

## Глава 3. ХРОНОТОП КАРТИНЫ

### 3.1. ПРОСТРАНСТВО

#### 3.1.1. ЛИНЕЙНАЯ ОДНОМЕРНОСТЬ

##### *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»*.

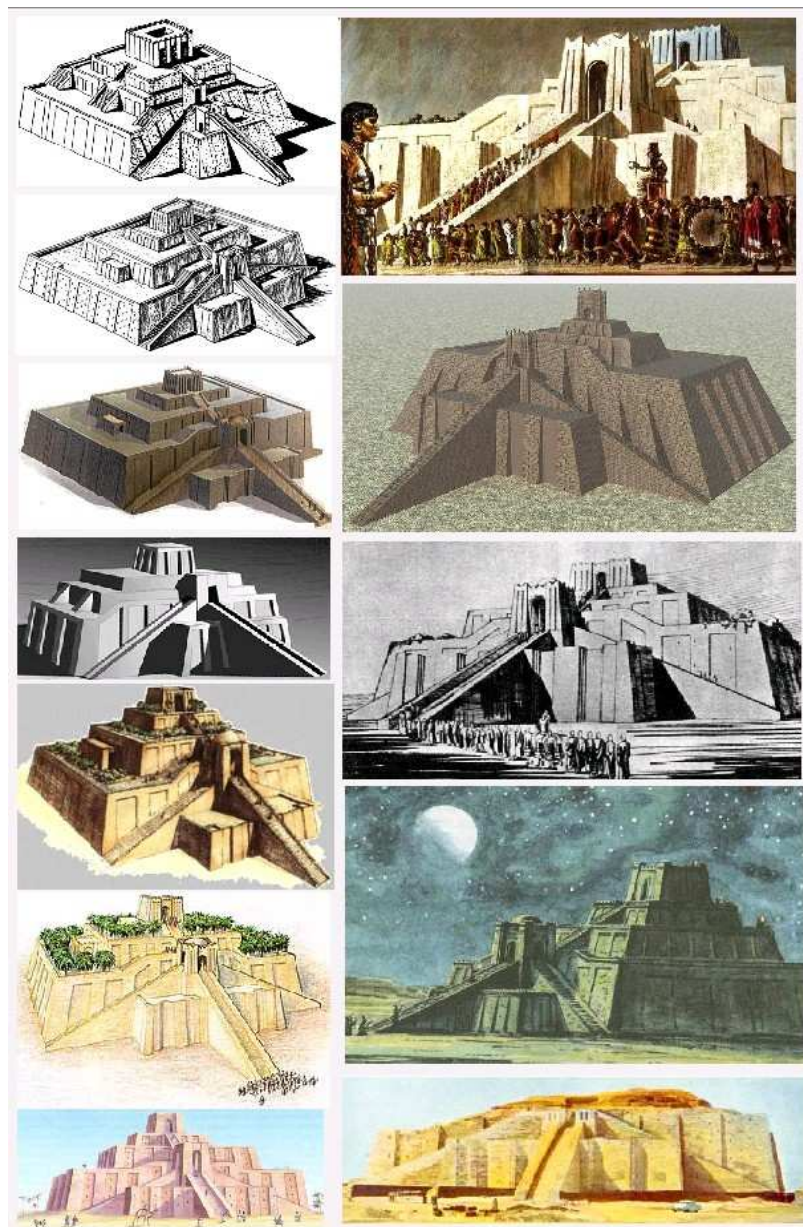
Речь идет о *геометрических и природных* линиях. Это непосредственно связано с лево-правополушарностью, парой «рациональное и иррациональное», а также с дополнительностью в искусстве порядка и хаоса, простоты и сложности и т.д.

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 американскими индейцами), лишь слегка разбавляя исходную геометрию декором.

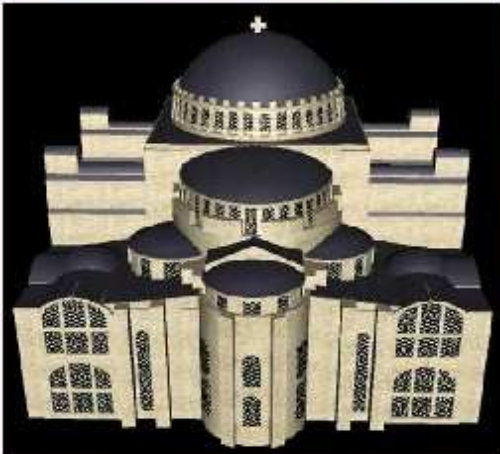


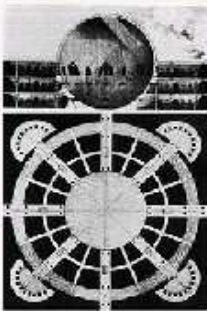
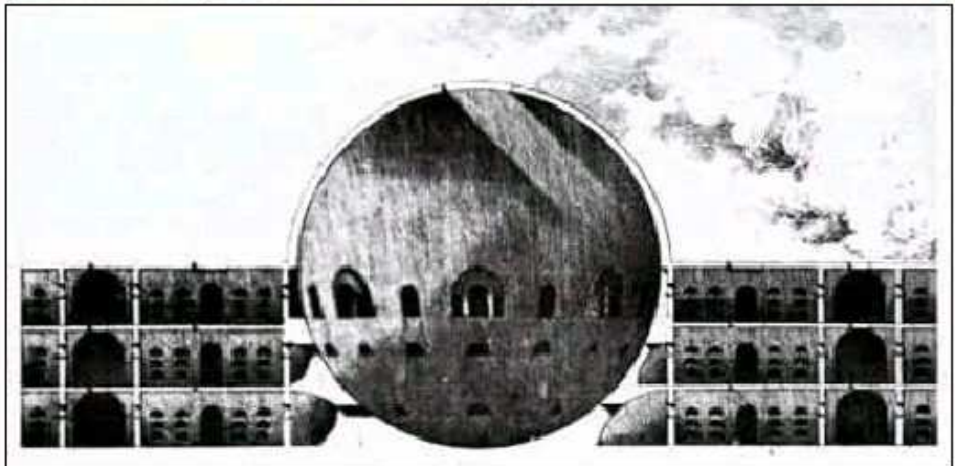
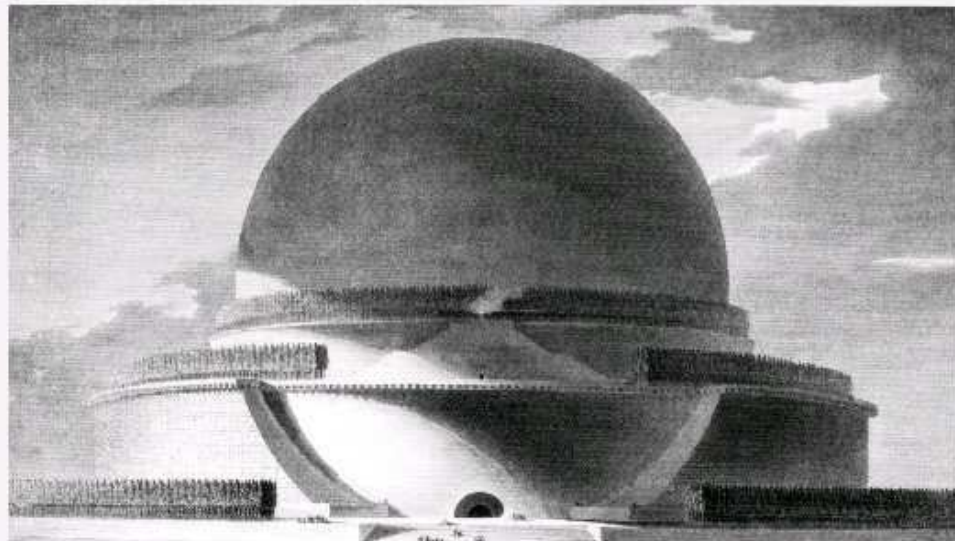
Рис. 29. Начальные точки исторических циклов культуры..



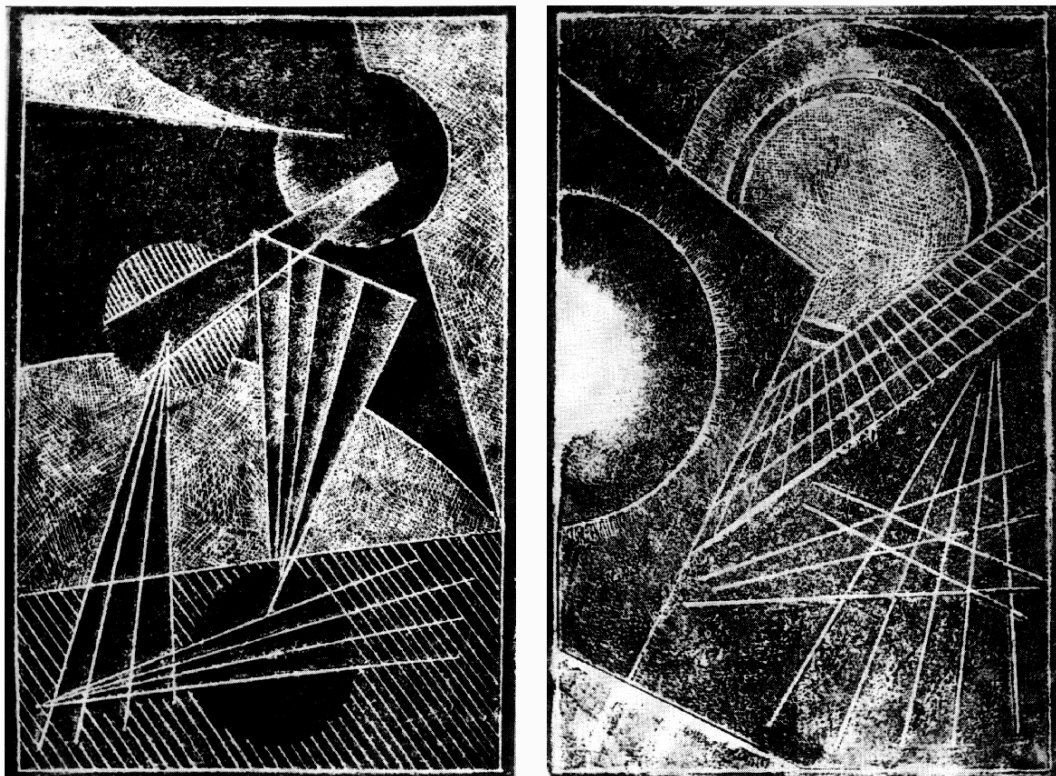












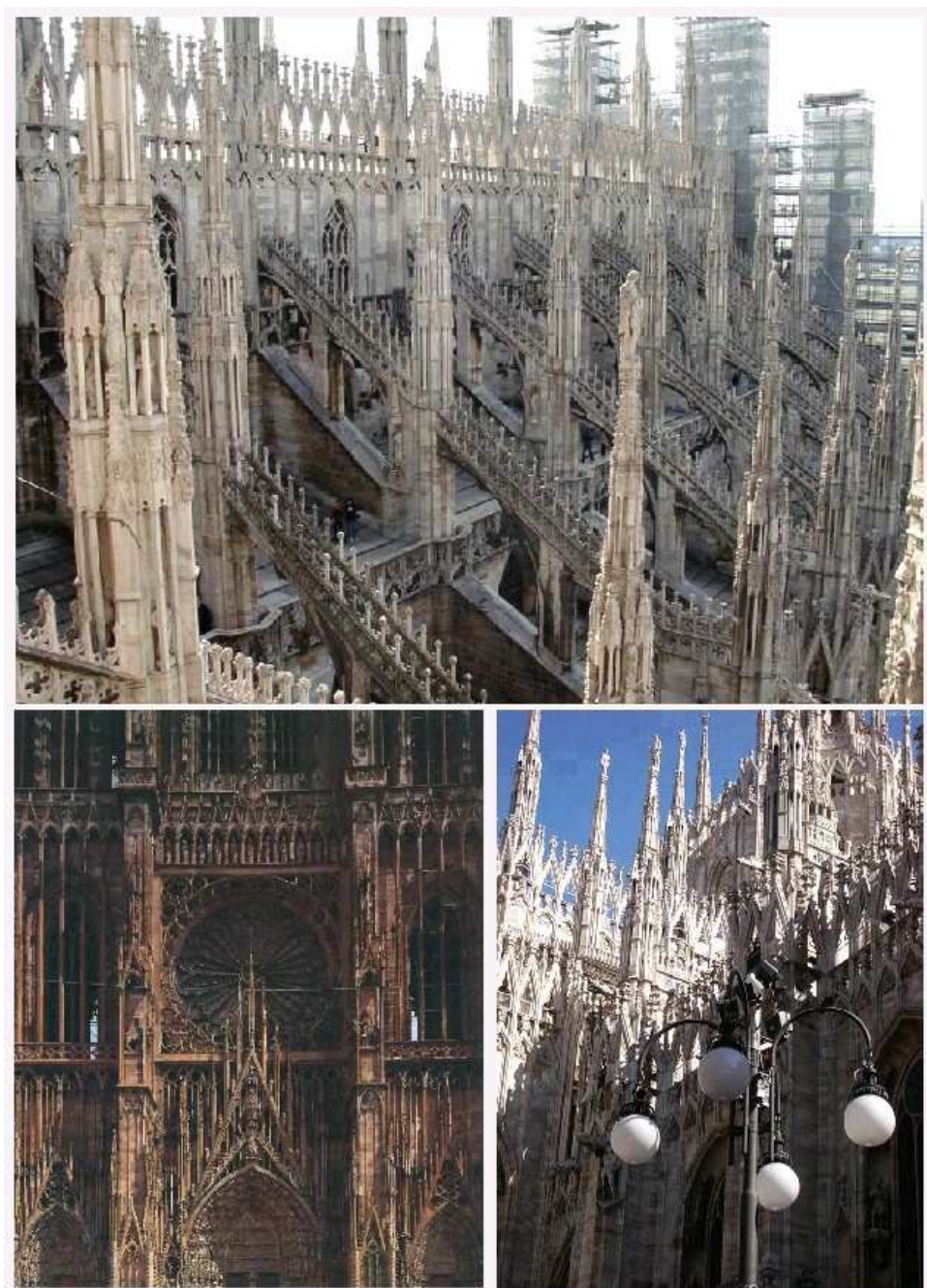
*Рис. 30. Геометризм языка выражения в начальные эпохи.*

*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 ступенями.

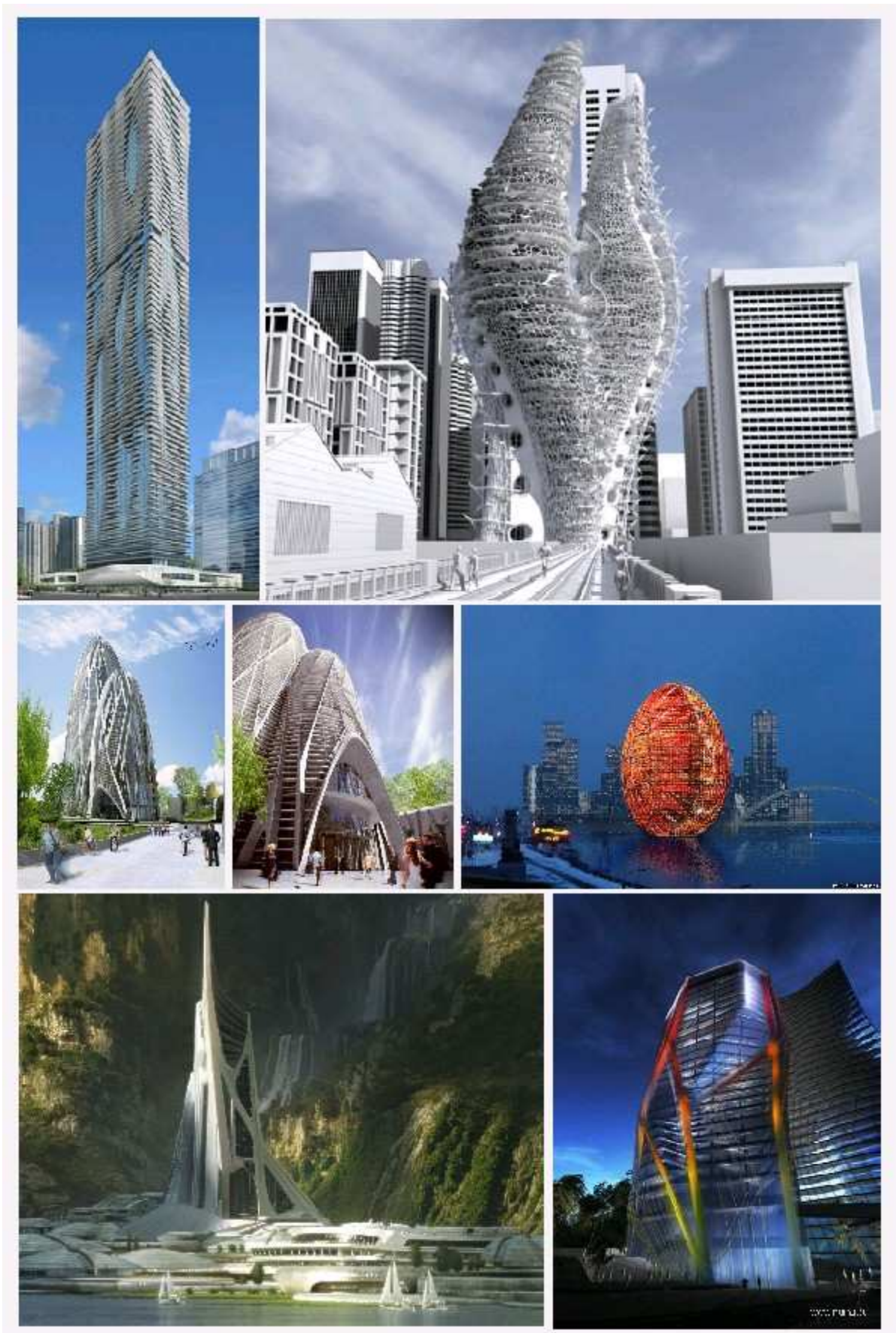




Рис. 31. Моменты доминирования «природоподобности» в истории.







