

ВОЗВРАЩЕНИЕ К БРЕЙГЕЛЮ

Н.Н. Александров

Индикатор типов линейности

Это достаточно простой индикатор. Он много раз описан, но ни разу – в чистом виде, как *типы линейности, связанные с парой «Мы-Я»*.

Речь идет о *геометрических и природных линиях*. Это непосредственно связано с лево-правополушарностью, парой «рациональное и иррациональное», а также с дополнительностью в искусстве порядка и хаоса, простоты и сложности и т.д.

Я заметил, что на ранних этапах истории культуры ведущей тенденцией является использование *словарь форм геометрии*. А на поздних, наоборот, применяют сверхсложные формальные способы выражения, и это в основном *сложные природные линии и хаотические россыпи точек*. В форме, в ее линейной основе, это выражается оппозиционно: геометрическое (как всеобщее рациональное) – природоподобное (индивидуально неповторимое чувственное). В индикаторе линейности пары доводятся через ряд ступеней до настоящей формализации. Это многое объясняет в нашей идее «геометрического экрана», которым мы пользуемся на уровне теории и методологии: *геометрический язык есть язык всех людей Земли*, и, как утверждают, он пригоден даже для общения с инопланетянами.

Пойдем от непосредственно наблюдаемого в пространственных искусствах. Мы можем заметить в процессе анализа истории искусства, что *в начале всякого цикла* культуры преобладает геометрическая линейность (что можно показать на примерах из первобытного, древнеегипетского, раннего романского искусства, искусства индейцев, китайцев, японцев и т.п., искусства Просвещения и искусства начала XX века). Некоторые культуры на ней останавливаются (как, например, случается с некоторыми североамериканскими индейцами), лишь слегка разбавляя исходную геометрию декором.



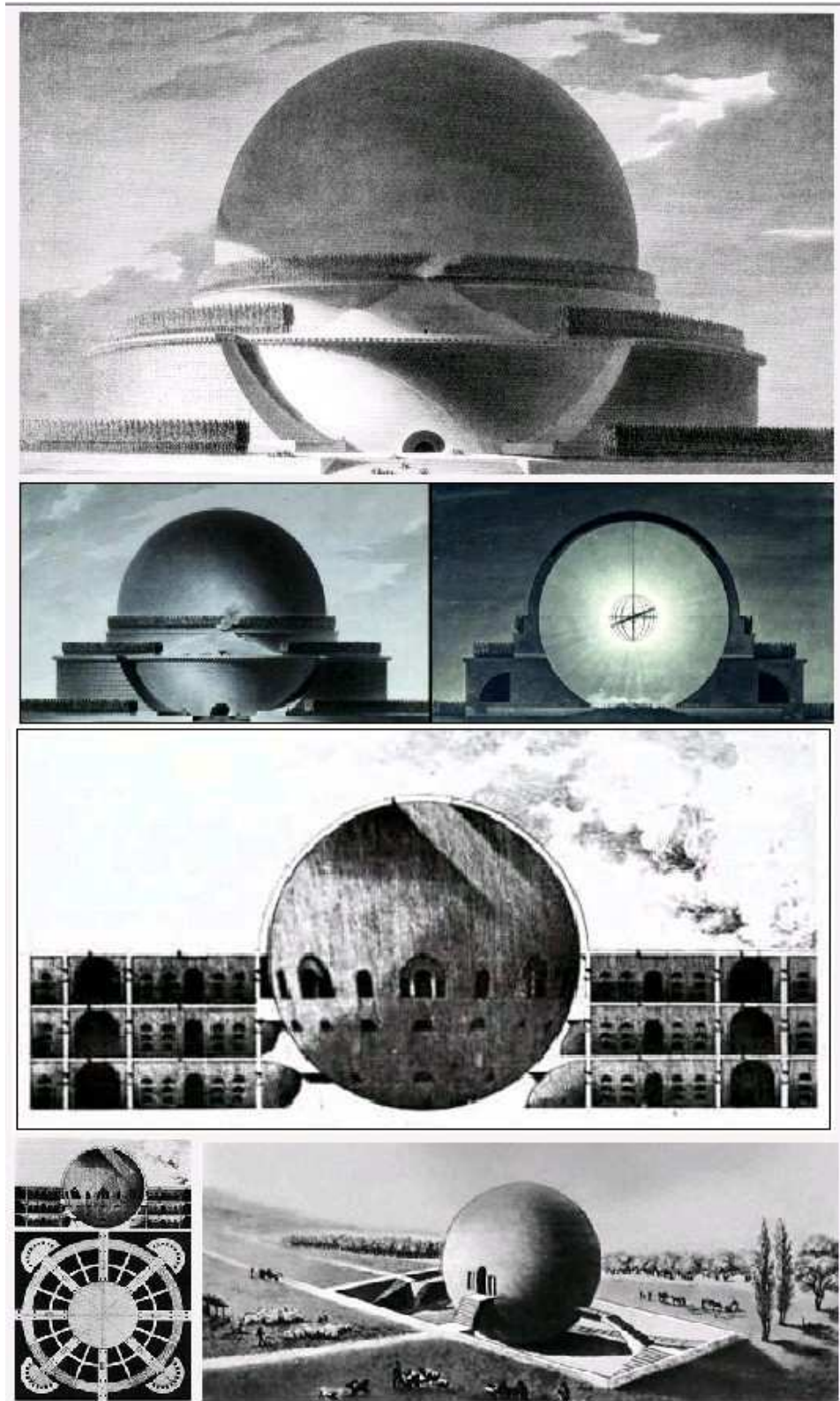
Рис. 1. Начальные точки исторических циклов культуры..













