь что поразительно, 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. 3. Дом в океане Солярис.

Три масштаба здесь вложены друг в друга как на миллиметровке:

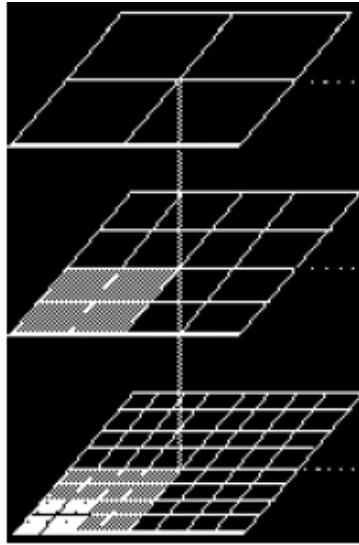


Рис. 4. Вложенность трех масштабов.

Границы

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.

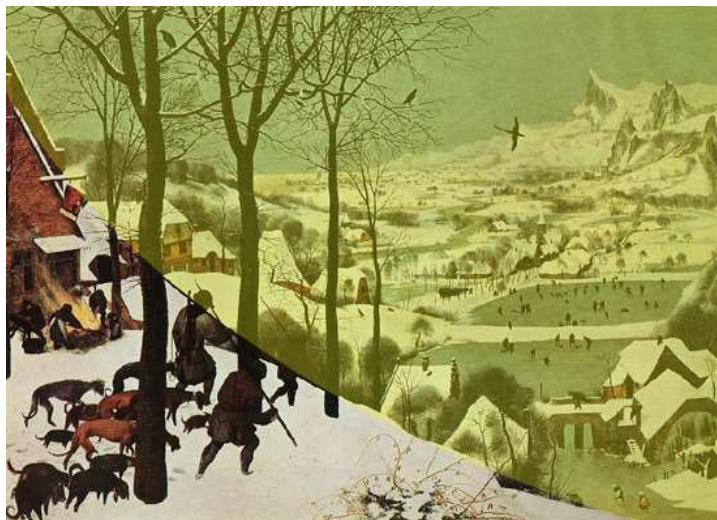


Рис. 5. Граница внешнего и внутреннего миров в картине.

Он не просто связан с охотниками, он для них и предназначен: на оторвавшейся вывеске этого трактира 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 и тоже 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.

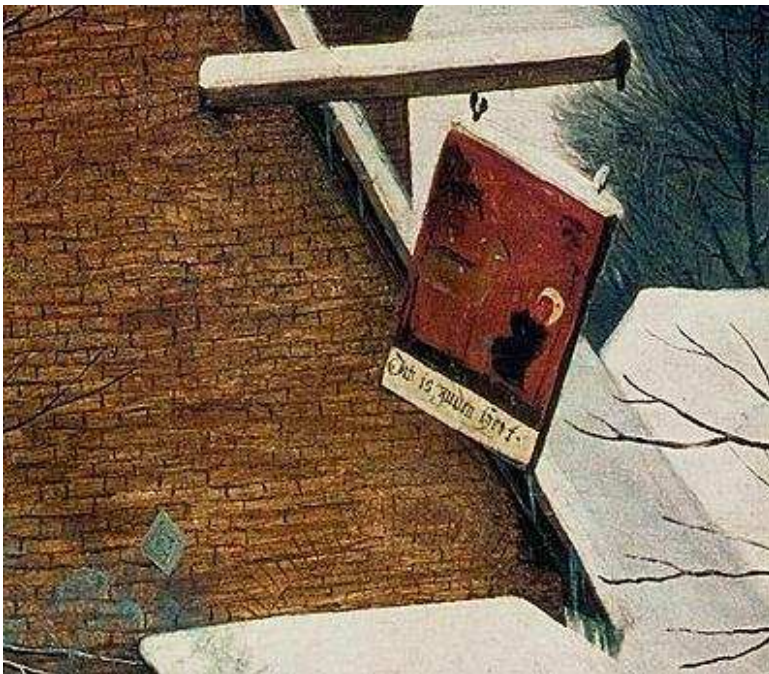


Рис. 6. Покровитель охотников Saint Huber.

Направляют зрение спускающиеся по кулисам деревья с круглыми кронами. Причем, заметим, 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 случайностями.