*Рис. 32. 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. 33. 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:

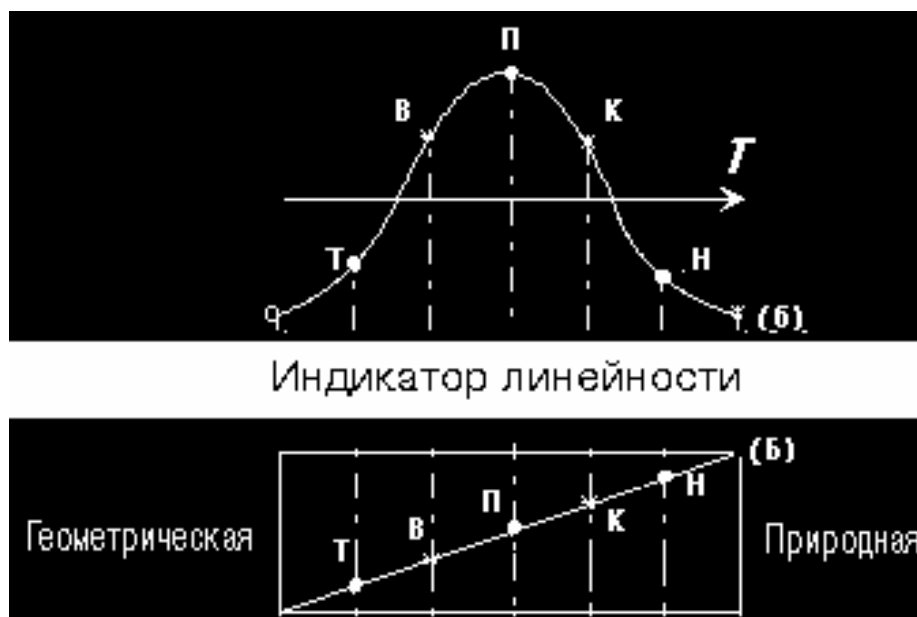


Рис. 34. Парный индикатор типов линейности.

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.

### *Геометрическое и природное в линейности картины*

Пруды в центре картины контрастируют своей геометрией с общей свободой расположения всего окружения. Но эта свобода, при ближайшем рассмотрении, отнюдь не хаос, а весьма прихотливое разнообразие все той же геометрии. Это приятная и простая хаотичность, не перегруженная.

Геометризованные постройки из прямоугольников и треугольников контрастируют с округлыми кронами деревьев. Но вся эта геометрия тщательно завуалирована. Между тем она создает не только каркас, но и особый ритм. Посмотрите, например, как спускаются деревья с пригорков.



*Рис. 35. Ритмы кругов, квадратов и треугольников.*

А справа – так вообще геометрические конструкции Кая, который играет фигурками в замке Снежной Королевы. Логичная ассоциация – это *холодные* горы, кристаллические образования, да еще и с режущими кромками. Они устойчивые, но чужие, от них исходит скрытая опасность, и

она обозначена зримо. Поэтому *свой мир* внутри «чаши» – жилого кратера – так ценен: он контрастно обрамлен множеством «чужих» миров.

Природа с ее законом здесь впереди, а человек только пристраивается к ней. Он вписан в природу, как и положено в средневековье. Все, что он может себе пока позволить – это геометрия домов, прудов и дорог, привязанных к рельефу, соотнесенных с ним.

И еще о геометрии – пушистые шары деревьев на заднем плане, усеченная шаровая форма кратера долины, цилиндрические стволы деревьев на переднем плане (что особенно подчеркивает контраст их темноты со снегом). Треугольные крыши домов (кстати, трехскатные, а в целом – усеченные тетраэдры). Квадратные катки, прямоугольник вывески, скрытый геометризм домов и прочих построек. Круг, квадрат, треугольник, крест. Шар, цилиндр, октаэдр, куб, конус: полный набор языка архитектуры.



*Рис. 36. Основные объемные тела, присутствующие в картине.*

И вся эта неявная геометрия – по контрасту с живым – свободой охапки хвоста, причудливыми силуэтами собак с хвостом «колечком», свободой летящей птицы и т.д. Даже горы здесь совершенно не геометричны, они скорее живые по формообразующим линиям и «поведению». Природа олицетворена.

У Брейгеля геометризм тут же снимается причудливой игрой деталей естественных и сложных. Отсюда общее впечатление: контраст и дополнение *естественного и искусственного, геометрического и природного.*

Вот на шаре дерева, как на пушистом фоне – прямо перед ним – другое по форме дерево с птицей. То же – на фоне ромба заснеженной крыши – сложное дерево силуэтом. И сухой куст ежевики на первом плане. И т.д.



*Рис. 37. Наложение на геометризм искусственного природных объектов.*

На катке (где царит откровенный геометризм плоскостей льда в перспективе, хотя везде нарушенный) мы видим «броуновское движение» групп людей, контрастные разнообразные силуэты. Словно это самостоятельные холсты для изображения бурного действия зимних развлечений.

Возьмем мостик у мельницы, который нравится своей неслучайной случайностью. Он ведет к целой группе строений, которая при ближайшем рассмотрении оказывается навеки замерзшей мельницей. Что-то здесь строили по плану, видимо сам мостик и эти основные строения. Остальное возникало органически, по необходимости, оно лепилось друг к другу почти случайно, по рельефу. И снизу, со двора к мосту ведет заснеженная лесенка. И путь от нее к мосту сверху проходит через арку, без дверей. Все это слегка хаотично, но оно оформляет стихийно сложившееся, пути людей. Как в фильме Тарковского про Рублева, где разговаривают за обедом мастера – да не сложилось как-то! И вся недолга.



*Рис. 38. Сочетание порядка и хаоса в строении – мельница.*



### *Переключка по типам линейности*

Мы привели уже несколько самых разных «удвоений», присутствующих в картине. Вот еще две, и они связаны с нашей темой:



*Рис. 39. Птицы вдоль осей, параллельных профилю снега на трех холмах.*



*Рис. 40. Три охотника и три скалы. И другие линии.*

### 3.1.2. ПЛОСКОСКАЯ ДВУХМЕРНОСТЬ

#### *Проблема рамы*

Рама, или кадр, есть способ «сжатия», смыслового и психологического уплотнения художественного изображения, способ придания ему напряженности и обостренности. Рама выступает как условная граница видимого, поскольку изображение может продолжаться в нашем восприятии и за рамой. Все это хорошо знают не только художники, но и фотографы, которые когда-либо выполняли упражнения «на кадрирование».

Мы уже обнаружили, что Брейгель кадрировал нечто большее, часть того, что есть в целом. Но он кадрировал это так, что мы вполне способны мысленно продолжить это целое.

В надсистеме это «блин Земли», накрытый хрустальной сферой, и мы видим его на холсте как отрезанный кусок круглой пиццы, накрытый прозрачной полусферической крышкой.

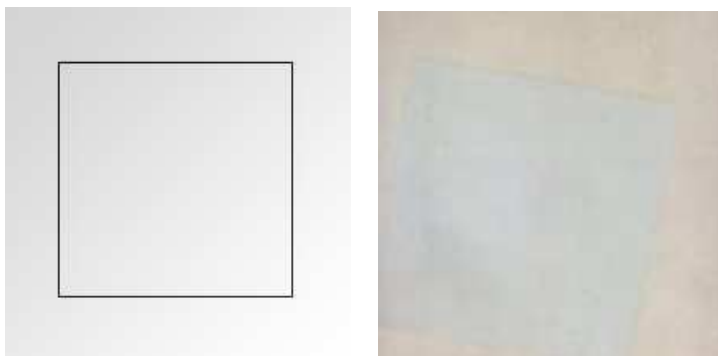
В системном мире это приличных размеров «кратер» долины, который мы видим чуть меньше половины, и рядом с рамой находится точка схода.

Парадокс рамы в том, что это – двухмерность «холста» и трехмерность отображенного на нем. П. Чистяков заставлял учеников активно осваивать его в упражнениях. Парадокс состоит в том, что художники бьются над объемом и трехмерностью, а между тем именно плоскость листа (пятна, линии, их характер и композиция) во многом позволяет нам «читать» менталитет того или иного времени.

В первобытности рамы нет, ведь там нет понимания плоскости. Это – начало истории. За долгую цивилизационную историю культура восприятия превратила «раму» в подсознательный визуальный конструкт, вошедший в наше подсознание за счет многократного повторения актов восприятия.

Когда К. Малевич нарисовал белый квадрат на белом фоне, он изобразил тонкой контурной линией «пятно белого цвета» на условном «белом фоне». А ведь это, по сути, всего лишь предельно нейтральный, первичный контур. Любой контур, отклоняющийся от нейтрального набора

(круг, квадрат, равносторонний треугольник), обладает выразительностью, которую создают его невидимые визуальные оси. В данном случае он вступает во взаимодействие с визуальным полем независимо от того, есть реальная «рама» или нет. Таков итог жизни рамы: она «умирает», перейдя в культурное подсознание.

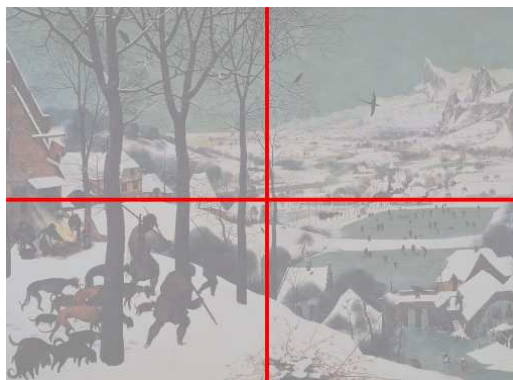


*Рис. 41. Белый квадрат.*

### ***Весовая структура плоскости картины***

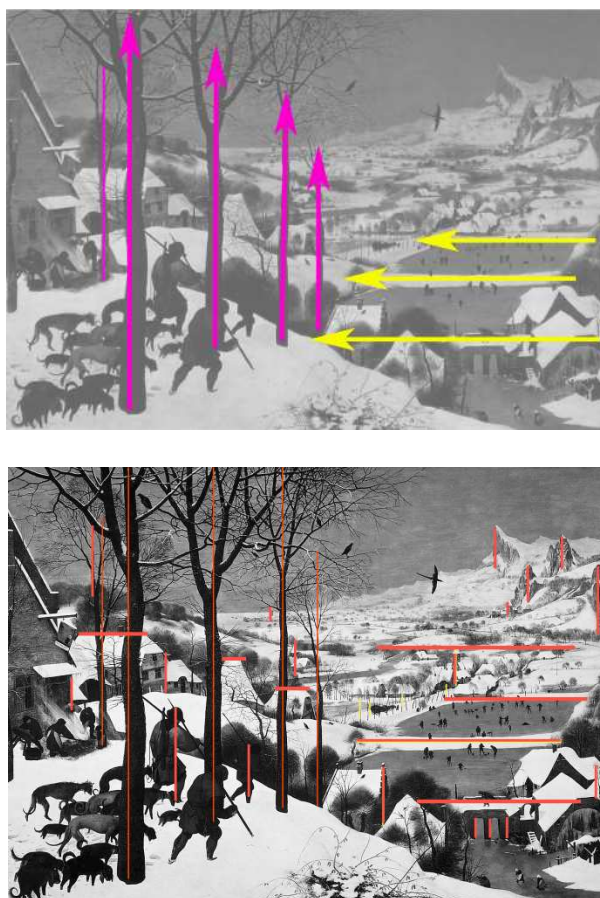
Логически (но не визуально) простейший лист – квадратный. С квадратом и начинает свои игры Р. Арнхейм, но это не более чем инерция гештальт-психологии XX века. Исходное – квадрат, поскольку в нем сконцентрирована максимальная нейтральность. Он удобен для демонстрации принципов.

У любого листа есть верх и низ, правая и левая половины. И любому художнику известно, что они неравнозначны, имеют разное значение. По сути, получается, что на лист наложена наша *антропоцентрическая система координат* – антропные вертикаль и горизонталь. На картину наложен невидимый крест, образованный двумя осями зеркальной симметрии.



*Рис. 42. Основные оси первого рода.*

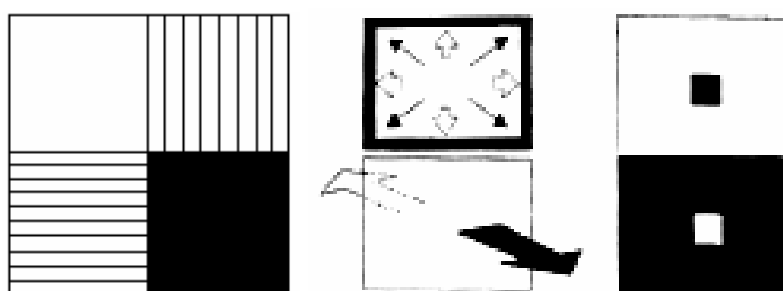
Даже оставаясь на этом уровне анализа, мы уже многое можем понять о ритмическом построении картины. Как в целом, так и в деталях:



*Рис. 43. Ритм вертикалей и горизонталей в картине.*

Оси делят картину на четыре зоны, каждая со своим значением.

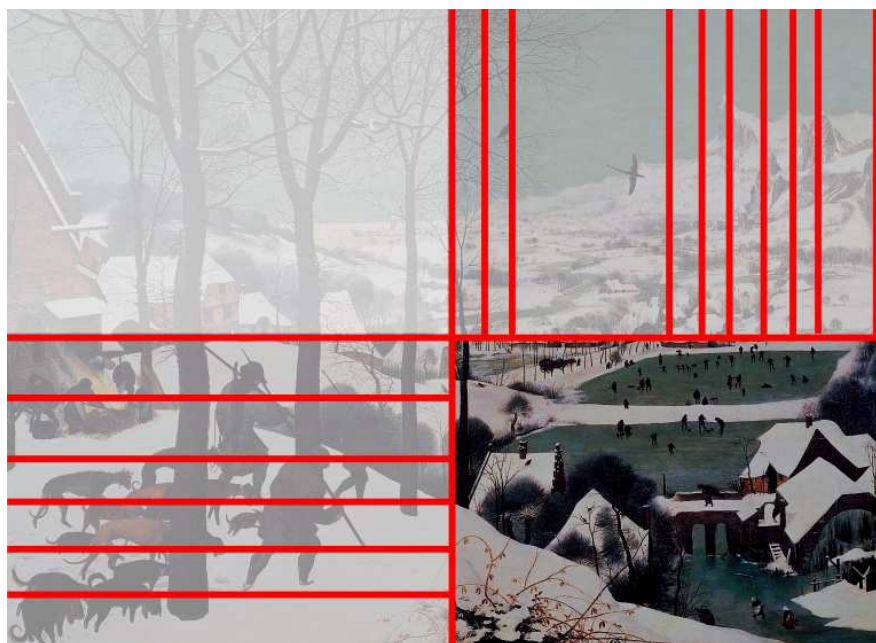
Значения, которые при этом возникают, ясны из следующего рисунка: низ тяжелее верха, правая часть картины тяжелее левой. Это, во-первых, порождает четыре неравнозначные внутренние зоны листа, во-вторых, «перекашивает» лист в пространстве, что видно на схемах БАУХАУЗа:



*Рис. 44. Весовая структура квадрата на плоскости и в пространстве.*

Перед нами – две пары (черное и белое, горизонтали и вертикали). Весовые значения этих пар получаются как бы вывернутыми: белое есть взаимоуничтожение горизонталей и вертикалей, черное – их суммирование, сложение. Лист словно сгибается под тяжестью черного вниз и разворачивается в обратную сторону (силой белого) вверх.

