

## ВОЗВРАЩЕНИЕ К БРЕЙГЕЛЮ

*Н.Н. Александров*

### *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 понятного 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. 1.

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 Мужиком, 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. 2.*

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 протозрождению? 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.

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 «быть в картине», тот способен и жизнь, и любую его часть, деталь, воспринимать как шедевр искусства. Поэтому у него постоянно присутствует мотив детей, рассматривающих книгу с шедеврами Леонардо – это как бы ключ. В «Зеркале» это происходит в лесу, да еще из книги выпадают засохшие листки – чья-то память, и после этого «просто лес» приобретает невероятно таинственные, мистические свойства. А «запускает» это отношение первая же сцена фильма, где врач-Солоницын говорит что-то вроде «а вам не приходило в голову, что эта трава думает, а этот орешник чувствует».

Рассматривание картины Хари поразительно своей позицией: очищенностью и пустотой. А ведь это именно то требование, на котором настаивает восточная философия при погружении в медитацию.



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

Мы опять открываем мир заново, смотрим словно от начала, словно впервые. Если логика открывает рациональную сторону мира, то иррациональная открывается только с помощью метафоры. Искусство 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. Нейтральность. Мир нейтрален, он лишен привычных нам значений и смыслов. И потому, наблюдая за чем-то совершенно для нас незначительным с пристальным вниманием, он превращает в нечто значимое ухо Криса, керосиновую лампу, вазу с водой или лопух. Эти части, вещи и детали смотрят на нас так, что обдает дрожью. Ее даже мистической не назовешь.

Брейгель еще раз был использован метафорически, 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. И в ней тот же коричнево-красный колорит с зимней черно-белой графичностью, и костер на снегу, и 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 картине» 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 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.

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 говорят слова Криса: «Это снимал мой отец. Ну, и я кое-что...». Вот куда вернется в конце блудный сын.



*Рис. 3.*