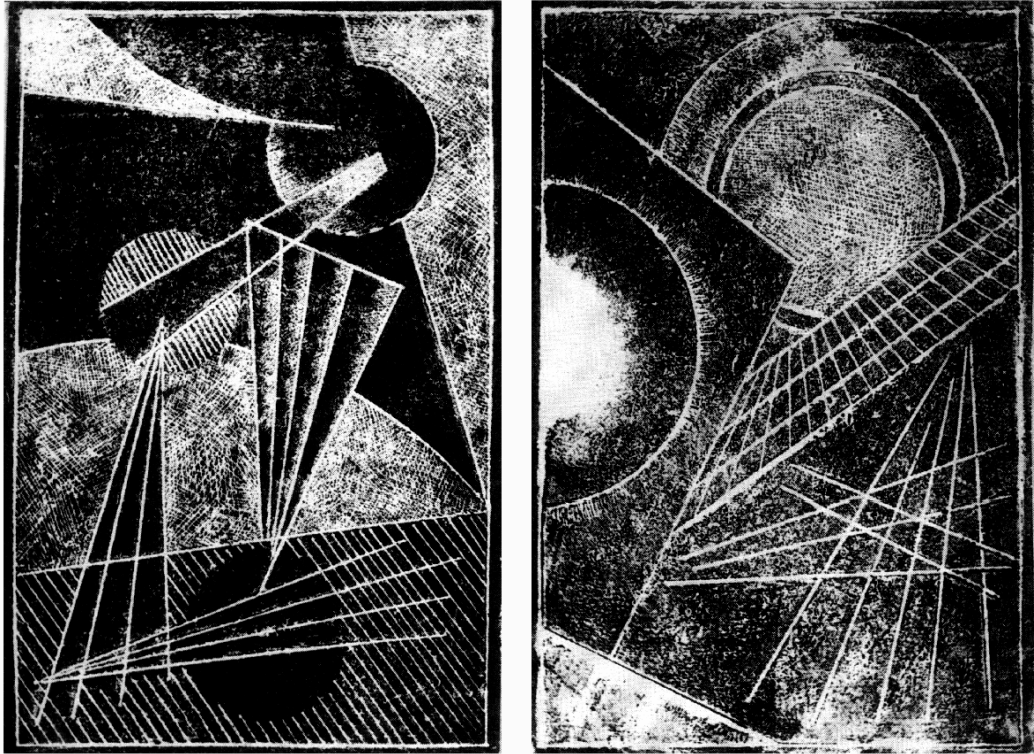