Более сложная смысловая связь возникает, если сопоставить четыре зоны картины как пару пар: светлое – темное, горизонтальное – вертикальное со стихиями.

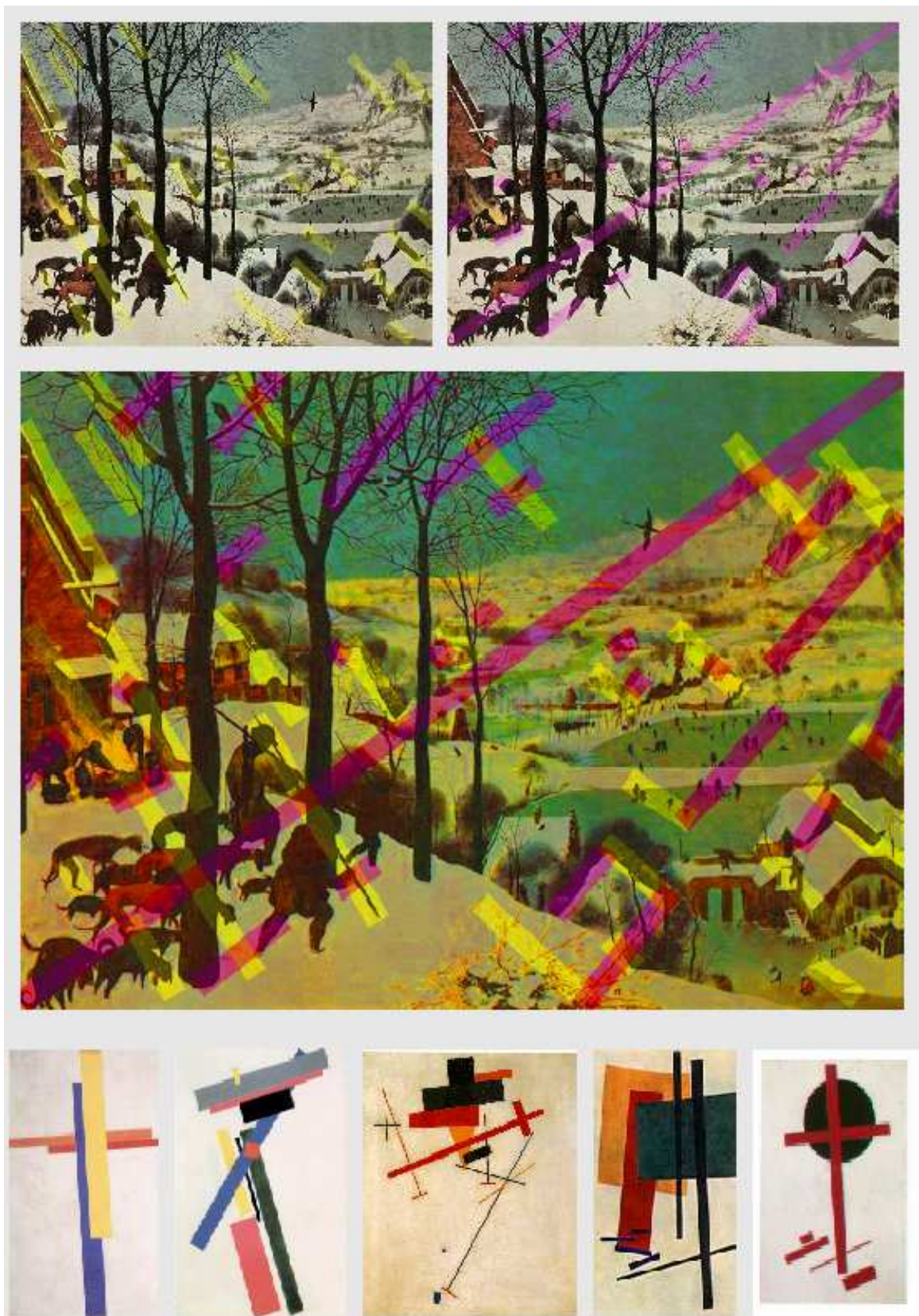


*Рис. 45. Четыре зоны в картине.*

### ***Диагонали и пространственная модель картины***

От зон с разным значением и антропного креста визуальных осей «вертикаль – горизонталь» прямой путь лежит к диагональному кресту.

Естественным следующим шагом является введение диагоналей, их две. И они в рассматриваемой картине играют очень важную роль. Но есть одна интересная особенность, связанная с пространственным построением картины. Диагональ из нижнего левого угла в верхний правый здесь нормальная и привязка осей идет к ней, а вот построения по второй диагонали все несколько «странные». Они сделаны так, что создают визуальные кресты. Получается что-то вроде Малевича:



*Рис. 46. Диагональные построения в картине.  
Работы К. Малевича, аналогичные по конструкту.*

Связано это с основным пространственным построением, которое вполне очевидно. Перед нами изометрия:

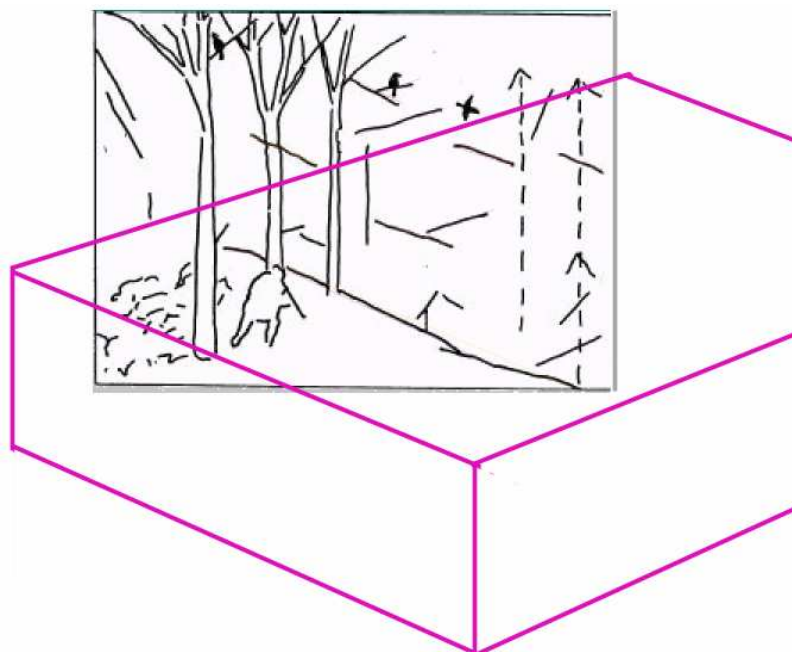


Рис. 47. Изометрическая коробка осей в картине.

Основные оси, связанные с крестом, выражают пространственную динамику “изнутри вовне”, а диагональные оси – “извне внутрь”.



Рис. 48. Визуальные оси холста.

Центростремительные и центробежные свойства визуального поля были отмечены и ранее, но такой отчетливый акцент интенциональности осей по типам принадлежит нам.

Вертикаль и горизонталь ассоциированы с крестом. Диагонали – с квадратом. Они искривляют пространство противоположным образом.

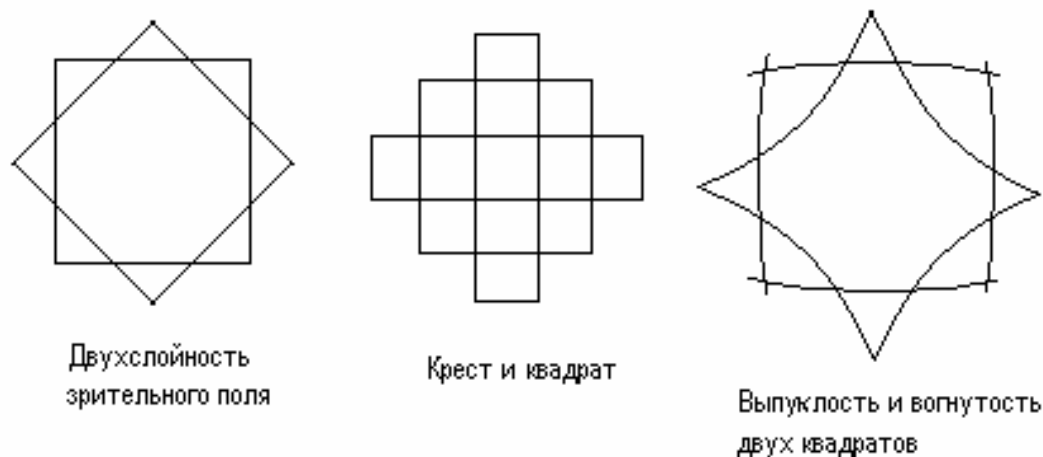


Рис. 49. Две интенции.

Крест осей создает особое суммарное внутреннее пространство визуального поля. Его можно развивать в сторону увеличения.

Зрительное поле двумерно. Пространство трех- и даже четырехмерно. Способы отображения пространственной трехмерности (и хронологической четырехмерности) на плоскости мы рассматриваем последовательно.

Воссоединим две гипотезы, которые мы вводили по мере изложения.

Мы приписываем эти крайние проявления, **способы моделирования пространства**, парному параметру цикла. Вот как это выглядит в виде привязки к культурному циклу:

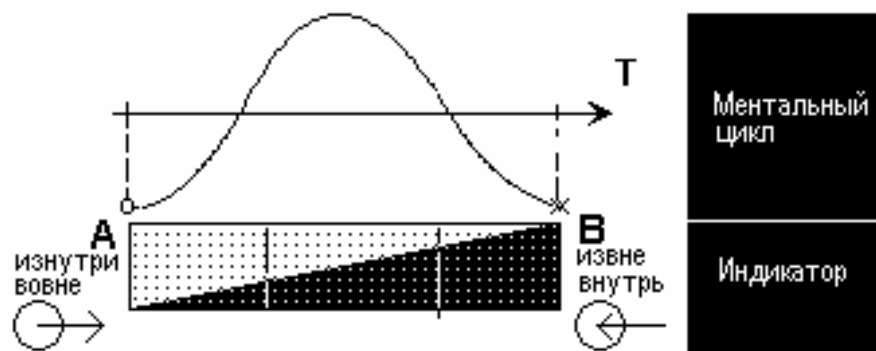


Рис. 50. Основной парный параметр культурного цикла.

Подробнее об этом речь будет идти при анализе типов перспективы, в книге, которую мы уже подготовили к публикации.

**Вторая гипотеза** опирается на закон 1+3 (цикл + иерархия).

В качестве иерархии мы избираем “символ – знак – изображение”.



“Символ – знак – изображение” в истории первоначально сливаются в первобытном синкретизме. Это слияние лежит в основе любой мифологии.

В культурном историческом цикле это три фазы. Каждая фаза может быть охарактеризована с помощью своего уровня иерархии.

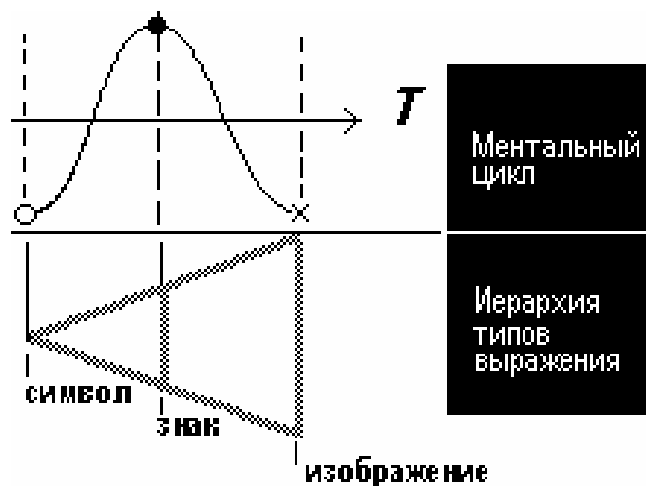


Рис. 51. Иерархия “символ – знак – изображение” и ментальный цикл.

При обращении ко всей совокупности ментальных циклов цивилизованной истории это может быть представлено как таблица:

	Символ	знак	изображение
АНТИЧНОСТЬ	Египет	Греция	Рим
СРЕДНЕВЕКОВЬЕ	Византия	Готика	Возрождение
НОВОЕ ВРЕМЯ	XVII век	XVIII век	XIX век
XX век	Первая треть	Вторая треть	Последняя треть

Рис. 52. Характеристика конкретных исторических культур с позиций иерархии “символ – знак – форма”.

У Брейгеля мы видим изобразительность, а не символы и знаки.

**Соединение первой и второй гипотез** приводит нас к следующим выводам. **Ряды А:** социальность связана с устойчивыми осями креста “вертикаль-горизонталь”. Это – экстравертная направленность пространства. Она порождает характерную “вытяжку” пространства зрительной плоскости вовне. Это – макромасштаб.

**Ряды Б.** Личная отдельность связана с диагональным осями (выражается ими). Это – интровертная направленность пространства. Оно порождает характерную “втяжку” пространства зрительной плоскости *извне внутрь*. Это – микромасштаб.

Соединение тенденций А и В, их взаимодействие, порождает уравновешенность изометрии. В изометрии экстравертная и интровертная направленность пространства уравновешены в прямолинейном варианте, где нет колебаний пространства зрительной плоскости вовне и внутрь.

Это – мезомасштаб.

Смысл осей, а также “выпуклости и вогнутости” пространства мы тем самым уже пояснили. Это крайние позиции сторон цикла:

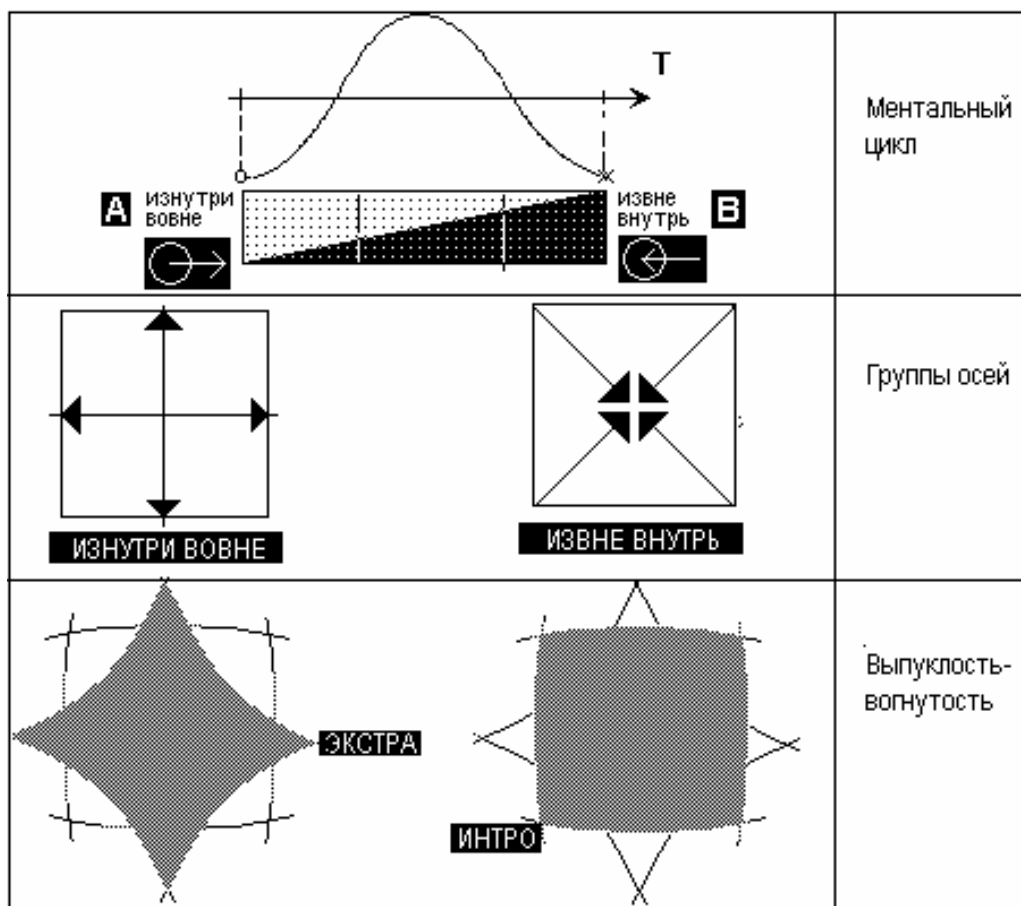


Рис. 53. Ментальный цикл и два параметра пространства.