Рис. 7. 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 пять птиц, которых замечаешь не сразу. И,

что интересно, основные четыре купола поставлены по осям обратной перспективы, как некий «стол».

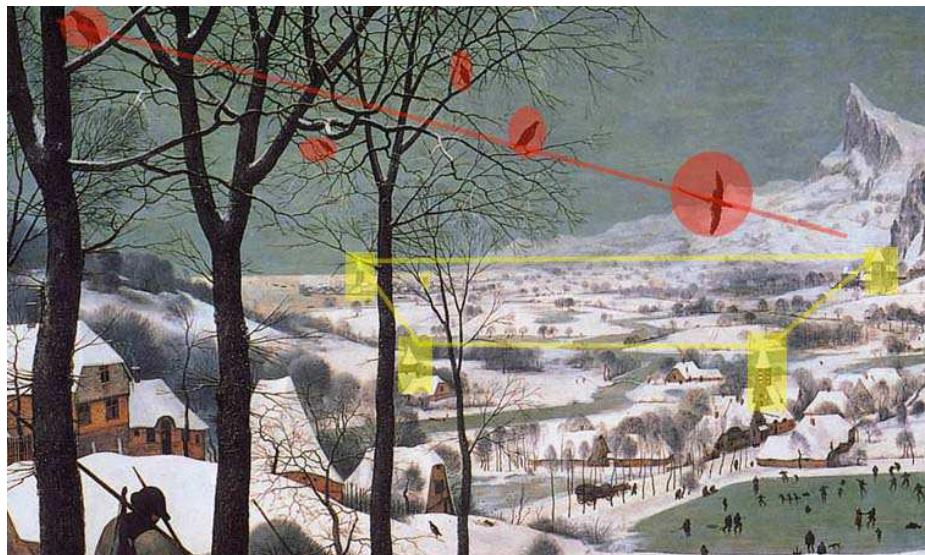


Рис. 8. Пять птиц и конические купола в картине.

А на переднем плане у огня кто-то из трактира идет в противоположную основным «стрелам» сторону, несет стол (забавно, что 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 – задает начало стреле.



Рис. 9. Взаимобратно направленные интенции в картине.

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.