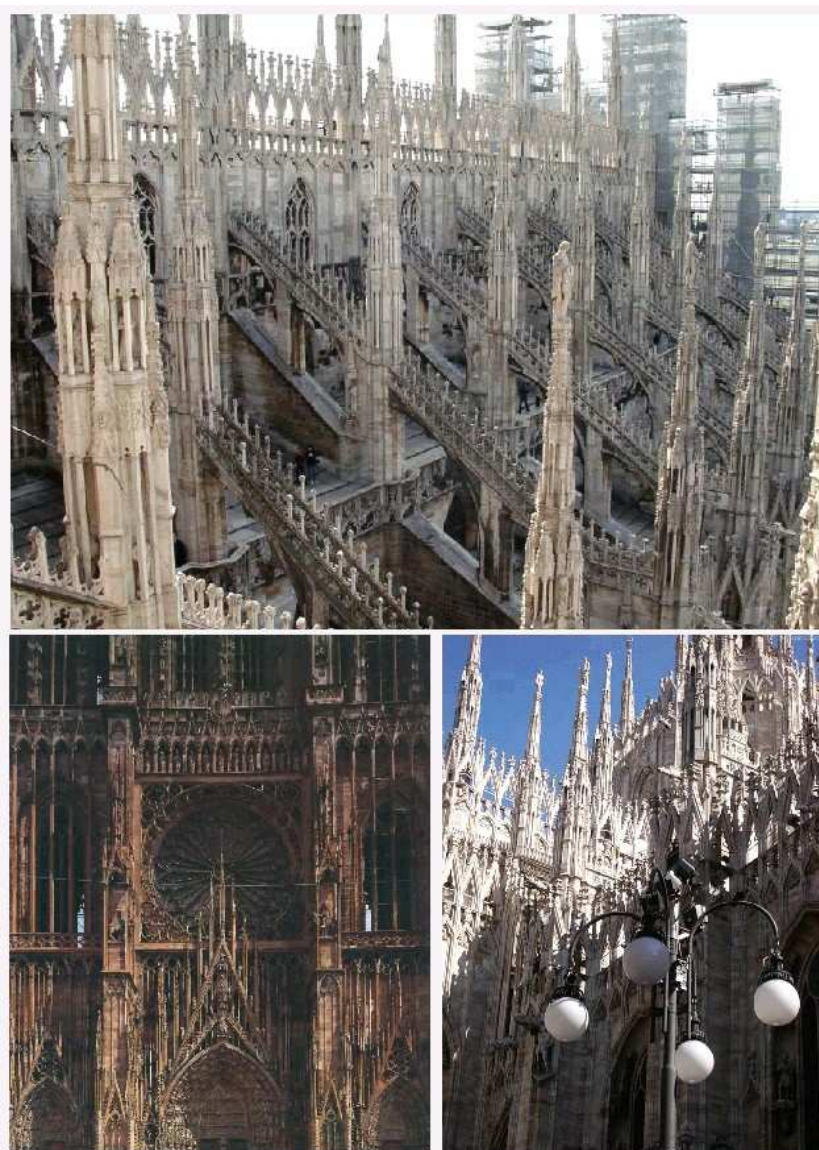