Аксонометрия с ее прямой геометрией обладает нейтральностью:

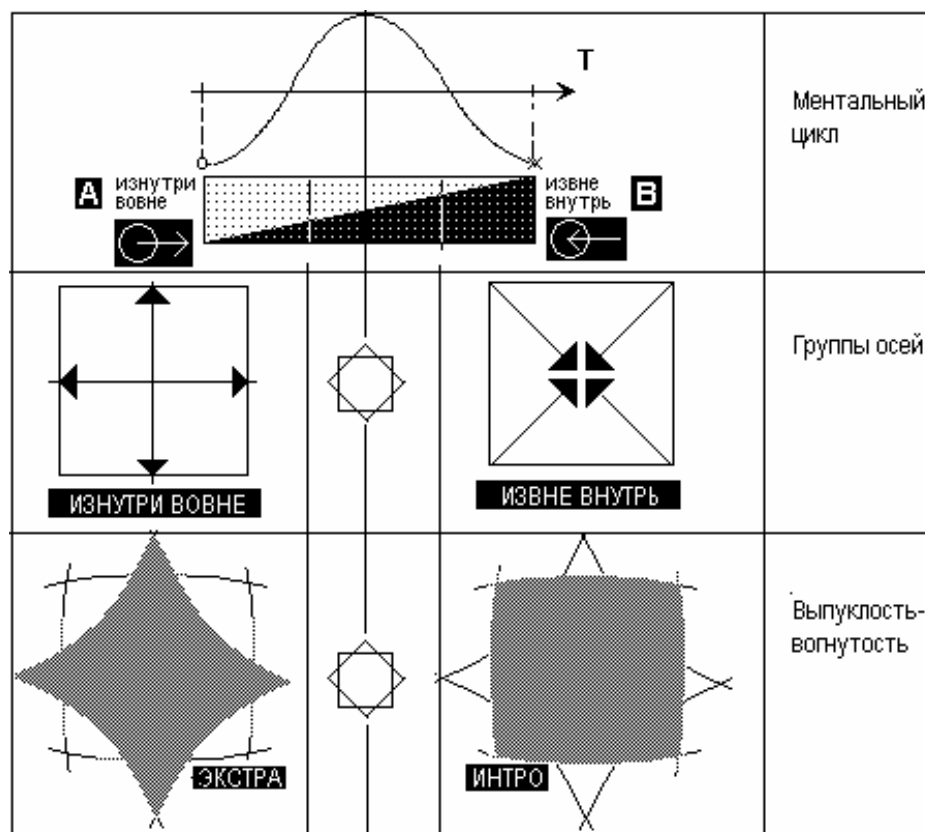


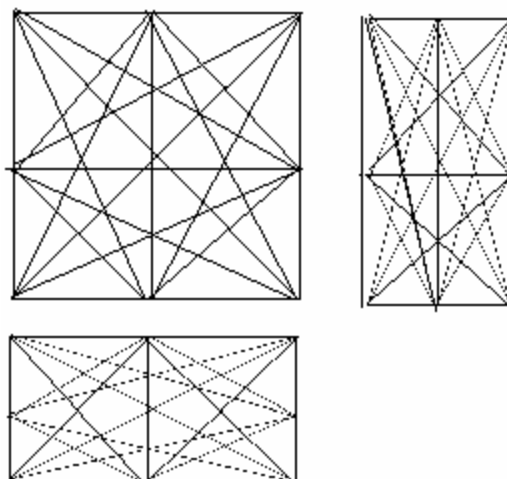
Рис. 54. Циклическое место аксонометрии.

Разные художественные системы выражения по-разному трактуют пространство.

### *Кристалл осей*

Мы подошли к моменту выделению на раме так называемых «активных точек» концентрации силового поля. Если соединить их прямыми, получается красивый «кристалл». Он играет в анализе визуального поля одну из основных ролей. И еще следует понимать его как пространственный кристалл, но об этом мы поговорим в книге о перспективе.

Поскольку в плоскости это чисто осевая структура, она инвариантна относительно пропорций картин и ее ориентации. Для наглядности мы растянули ее по осям: это – две основные модификации.



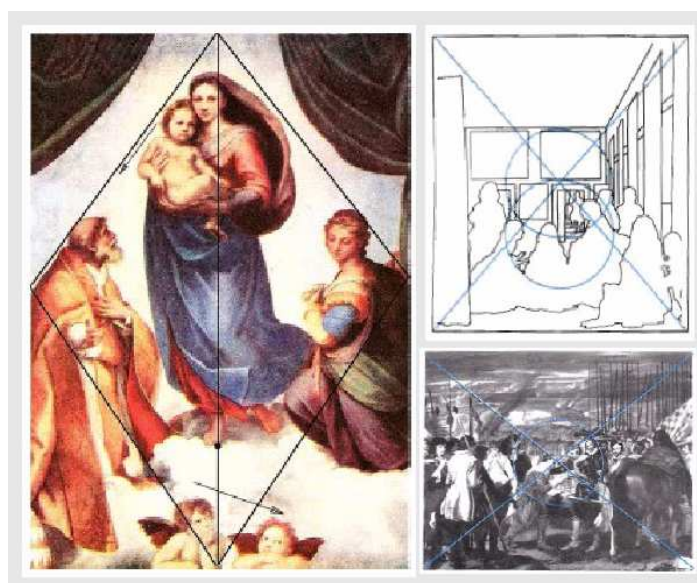
*Рис. 55. Геометрическая структура силового поля листа.*

В картине эти исходные оси хорошо и последовательно читаются.

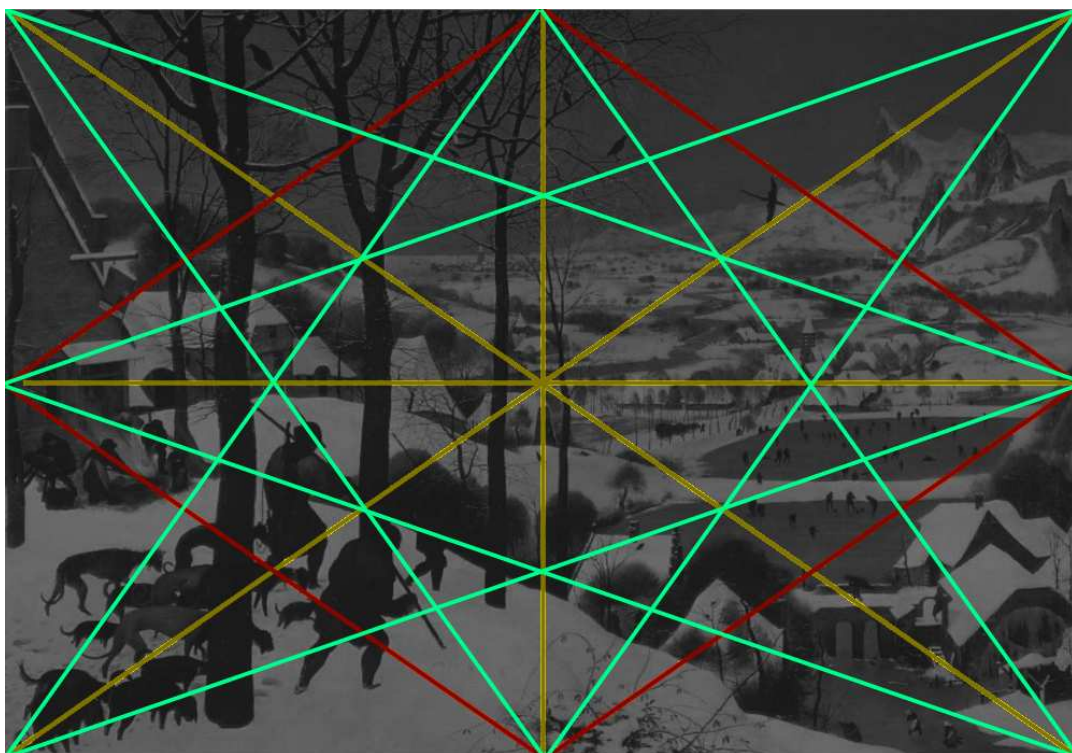


*Рис. 56. Основные диагональные оси.*

Вот еще примеры их использования в истории искусства.

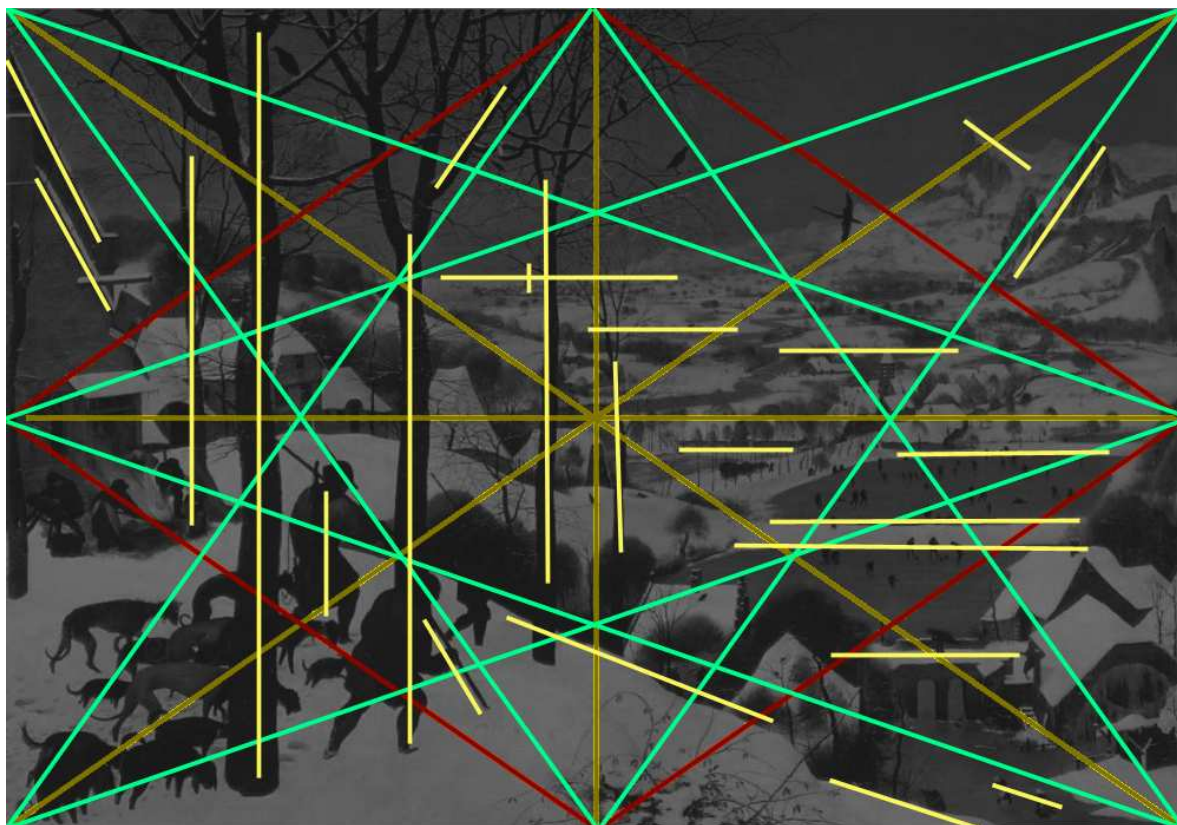


*Рис. 57. Примеры вписывания формы в основные оси.*



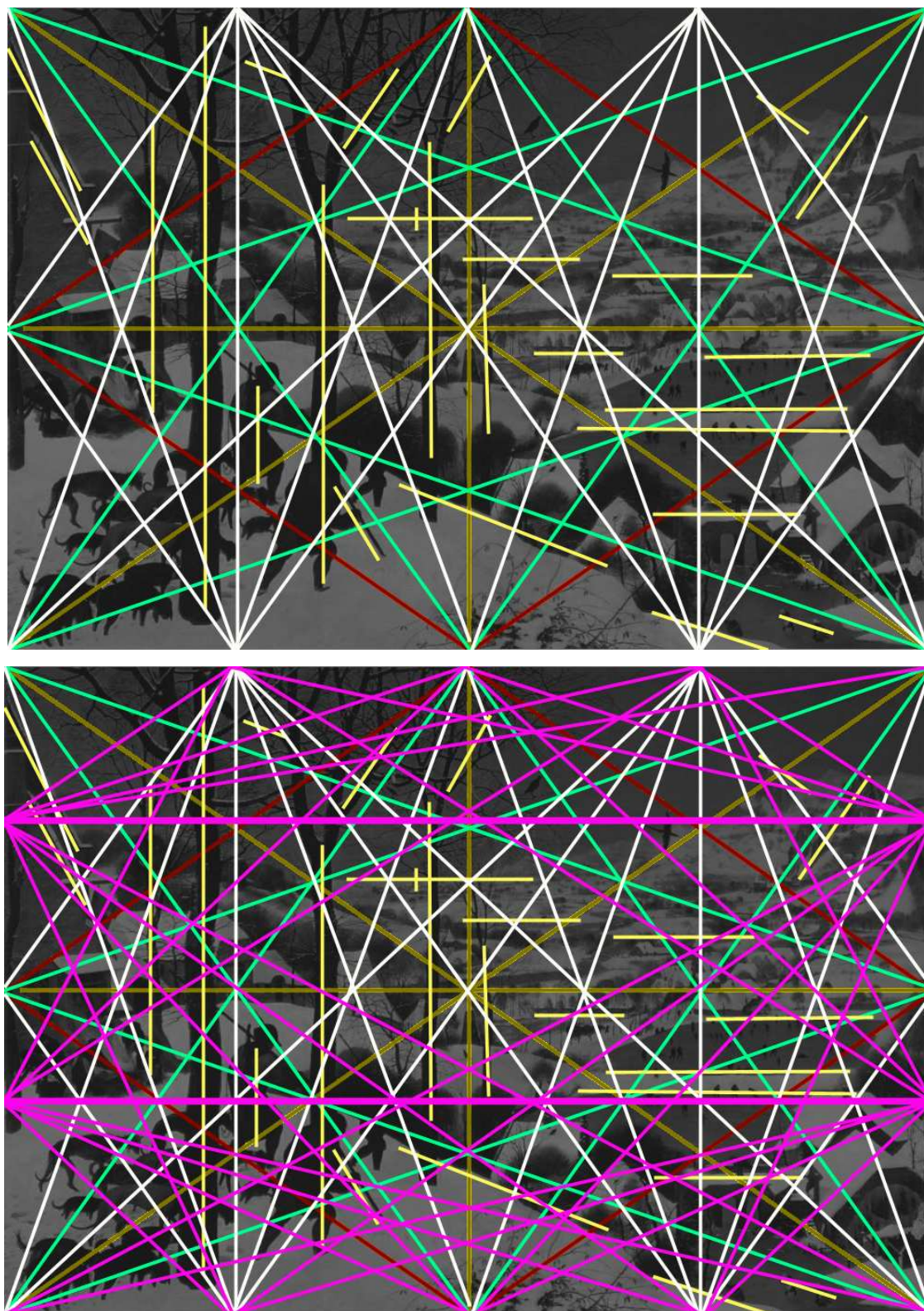
*Рис. 58. Основные визуальные оси картины.*

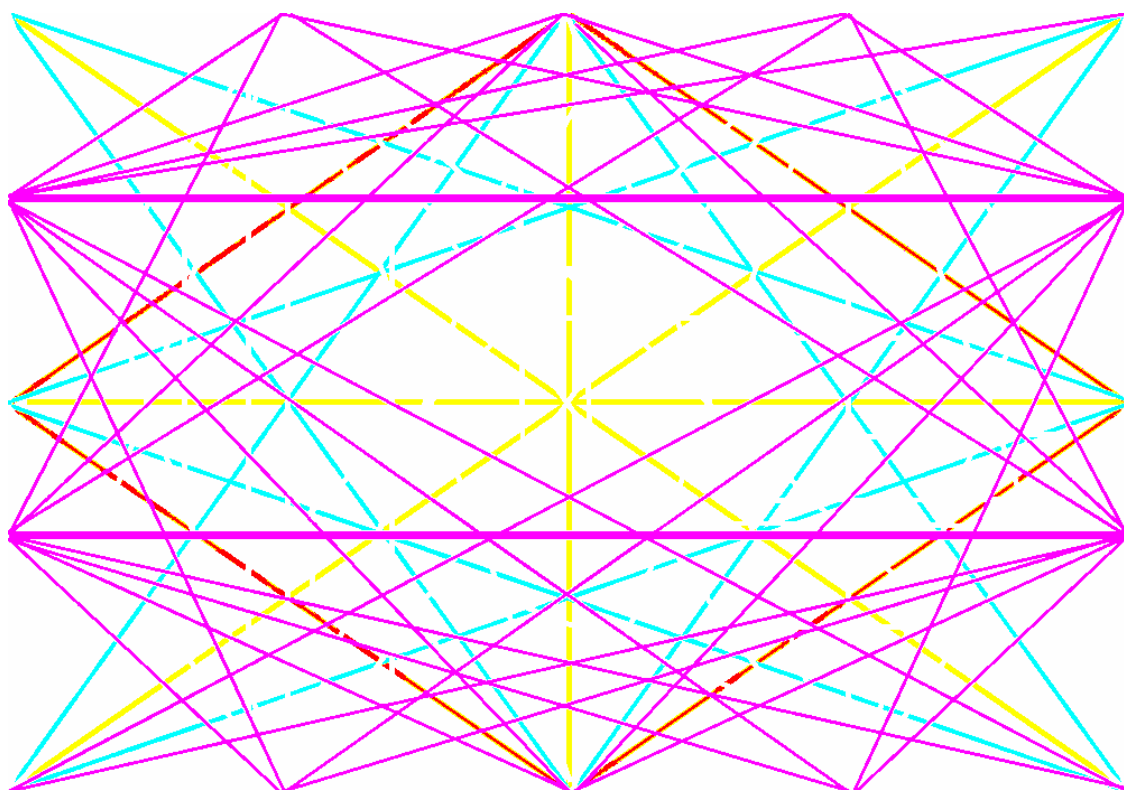
Это первый слой силовой структуры. А вот как к этим осям привязано формообразование в картине.