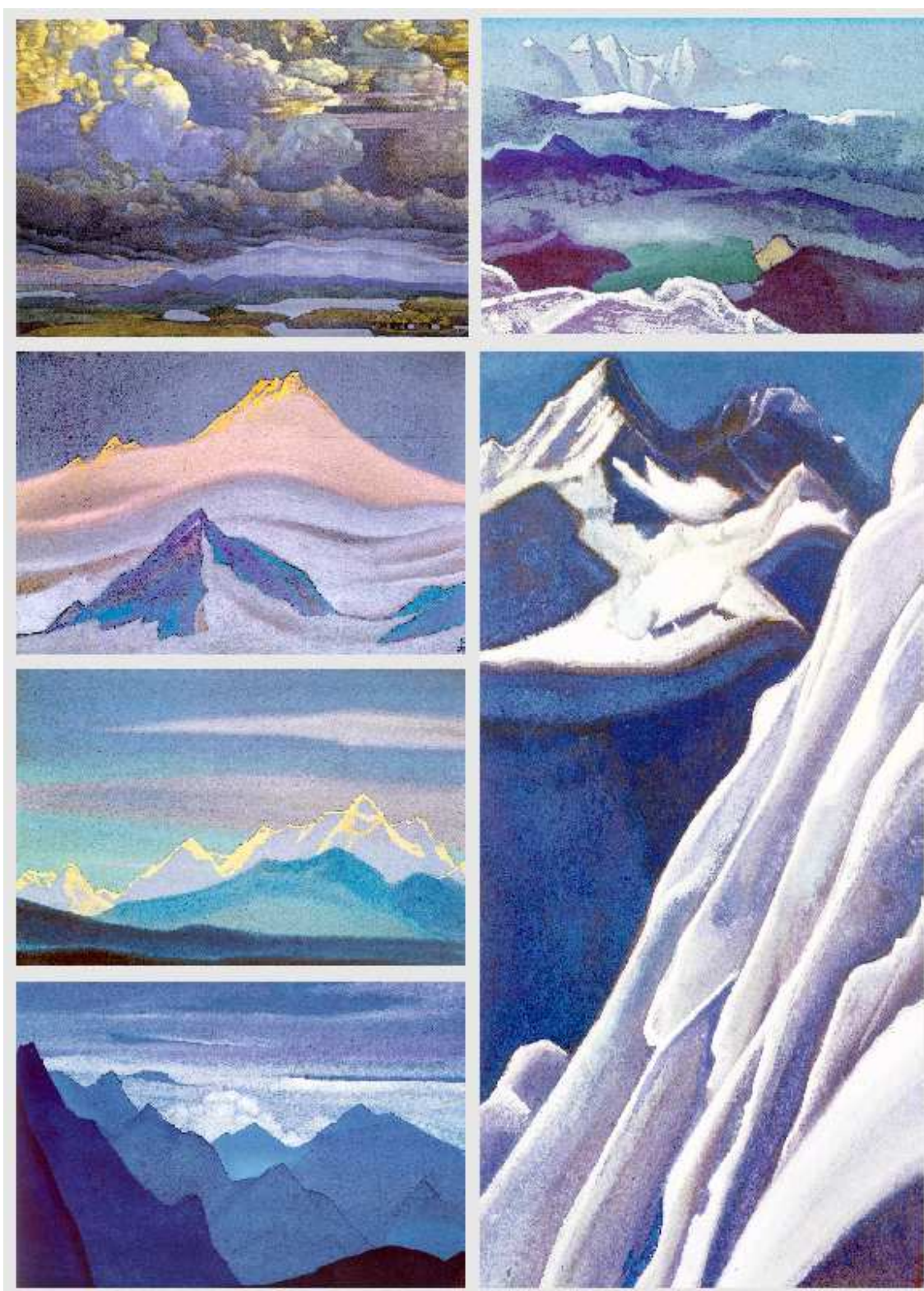


Рис. 10. Работы Н. Периха.

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. 11. 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 человекоподобной 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. 12. 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 – человеко-соответствующий.



Рис. 13. «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.

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.

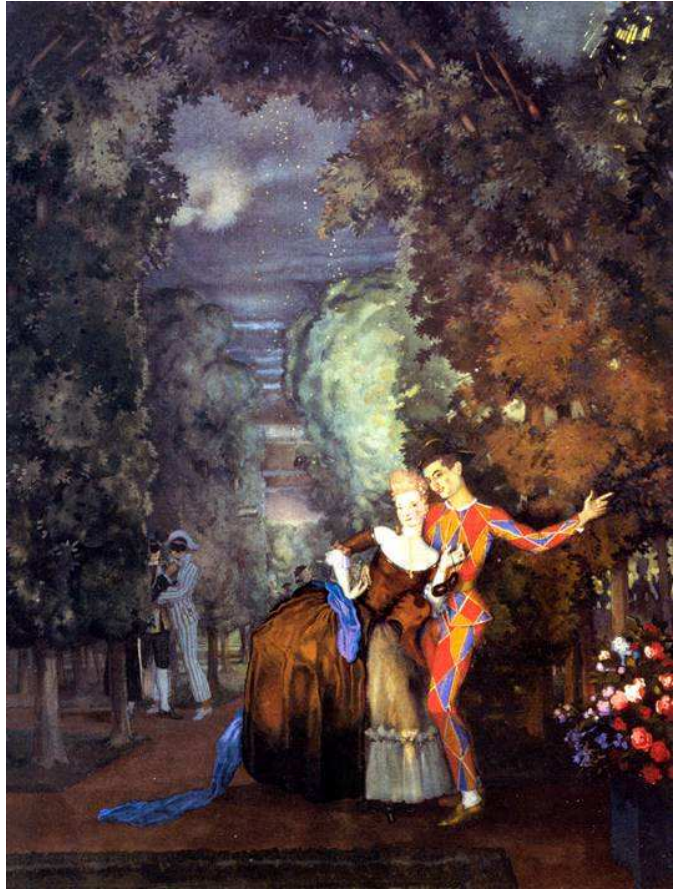




Рис. 14. Русский декаданс конца XIX-начала XX века.

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.