Рис. 2. Геометризм языка выражения в начальные эпохи.

В конце циклов мы увидим кривые второго и третьего порядка, природные и природоподобные линии (на последних этапах египетского, греческого, римского, византийского искусства, в поздней готике, в рококо и модерне, в нашем времени). Наконец, последняя стадия – распад линии на штрихи и точки, которые можно еще трактовать как сложные визуальные оси групп точек, но потом исчезают и они: движение к хаосу в истории искусства происходит степенями.



Рис. 3. Моменты доминирования «природоподобности» в истории.





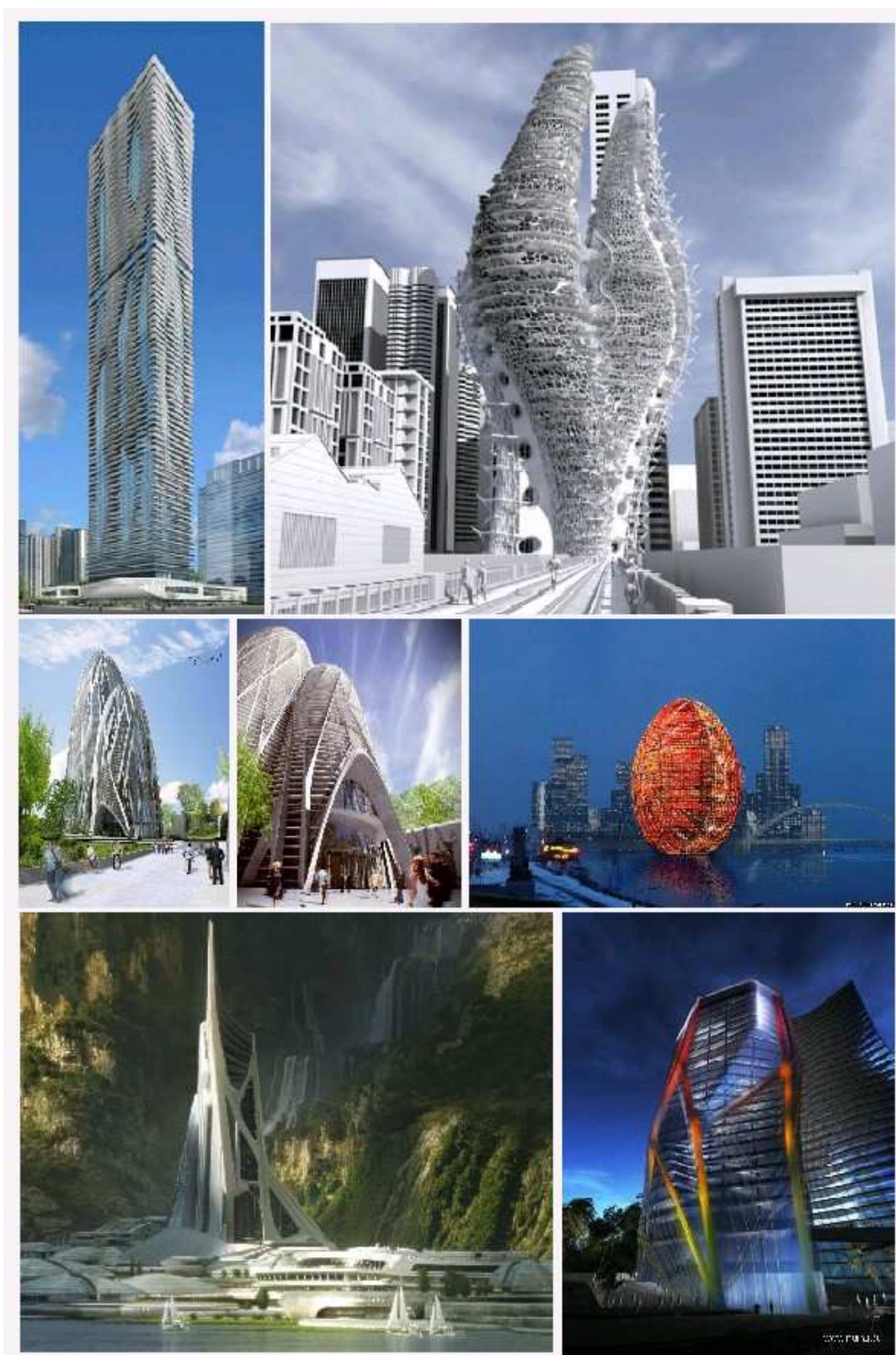


Рис. 4. Стремление к сложной «природоподобной» линейности и нарастающему хаосу на последних этапах циклов культуры.

В середине цикла мы будем наблюдать сочетаемость (равновесие) крайних начал, присущую всем образцам мировой классики. Например, Парфенон по структуре строго геометричен, математически выверен и спропорционирован. Однако его геометрическую точность дополняет множество природоподобных форм: орнаменты, завершения колонн, волонты и каннелюры, скульптурные композиции, вставки и медальоны. То же обнаружим в Соборе Парижской Богоматери – в переходном, по Виктору Гюго, от романского к готическому стилю здании: романская архаическая линейность и геометрия, готическая декоративность и разнообразие удачным образом сочетаются в нем.



Рис. 5. Собор Парижской Богоматери.

Примеров и здесь можно рассмотреть великое множество, поскольку это вся классика искусства всех времен и народов.