*Рис. 59.*

Этот кристалл имеет многоуровневую структуру – мы показали самые важные и сильные *оси первого плана*, а есть и второстепенные, третьестепенные и т.д. Этим этапам достаточно много при подробном анализе, они последовательно усложняются.



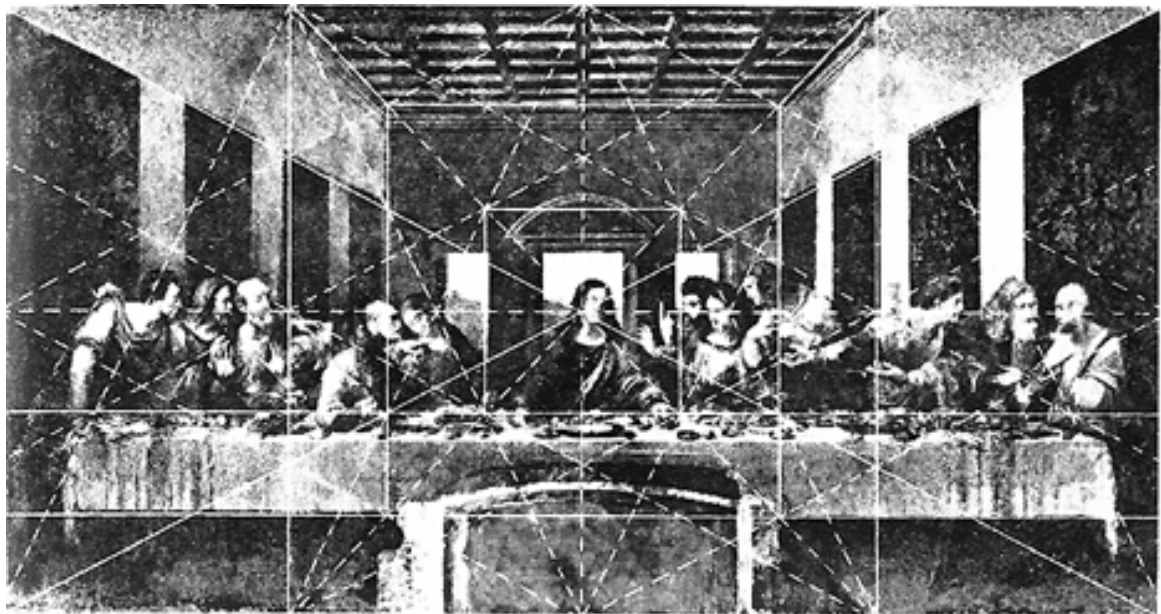


*Рис. 60. Сетка осей второго уровня.*

Композиционная суть этого набора визуальных осей состоит в той активности, которой они обладают, притягивая к себе зрительные массы. Массы как бы «развешиваются» вокруг них, а линии, в том числе и перспективные, коррелируются с ними. При правильном использовании данной основы научиться вписывать изображение в эту сеть не сложно.

Что интересно, этот геометрический «кристалл» был известен в истории очень давно. Он использовался как линейная основа ряда изобразительных канонов (например, тибетского) и как основа чисто декоративная (звездчатые силуэты, паркетные бордюры).

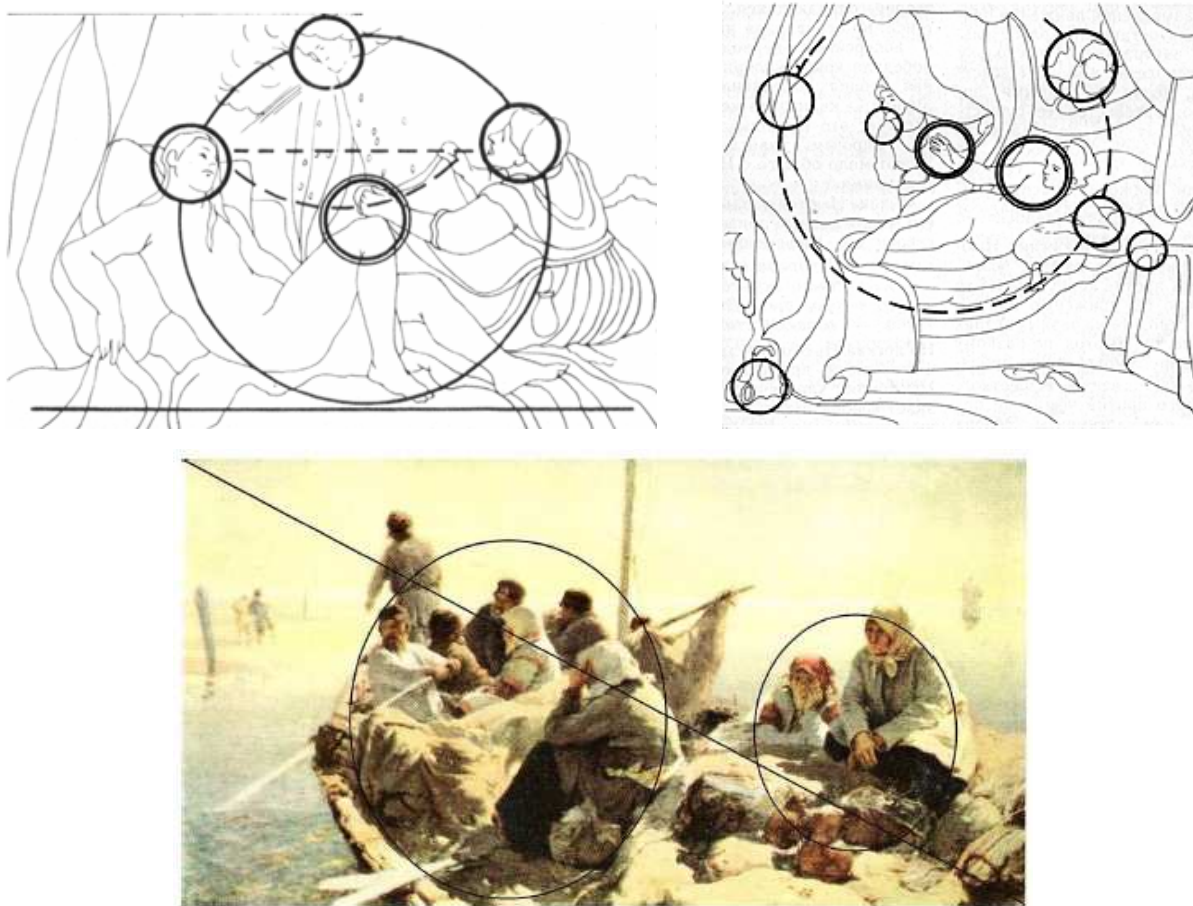
Смысл поисков подобного рода – понять, как достигаются упорядоченность и уравнивание линий и тонально-цветовых масс. Это – весьма рафинированная игра (из серии «Игра в бисер»). Вот один из самых ранних примеров в истории искусствознания:



*Рис. 61. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Схема Ш. Було.*

На этой основе довольно давно анализируют живописно-графические композиции. При становлении искусствознания в Новом времени аналитики искали по отношению к этой сетке расположение более сложных визуальных осей (кругов, квадратов, треугольников), группирующих сложные изобразительные массы. Вот пример такой формообразующей визуальной группировки и акцентирования деталей на одной из картин Тициана:





*Рис. 62. Оптико-геометрический анализ картин.*

Традиционные сюжеты имеют свои особенности. Например, сюжет «Христос и двенадцать апостолов». Апостолов можно сгруппировать визуально 3x4 или 4x3 – и тогда в основе композиции увидим разные геометрические фигуры, совокупность или квадратов, или треугольников. Микеланжело любил вписывать фигуры в треугольники, а Рублев и Борисов-Мусатов – в круги. Вторичная (композиционная) группировка уже сгруппированных масс создает сложную, иерархическую, композицию. Иногда в ней столько уровней, что до сих пор никто не может их просчитать, но обычно 7 плюс минус 2. Яркие примеры: «Божественная комедия» Данте и «Сикстинская капелла» Микеланджело – это целые миры, с иерархиями иерархий.

Но одно дело понимание, анализ, другое – обучение. Научить художника творить на такой основе, за исключением опыта раннего модернизма, оказалось весьма затруднительно. Постольку, поскольку

художественный авангард начала XX века во многом и был таким анализом структуры и конструкции зрительного поля – он это даже декларировал устами своих теоретиков. Поэтому история еще вернется к багажу, наработанному в первой трети XX века художниками и лабораториями ИНХУКа – ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа – БАУХАУЗа, который лежит сейчас мертвым архивным грузом.

Каждая ось в этой сложной геометрии может наделяться своими композиционными значениями. По воспоминаниям наших художников, их сознательно использовали еще на заре образования российской Академии художеств.

Все это иерархическое множество осей можно подвергнуть тонкому аналитическому разбору. Еще в студенчестве взаимодействие простых осей мы как-то попытались изучать попарно, и работа имела эффект: парные связки обнаружили свою конфигурацию значений, она связывалась с историей искусства и композиции. Впоследствии наша огромная комбинаторная карта ручной работы была утеряна, а возвращаться к теме больше не было повода. Сегодня ничего не стоит проделать подобное на компьютере, и это, кстати, весьма плодотворно именно для смыслового анализа композиции компьютерных изображений.

**Итоговая модель.** Весовые 4 части зрительного поля + геометрическая визуальная сетка сил + поле ясного зрения вместе (только в нерасчленном взаимодействии) создают полную минимальную конструкцию зрительной поверхности картины.

### *Пропорциональные доминанты в культурном цикле*

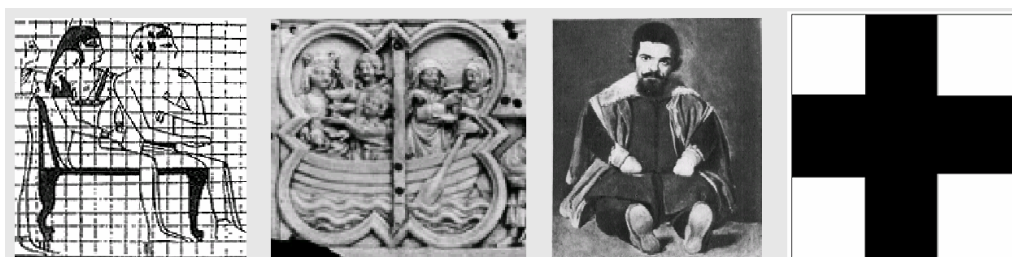
Рассмотрим закономерность пропорционального строя композиции картины. Пропорциональность имеет значение как для пространственных искусств (пропорции на плоскости и в пространстве), так и для временных (пропорции частей композиции во времени). В данном случае перед нами картина, т.е. исходная плоскость.

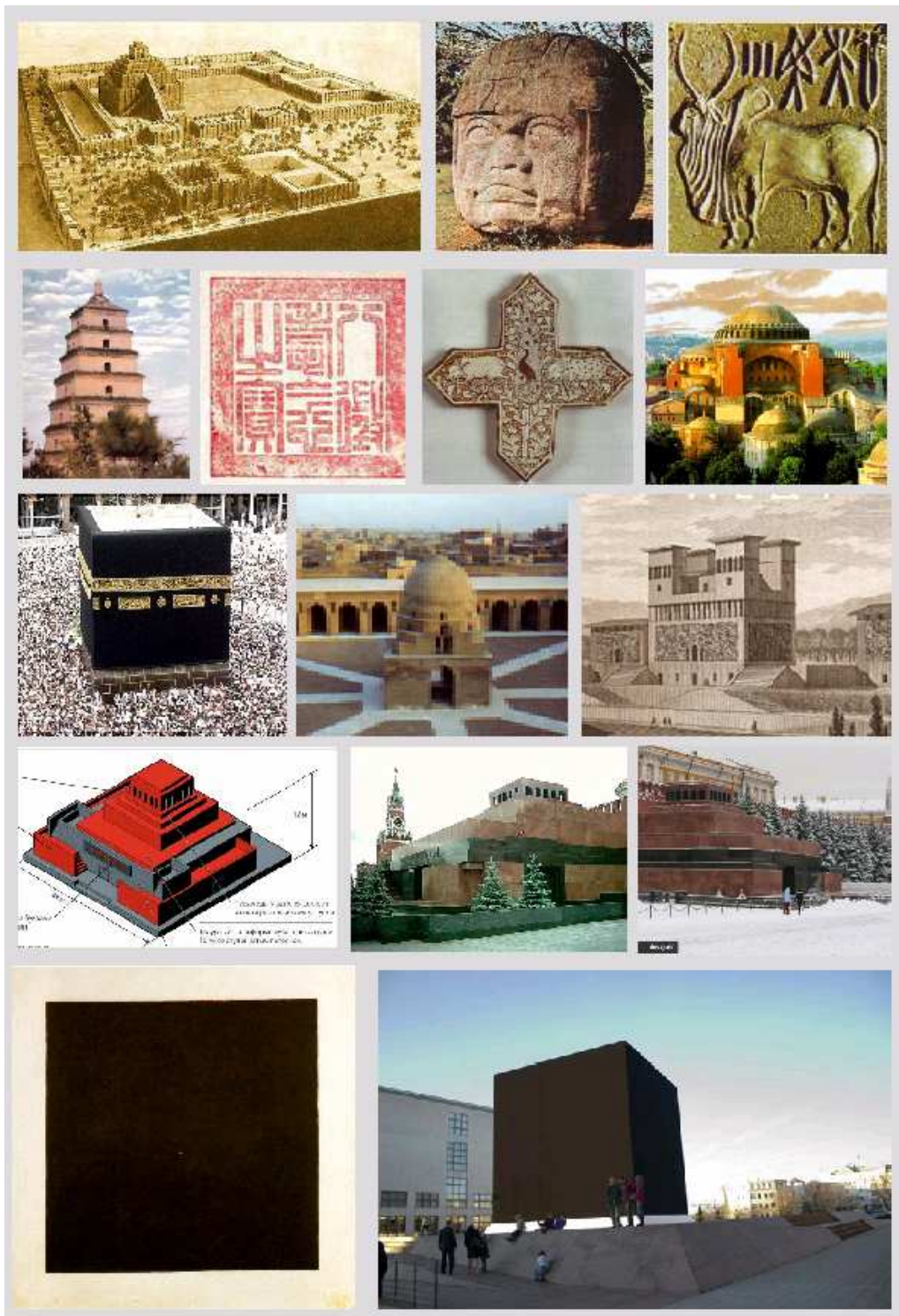
Мы пришли к следующему выводу относительно пропорций картин: пропорции в культурном цикле меняются от первичного квадрата (архаика) к вытянутому прямоугольнику с пропорцией 1:3 (и более, декаданс). С точки зрения Ю.М. Лотмана и Н.Н. Николаенко, которые разделили культуры на *правополушарные* и *левополушарные*, такие особенности крайних фаз связаны с различными *ключами пропорций* в культурных фазах.