Приведем сказанное к единой закономерности в цикле:

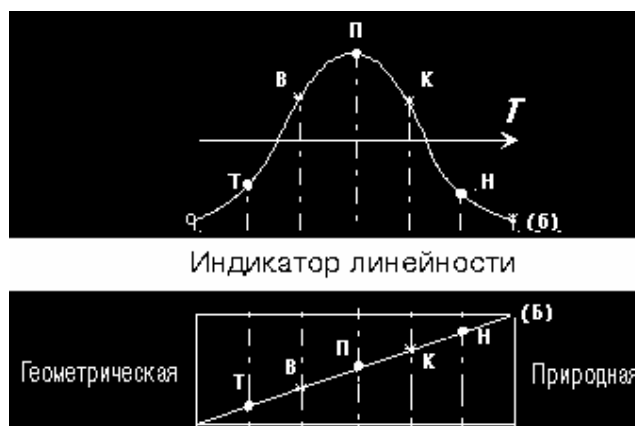


Рис. 6. Парный индикатор типов линейности.

При анализе картины Брейгеля «Зима» мы несколько раз рассматривали как геометрические ее основания, так и присутствие *простых геометрических фигур* в конструкции ее рисунка. Ну а наличие *природной свободы линий*, которая не позволяет этой геометрии прорваться и доминировать, и так очевидно. Как и наличие легкого хаоса и т.д.

Поэтому перед нами, с точки зрения линейности, опять-таки гармония. «Геометрическое» в картине явно уравновешено «природным», порядок – хаосом, левополушарность – правополушарностью, рациональное – иррациональным и т.д. Отсюда общее впечатление гармонии, причем не только формальной, но и экспрессивной, и содержательной – ментальной.

Гармонию, кстати, иногда приписывают Ренессансу в целом, но какой ренессанс в 16 веке, да еще и общинный, да еще и в исполнении фламандцев? Перед нами вещь специфически бароккальная, что нетрудно доказать, если вспомнить, что это век Шекспира и прочих великанов конца средневековой культуры. Но это особая тема для будущих интерпретаций.

Перекличка по типам линейности

Мы привели уже несколько странных «удвоений», присутствующих в картине. Вот еще две, и они очевидны:



Рис. 7. Птицы вдоль осей, параллельных профилю снега на трех холмах.



Рис. 8. Три охотника и три скалы. И другие линии.

Особенности пространственности картины

Но вернемся в картину.

Идут охотники. Возобновление охоты связано с "шестым временем года" по фламандскому календарю. Это долгожданный зимний отдых.

Охотники идут по цилиндрическому (или немного коническому) холму и вводят в первый план, их оружие создает разнообразие ритма и точно показывают ось от середины горизонтали до середины вертикали.



Рис. 9. «Цилиндрическая» горка первого плана.

За этим первым планом, с которого наше тело непроизвольно скатывается, сразу начинается полет в пространство, и обозначает его две сидящие и одна летящая в перспективу птица. Эта горка первого плана довольно высокая, с нее так и хочется ухнуть на лыжах или санках вниз до самого льда второго плана. И Брейгель в своих картинах так поступает нередко: он выбирает высокую точку обзора, чтобы панорамировать мир.

Для сравнения посмотрите, как такую же «панорамирующую» композицию использует Петров-Водкин. Этим приемом он переводит рядовой случай войны в символ, чуть ли не библейский по масштабу.