Человек с отключенным *правым полушарием* все изображения странным образом вписывает, втискивает, заталкивает в квадраты. Этот медицински «чисто левополушарный человек» словно бы доминирует в ранние периоды истории культуры. В истории искусств в эти ранние периоды, независимо от места и времени возникновения культуры, изображения втискиваются в квадраты, а постройки в кубы. После изысков древнеримского декаданса вдруг возникает совершенно квадратная голова византийского императора Константина. А потом – квадратичные медальоны с византийскими или европейскими средневековыми святыми. Они просто шокируют своей архаической грубой простотой после сложнейшего декаданса античности. А рядом с христианством – кубическая святыня ислама Кааба. А рядом во времени – почти идеальные кубические головы в доколумбовских культурах.

В пространственных искусствах, архитектуре и дизайне речь идет о пропорциях в трех измерениях, их можно рассматривать по проекциям.

Квадрат лучше всего видно в искусстве Древнего Египта (пирамиды с квадратным основанием и рисование по сетке из квадратов). Проявлено это и в раннем средневековье («греческий» крест, Кааба), и в начале Нового времени (Леду и Булле), и в XX веке («Черный квадрат» Малевича и т.д.).





*Рис. 63. Квадратичность и куб в формообразовании.*

Равенство пропорций по горизонтали и вертикали дает в итоге квадрат. А квадрат, как показал В.П. Зинченко, есть проявление очень глубинного инварианта *метрической сетки* в наборе сенсорных эталонов предопознания. Пересечение горизонтальных и вертикальных опорных осей создает эту всеобщую метрическую сетку (равенство, равноправность горизонтали и

вертикали), а сетка задает *квадратную ячейку*. Квадрат, с его равенством осевых возможностей, создает напряжение выбора. Люди, у которых активным осталось лишь левое полушарие, рисуют на тестах квадраты. Это значит, что они сформированы в психике человека: ячейка мира, упорядоченность, квадрат.

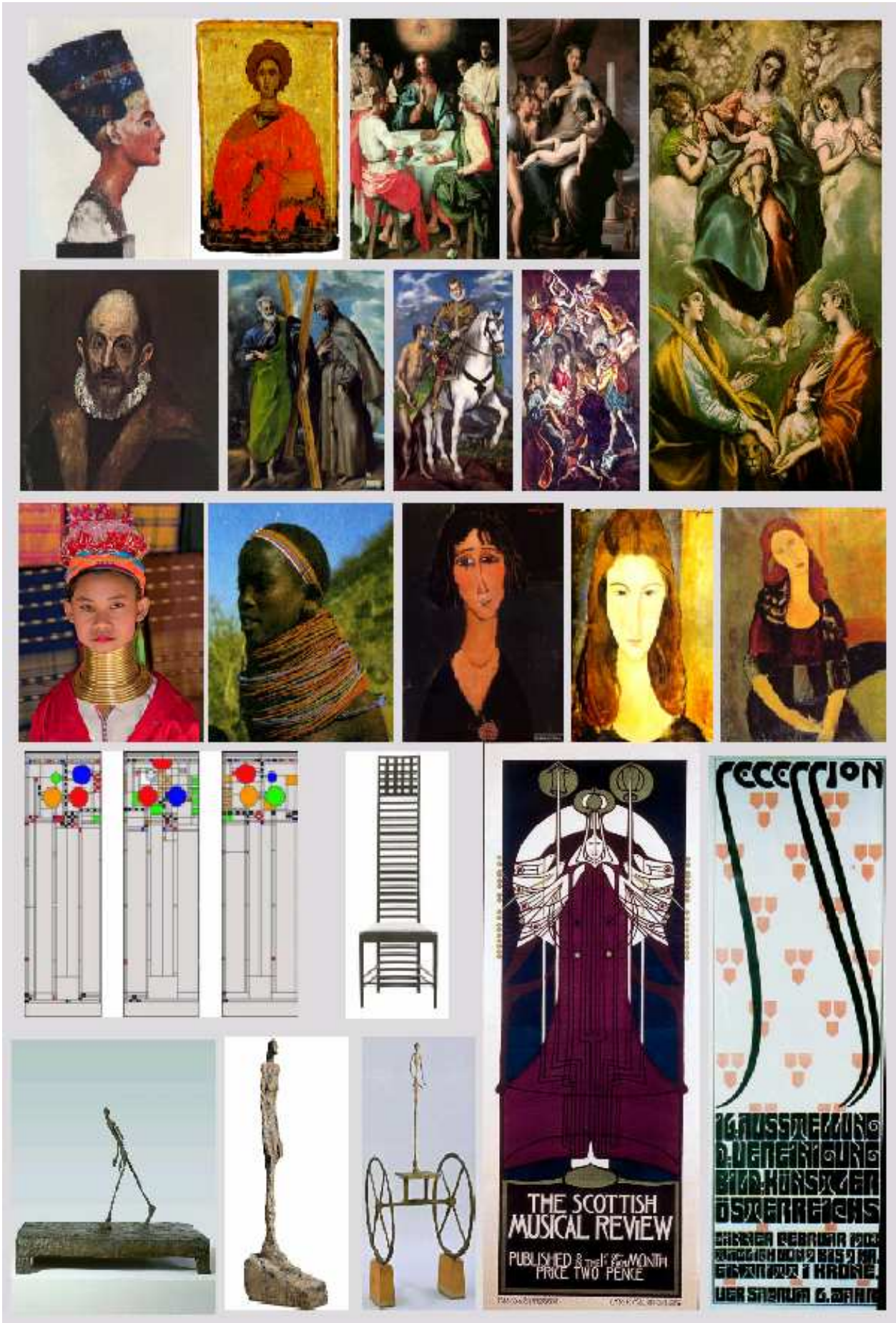
Вертикальное доминирование в противоположности (доминирование правого полушария) возникает из закона «7 плюс-минус 2», то есть наличие более шести единиц (тех же квадратов) в линии уже вызывает «чувство линии», а после семи, и особенно после девяти, форма воспринимается не иначе как линейная, что лишает зрителя выбора и возможностей сравнения с первичной единицей.

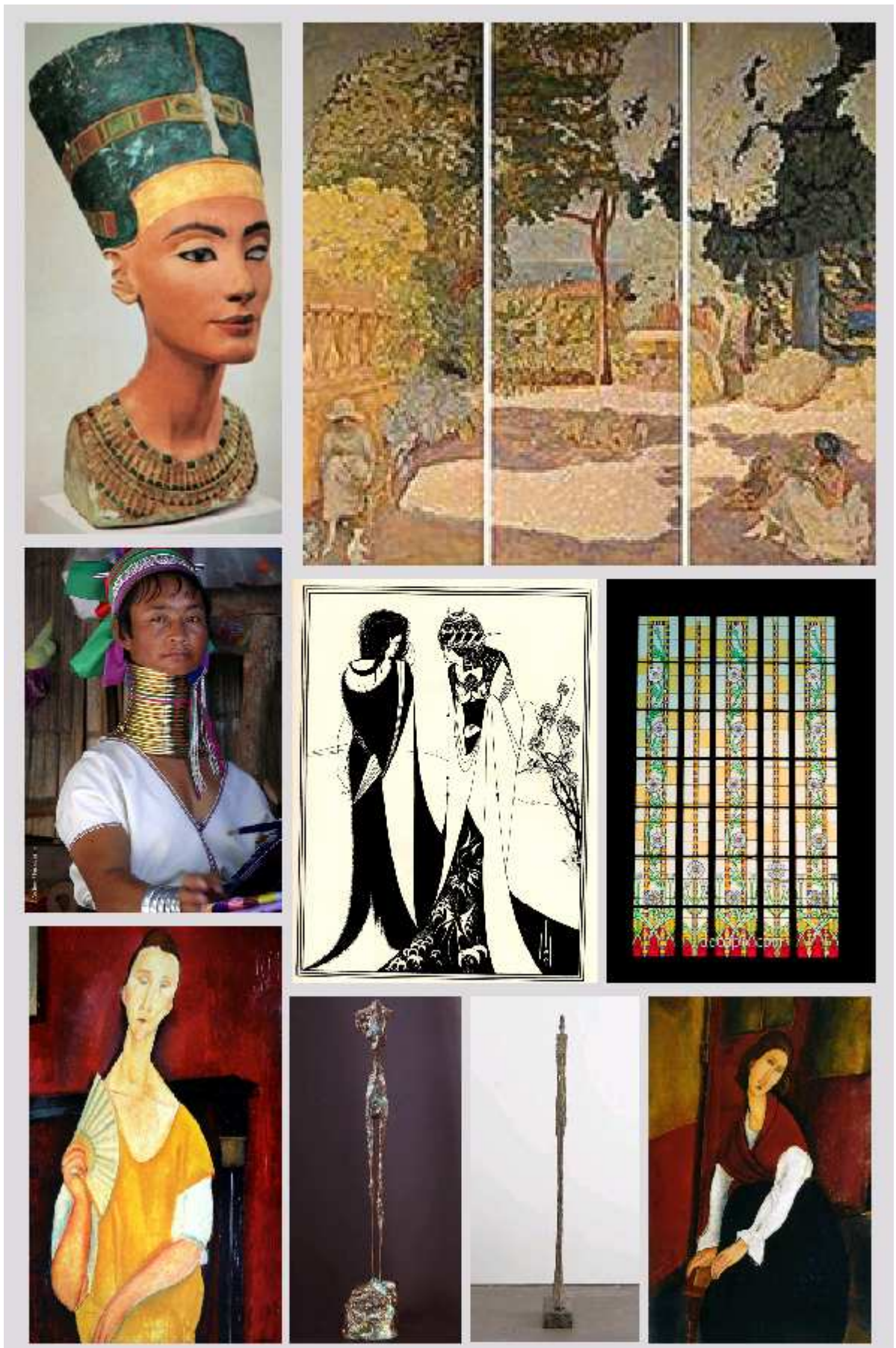
Интересно отметить, что вытягивание, искусственная вытяжка, считается красивой у многих племен, находящихся на раннем этапе культуры (но в поздней ее фазе). Так, например, женщины и в Африке и в Полинезии и в Таиланде применяют искусственные «кольца» для невероятного вытягивания шеи. А в ряде культур бинтуют черепа чтобы они превратились в очень вытянутое «яйцо». Удивительный пример тому – череп Тутанхамона. Аналогичные черепа были найдены во многих концах планеты, что наводит на размышления – перед нами явно не только эстетические соображения.



*Рис. 64. Череп Тутанхамона и его «близнец» из Южной Америки.*

Примеры вертикальных (в смысле нарочитой вытянутости) композиций в искусстве широко известны: от работ Тутмеса и рельефов Амарны в Новом царстве Египта – до изящных святых и храмов готики, парящих фигур Эль Греко, шей Модильяни или изысканной графики Бёрдсли, а также дизайна, плакатов и живописи модерна Макинтоша, и даже до скульптур Джакометти.





*Рис. 65. Вертикальная вытянутость в формообразовании.*

Человек с отключенным *левой полушарием* все изображения столь же старательно вытягивает по вертикали. В истории искусств мы обнаруживаем, что во все последние фазы циклов художники словно бы упражняются в вытягивании фигур, вплоть до невозможного искажения пропорций, будь то Эль Греко или Чарльз Рени Макинтош.

Если сложить **крайности квадратичности и вертикальной вытянутости**, то мы получим **пропорцию «золотого сечения»**. Она проявляется и в пространственной форме, и во временном ритме, возникает она при одновременном действии полушарий, что соответствует не клиническим случаям, а естественной норме человека.

Приведем наши выводы к единому циклическому виду:

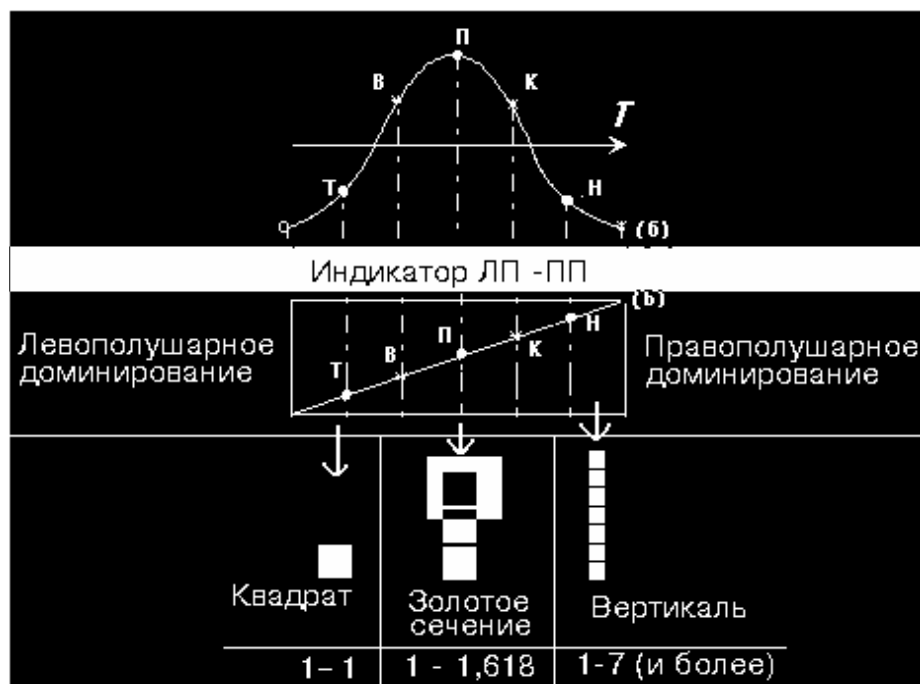


Рис. 66. Ключи пропорций в трех фазах цикла.

Итак, это индикатор пропорциональных предпочтений. Рассмотрим, опираясь на это понимание, возникающие сцепления других индикаторов в тех же стилях. Если *тенденция квадратичности совпадает с репрезентативной конструктивностью и контрастностью*, то *тенденция «вертикальной вытяжки» формы совпадает с интонированной декоративностью и нюансностью*.



Средина есть единственно полноценное, момент, где оба полушария работают согласованно, как в общественной психике, так и у воспринимающего (зрителя). Золотое сечение в пропорциях этому соответствует (не от равновесности ли, гомеостатичности, и пошло его название – «золотое»?).

В середине цикла произведение должно быть и конструктивным и декоративным (как Парфенон или Собор парижской богородицы), и контрастным и нюансным одновременно (нюансированный контраст, как у Леонардо), и репрезентативным и интонированным и т.д. и т.п.

Но тут возникает множество интересных вопросов чисто формального порядка, например: «Как должен сочетаться контраст с нюансом?». График тона ответил нам на него как бы автоматически: путем «снижения» до 3-8 тонов. Далее такой же автоматический ответ дает нам представленный график пропорциональных предпочтений.

Столь же автоматический ответ мы можем получить *в любой точке цикла*: здесь уже не три ключа, а в каждой точке – свой, отчего мы можем соединить их от *квадрата до вертикали* единой линией. Так, в романтизме мы будем иметь несколько удлиняющийся вверх квадрат (до стабильной пропорции большинства картин 1:1,3), а после классики будем наблюдать рост над золотой пропорцией. Здесь мы будем наблюдать пропорции 1:2, 1:3 и т.д.

Соотношение сторон наиболее популярных холстов в Лувре (а : б), как выяснилось, – 1,33. По Мурутаеву, самое частое ритмическое соотношение в музыке – 53,2 : 40. Это вовсе не золотое сечение, в его каноническом виде, но это – производные золотого сечения. Жизнь всегда сложнее обнаруживаемых нами простых закономерностей, ибо она полифонична. Но в принципе простота может быть обнаружена в основании: только чистый лист (без изображений на нем) может определяться по золотому сечению, а любое *изображение* меняет баланс сил в нашем зрительном поле. Классическое напряжение тонов (3-8) перецентрирует визуальные силы внутри и вне картинной плоскости таким образом, что приведет к пропорции 1,33.

**Каждая степень напряженности жестко связана со своей пропорцией пространства и времени** (картины, здания, музыкального произведения и т.д.). Результатом совместного действия тональности, линейности, цвета и т.п. с пропорциями картины все равно будет золотое сечение, если перед нами – грамотно выстроенная работа. Но результат получим лишь в конечном итоге – вот почему просто измерять пропорции чего бы то ни было довольно бессмысленное занятие. А вот в структуре многоярусного целого подобное занятие приобретает осмысленность.

Исследователи первобытного искусства отмечают также часто встречающееся отношение 1:0,62 в изображениях прямоугольников; это отношение было определено как пороговое в процессе восприятия Вебером и Фехнером, сформулировавшими свой закон еще в XIX веке. Но для искусства решающее значение имеет не столько *знание* закона золотого сечения, сколько его *сознательное использование*, что не одно и то же. По А.Ф. Лосеву, есть большое различие между Египтом и Грецией, ведь в Египте закон золотого деления есть факт спорадический, в Греции же он – постоянный.

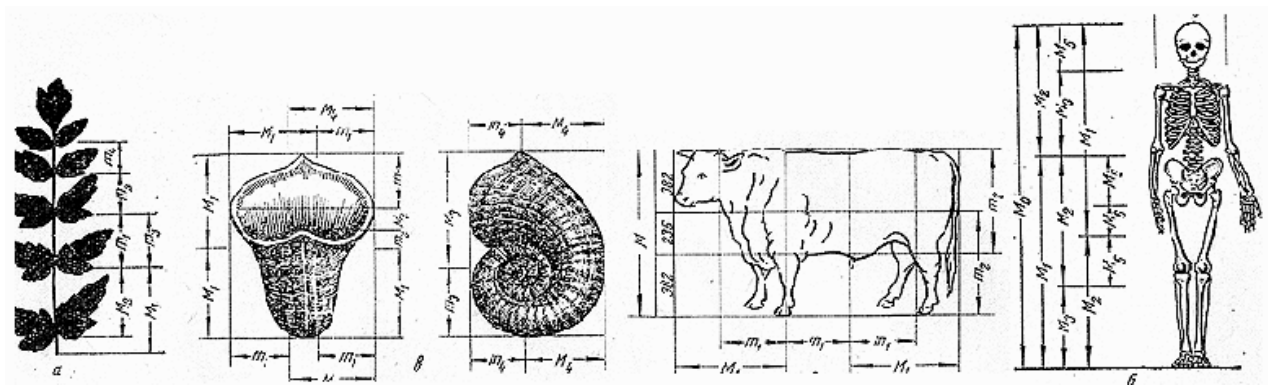
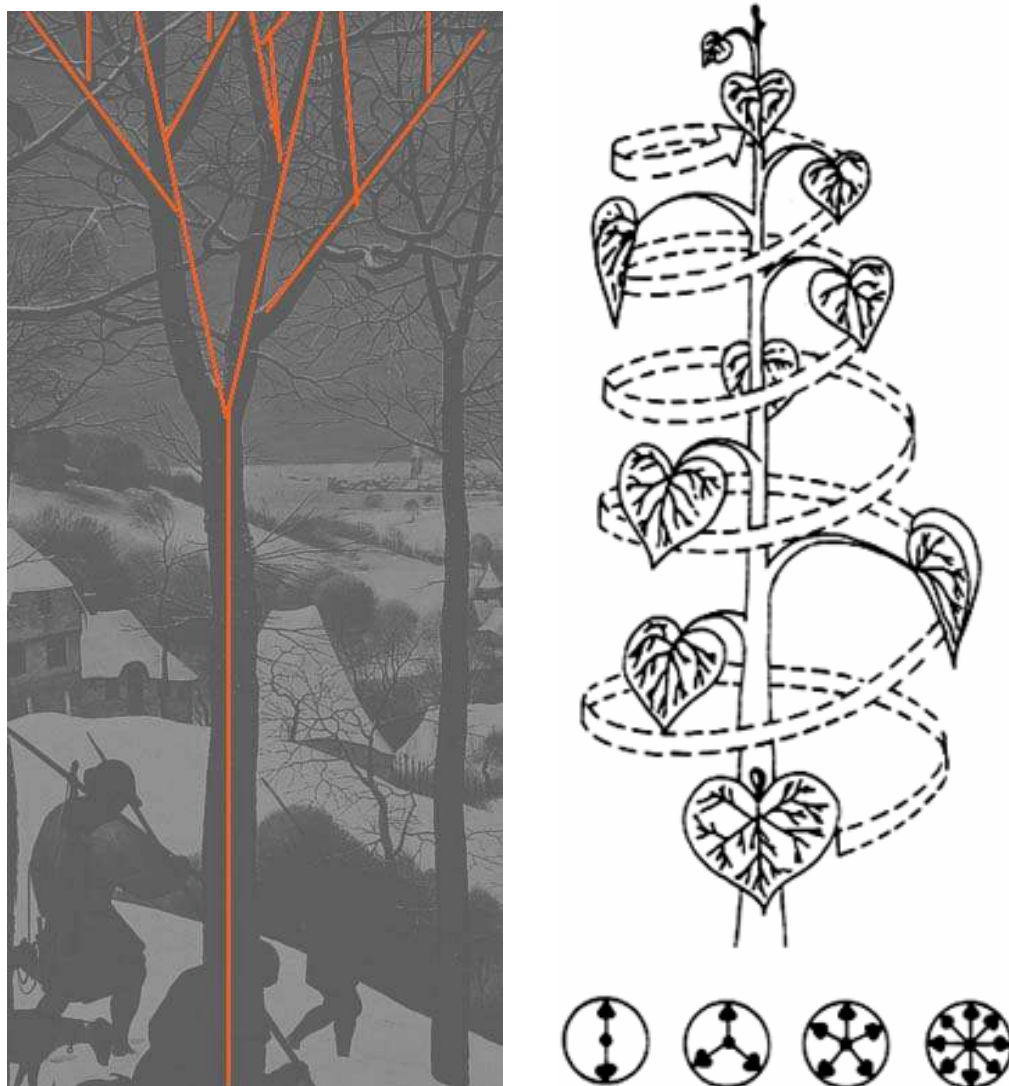


Рис. 67. Пропорции золотого сечения в живой природе.

Из практики дизайна и архитектуры, где увлечение золотом существовало всегда, выяснилось, что это отнюдь не панацея. Применять золотые пропорции удастся только в сочетании с множеством иных факторов, а потому – это далеко не всегда возможно. Иное дело живопись с ее холстами.

Голые деревья первого плана в картине «Зима» – геометрический закон и вместе с тем порядок. Деревья зримо демонстрируют динамический принцип золотого сечения, органическую логику роста: растущее вверх дерево показывает процесс увеличения количества веток по уровням, и они все тоньше, пока не растворяются в небе.



*Рис. 68. Закон роста веток по золотому сечению.*

Такие же деревья многократно повторены в картине. Они переплетаются ветками на разных планах, отчего закономерное многократно усложняется и в итоге выглядит смесью порядка и хаоса.

Но подробно анализировать присутствие «золотого сечения» в картине нам здесь не хотелось бы. Это очень обширная тема, отложим ее для будущего

### *Пропорция картины Брейгеля «Охотники на снегу»*

Пропорция картины «Зима» – не золотое сечение, но около того. Это гармония и покой. Выбором пропорций сторон предопределяется ее выразительность. Изначально этой пропорцией задан модус «гармония».

Кстати, я для себя на опыте понял, что соотношение (пропорция) чистого золотого сечения и пригодно в искусстве только для чистых плоскостей и объемов. Имеется в виду, например, холст без изображений на нем или белый объем макета. А при наличии на том же холсте сложной композиции наилучшая пропорция сторон 1:1,3. Это было вычислено путем анализа статистики лучших, наиболее популярных картин Лувра.

Сказанное о пропорциях имеет существенное значение, поскольку в большинстве случаев мы знаем картину по урезанным (кадрированным) репродукциям. Вот ее более-менее полный вид.



*Рис. 69. Полный вид картины «Охотники на снегу. Зима».*

Обратите внимание на обрезанное дерево слева и обрез мельницы справа, а также – как обрезан куст ежевики внизу на первом плане и деревья на самом верху. Практически во всех репродукциях кадрирование другое.

### *Овальность зрительного поля («поле ясного зрения» и периферия)*

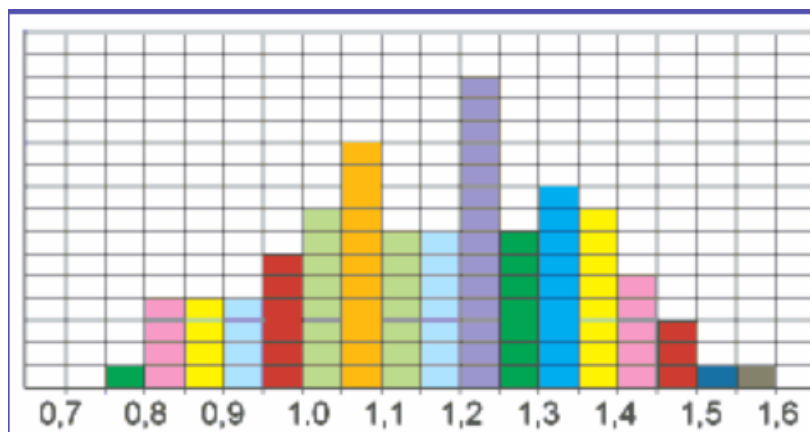
Термин «формат», по И.И. Артоболевскому, характеризует размеры площадей, поверхностей, листов, лент и т. д. в абсолютных или относительных величинах. Под форматом в живописи понимается отношение сторон изображения, причем отношение большей стороны (В) к меньшей (Н). Такое отношение выражается в виде коэффициента формы кадра  $k = В / Н$ . Иногда оно выражается как целочисленное отношение наименьших кратных реальным размерам чисел В:Н. А в ряде случаев эту величину удобно представлять в виде десятичной дроби, поскольку в первом варианте сразу не видно, какой формат перед нами (например, 16:9 или 7:4).

Если говорить о «среднем» формате художественных картин самых выдающихся отечественных и зарубежных мастеров живописи (100 художников), то по статистике\* наиболее часто встречающаяся в музеях пропорция картинной плоскости таковы:

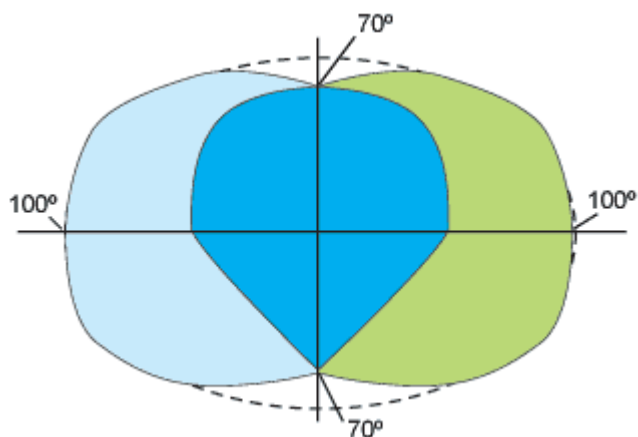
- средний формат живописных работ для всей группы авторов составляет  $k=1,16$ ;
- максимальное значение индивидуально предпочитаемого среднего формата составляет только  $k_{\max}=1,576$ ;
- целочисленные отношения сторон 4:3, 5:4 и 14:13 встречаются наиболее часто;

Особо выделяется формат 5:4. Он занимает срединное положение на гистограмме распределения форматов.

*Табл. 1. Гистограмма распределения средних форматов картин.*



Этот факт обусловлен овальностью нашего зрительного поля, а овальность, в свою очередь, – бинокулярностью зрения человека: он видит объемность мира двумя глазами.



*Рис. 70. Бинокулярное поле зрения взрослого человека как основа овальности визуального поля картины.*

Как считают специалисты-медики, бинокулярное поле зрения взрослого человека может быть вписано в горизонтальный овал с соотношением осей 1,35...1,5. При сканировании (обегании глазом) объекта в процессе рассматривания оптическая ось каждого глаза всегда устанавливается так, чтобы изображение объекта проецировалось главным образом на центральную часть сетчатки — область ясного видения. При этом бинокулярное поле изменяет соотношение осевых размеров до 1,2...1,3.\*\*



*Рис. 71. Совмещенное поле бинокулярного зрения с областью ясного видения, вписанной в кадр формата 4:3.*

В пределах поля ясного зрения пропорциональные величины между элементами глазного дна составляют величины золотого сечения (рис. 9а).

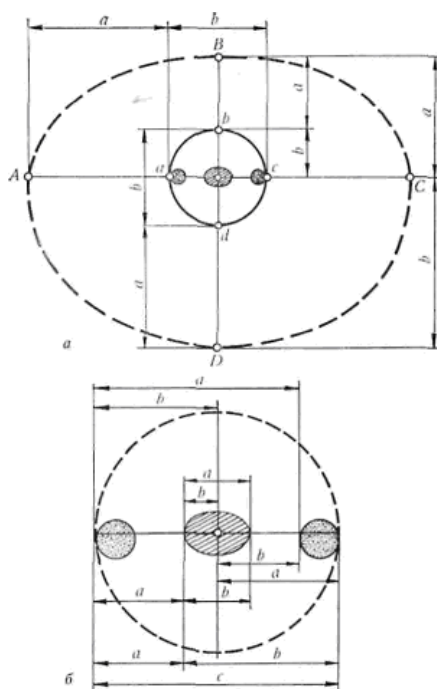


Рис. 74. Золотые пропорции общего поля зрения (а) и поля ясного зрения (б):

*ABCD – поле зрения; abcd – поле ясного зрения*

Поле ясного зрения в общем поле зрения ABCD также занимает не случайное положение. Рис. 9б показывает, что и тут все величины соотносятся как величины золотого сечения. Не только мозг, но и глаз работает в ритмах золотого сечения (см. исследования лаборатории бионики МЭИ).

Таким образом, бинокулярностью и общим устройством зрения человека обусловлена овальность нашего зрительного поля. Мы видим эту овальность и в картинах. При разных пропорциях она разная:

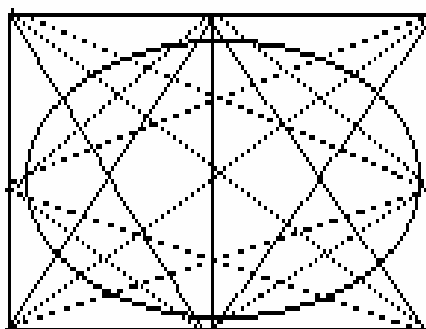
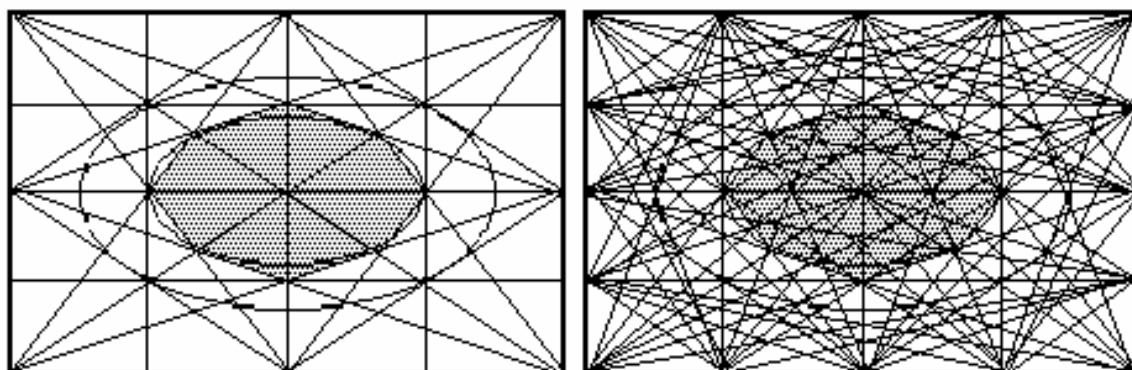


Рис. 75. Овальность визуального поля картины.

Для анализа плоской и глубинной композиции мы применяем более сложное построение из вписанных овалов, суть которого на рисунке. Это поле ясного зрения и периферия, понимаемое через вписанные овалы.



*Рис. 76. Визуальное поле картины и его геометрия.*

Наличие трех основных зрительных овалов можно трактовать через психофизиологическую теорию трех типов видения (центр, периферия, аккомодация).