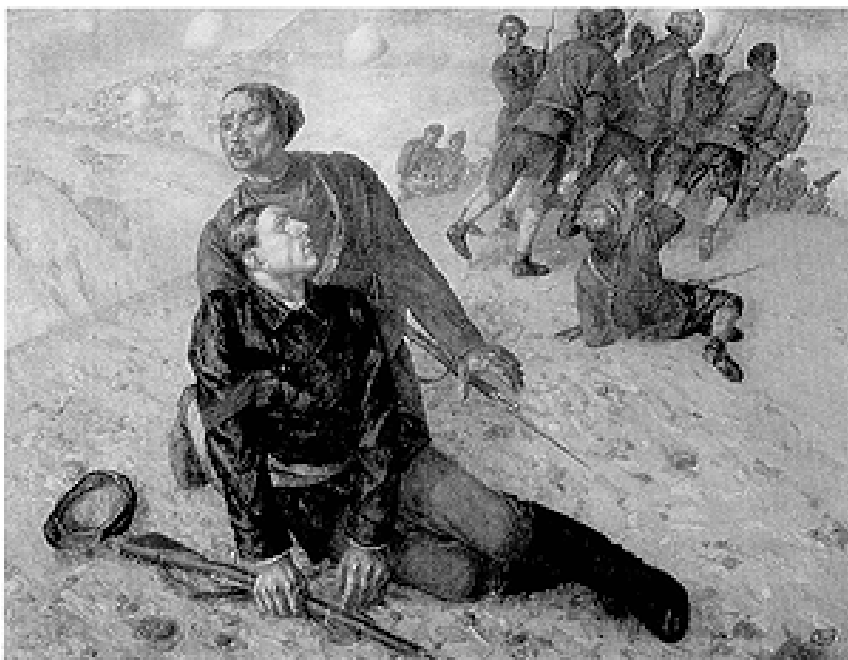


Рис. 10.

У Брейгеля площадки замерзших прудов похожи на взлетные полосы аэродрома своей ровностью и ритмом. Эти квадраты, повешенные на ось дороги – прямо какой-то гигантский самолет Можайского. А по оси этой дороги, обсаженной деревьями, мирно едет воз с дровами и ветками; в плане треугольный, стремящийся. Прямо как указатель движения.

В самом низу картины вроде как куст ежевики, который держит вертикальную ось центра. Он кстати, здорово “натягивает” пространство, поскольку чтение идет от входящих охотников, но этот куст сбивает, “тянет” зрение на еще более передний план. Это визуальная точка отсчета глубинности картины, точка отсчета для начала прочтения картины. Отскакивая от нее, взгляд перемещается к глазам собаки в нижнем левом углу (на ней акцентирует свое внимание и Тарковский).

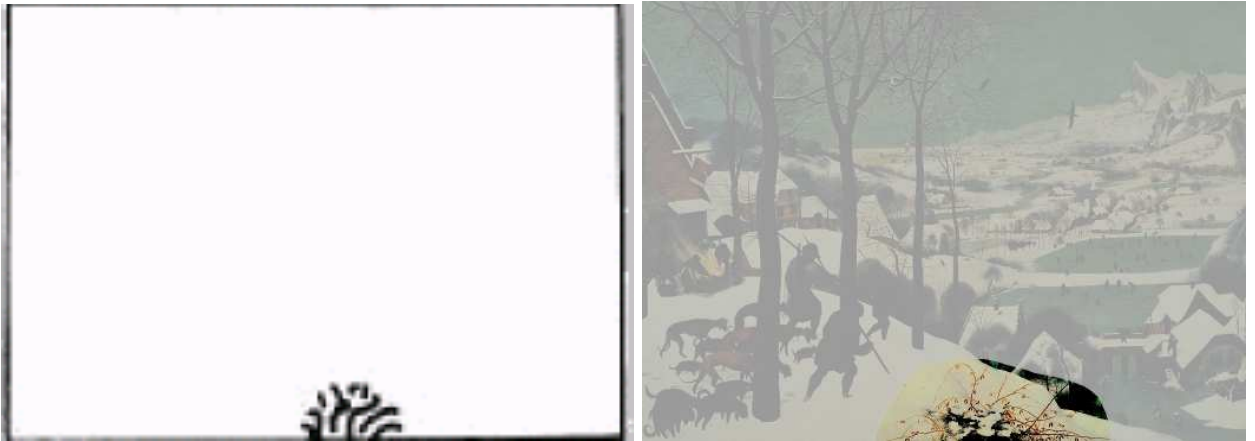


Рис. 11.

Визуальный клин композиции слева направо сходится на церкви. Он задан ритмом деревьев, идущих с левой стороны, прямо в смысловой центр картины – местный храм, в церковь. А это – идея Бога, создавшего и сохраняющего этот мир.



Рис. 12.

Второй клин идет с противоположной стороны, справа. Начинают его массы гор и хаос построек справа. Вибрируя, он исчезает за домами, постройками и холмами. Этот клин – идея материи, вещественности. Она не

имеет завершения и центра, поскольку материя вторична. Но вот что важно в символическом плане – этот клин упирается в горящий огонь.



Рис. 13.

Получаются конструкция горизонтали: два встречных треугольника, причем очень вытянутых. Они смысловые: небесное и земное взаимно проникают друг в друга.



Рис. 14.