Подобные построения порождают иллюзию, что полную *эволюцию видения* можно описать на этой психофизиологической основе (три типа видения), хотя данный вариант – всего лишь один из многих, который объясняет далеко не все. А нам нужен «поли-взгляд», поэтому потребуются ряд дополнений.

Во-первых, активность типов видения может привязываться к мерности (от статической одномерности – к четырехмерной релятивности). Во-вторых, в связи с преобладанием вначале объектной мерности в каждой ментальной формации доминирует и свое определенное искусство: декоративно-прикладное – в первобытности и частично в Египте (одно-, двухмерность), скульптура – в античности (трехмерность), архитектура – в средневековье (пространственная четырехмерность).

А далее происходит переход к субъектным средствам выражения: тон и свет превалируют в барокко, цветосвет – вплоть до XX века. Поскольку эти средства субъектные, и они переводят восприятие в новое динамическое полисостояние, где пространство «течет», оно релятивно.



Присмотримся к Брейгелю.

Этих формообразующих овалов у него на самом деле больше и они работают в пространстве. Посмотрите на эту серию схем, где их четыре:



Рис. 77. Овальное вложенное построение, создающее как бы «звук» колокола.

Смысл увеличения количества овалов понятен из предыдущих схем – это все те же зоны зрения. Но, как мы изначально отметили, картина очень интересно кадрирована Брейгелем: это как бы фрагмент «плоского блина» Земли средневековья. И потому центр, смысловой центр картины, здесь не совпадает с геометрическим. В полном виде картине нужна еще треть справа. Об этом, кстати, мы поговорим еще и при обращении к теме перспективы.

У Брейгеля нет ничего «просто формального», у него непременно есть содержание за любым осмысленным им приемом (или «нам так кажется», но это наше право интерпретатора, так думать). Поэтому вложенные овалы в картине, как некие зоны расходящегося звука, исходят у него из смыслового центра, и этот центр – храм. Словно звуки колокола расширяются по картине. Зримая волна звука. От центра к периферии.

Но тогда получается, что Брейгель не соблюдает известных сегодня законов зрения? Ничуть не бывало. *Поле ясного зрения в картине есть и оно точно соответствует науке.* Пространство внутри картины (бинокулярное поле ясного зрения) описано горизонтальным (лежащим) овалом. Это уже чисто геометрическая характеристика картины, вызывающая и развивающая исходное чувство природного покоя, гармонии.



*Рис. 78. Овальное зрительное поле на плоскости картины.*

### 3.1.3. ОБЪЕМНАЯ ТРЕХМЕРНОСТЬ

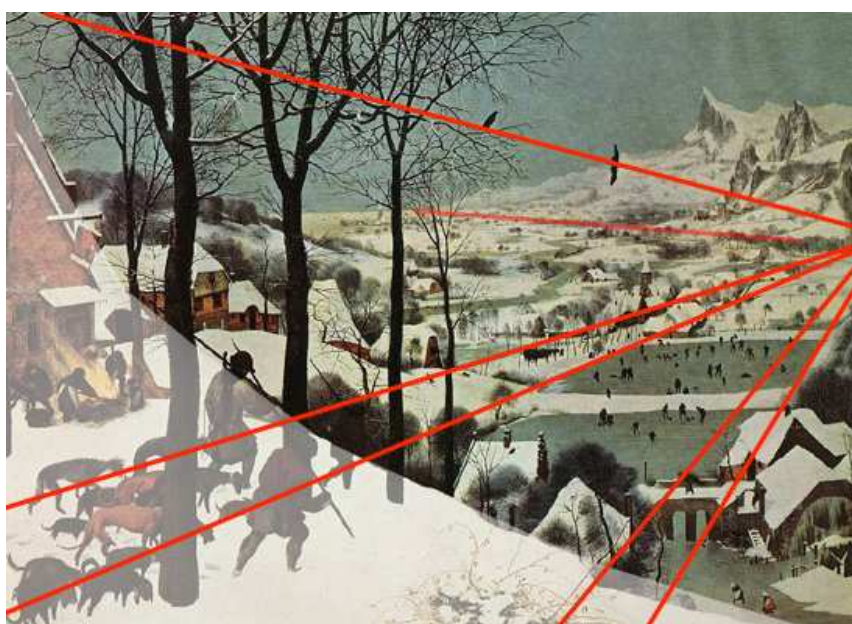
#### *Естественный и искусственный «зонтики»*

Когда начинаешь анализировать оси гор и холмов, неожиданно становятся видны особые визуальные оси, которые образуют в картине свой ритм. С левой стороны это как бы *огромный веер или зонтик со спицами*. Это холмы.



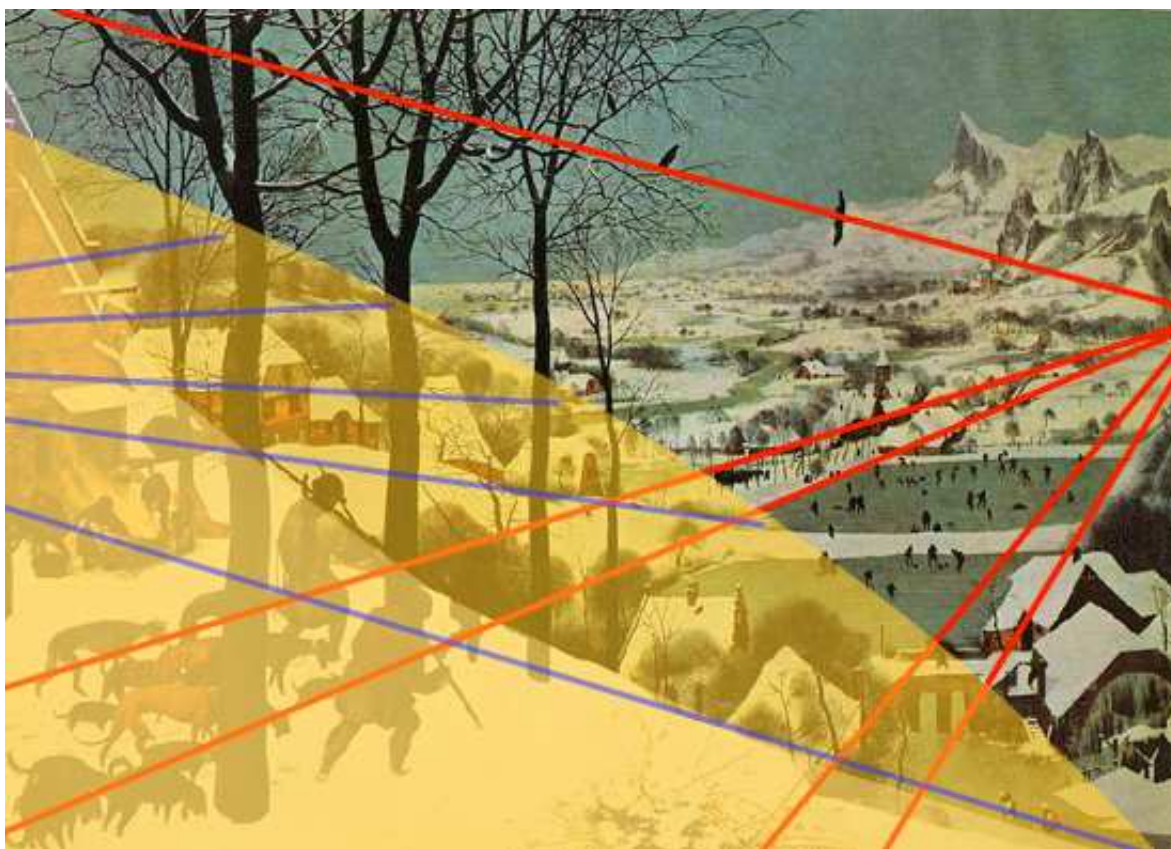
*Рис. 79. Оси «зонтика» кулис-холмов.*

А вот если взять перспективу, причем связанную в основном с людьми, мы увидим еще один «зонтик» – противоположный:



*Рис. 80. Спицы перспективного «зонтика».*

А вот их наложение, образующее любопытную «линзу», в которую попадает группа домов и людей второго плана:



*Рис. 81. Наложение двух «зонтиков».*

### ***Визуальные «стрелы»***

Геометрические фигуры человеческих построек поставлены по довольно сложному рельефу «чаши» долины, подчинены ему, а не расставлены по стрункам. С другой стороны, они по большей части обрамляют дорогу. О роли дороги речь ниже.

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, ось дороги. Сверху зеркально симметрично расположена ось птиц.



*Рис. 82. Две главные зеркально симметричные оси.*

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. Чуть наклоненный вперед человек идет впереди лошади как указатель направления движения. Направленность прочтения дороги организуется за счет движения этого воза с дровами.



*Рис. 83. Воз.*

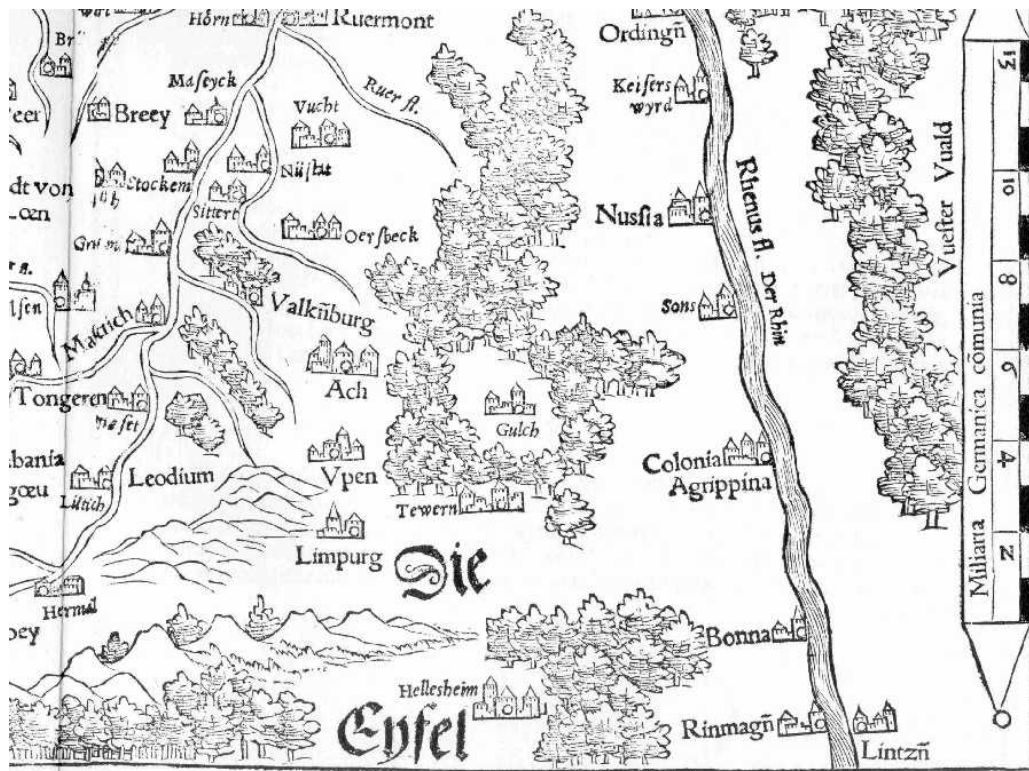
Движение по дороге (интенция) тянет нас, оно открывает нам мир за пределами этого фрагмента – мы домысливаем из опыта и знания, что дорога приведет в такие же, и другие поселения и города, и страны, и континенты. И эти поселения вдоль дороги представлены нам в дальних планах, чтобы мы не сомневались.



*Рис. 84. Дороги и поселения на заднем плане.*

Функция дороги: поместить систему в надсистему, мир в макромир. А направляют зрение идущие, едущие, а также поднимающиеся лестницы, мосты (один на втором плане, остальные домысливаются из-за обилия воды), и невидимая по большей части дорога через поселение – контрапункт. Дорога – это *надсистемная коммуникация*, которая входит в картину и выходит за ее пределы двумя организующими осями.

Где-то с высоты можно увидеть сетку дорог этой страны и эти крохотные городки в несколько десятков домов. Сеть цивилизации, едва намеченная тогда и зримо сияющая ныне, если смотреть из космоса.





*Рис. 85. Место действия картины на старых картах и из космоса*



*Рис. 86. Современны сети цивилизации из космоса.*



### *Сцепленные треугольники осей*

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



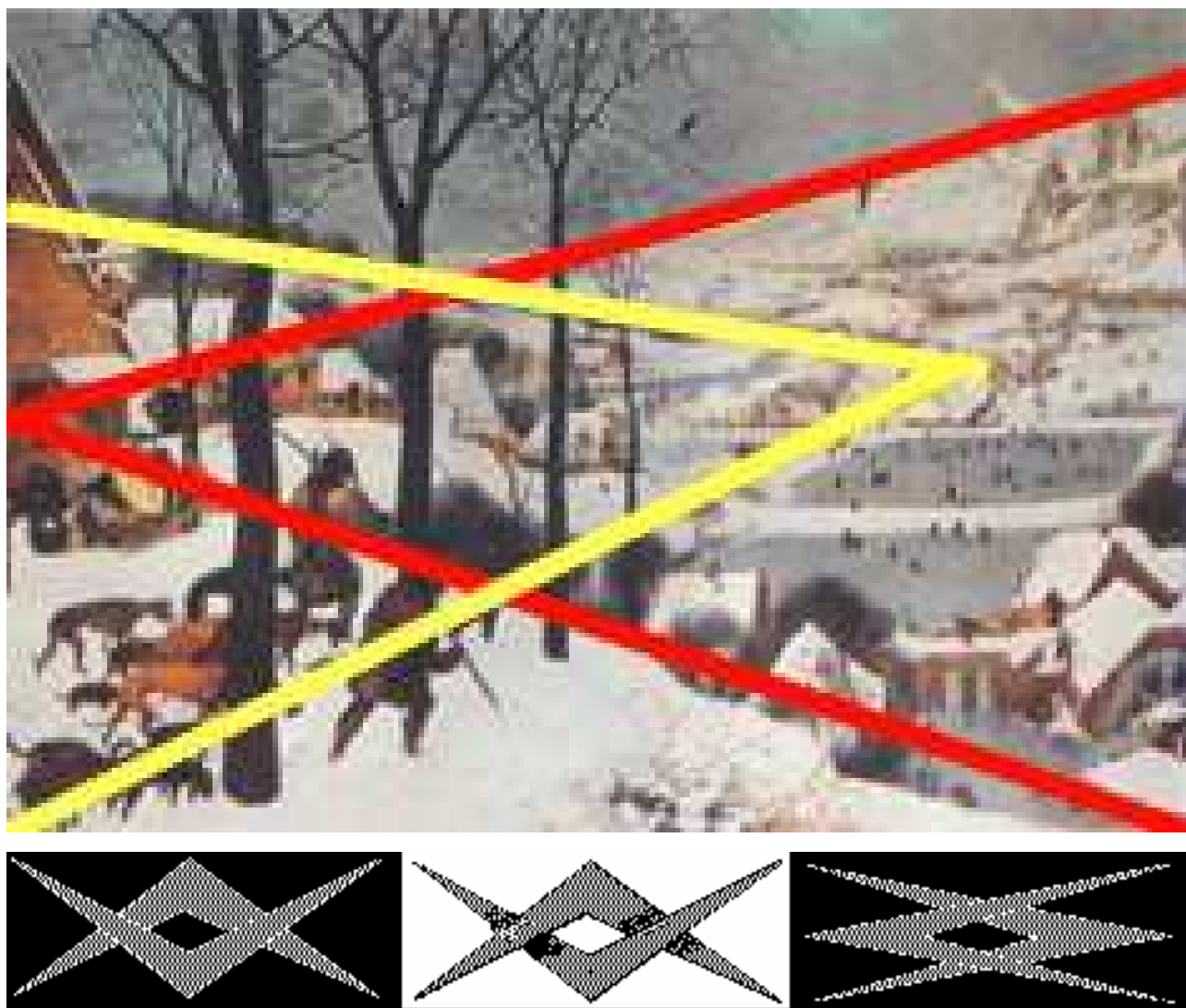
*Рис. 87.*

Второй клин идет с противоположной стороны, справа налево. 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. 88.*

Получаются конструкция по горизонтали: два встречных треугольника, причем очень вытянутых. Они смысловые: небесное и земное взаимно проникают друг в друга. Кстати, очень знакомая фигура стоит за этим.



*Рис. 89.*

В изобразительном поле есть две системы осей, которые мы рассматривали в разделе о плоскости и осях.

Например, существует анализ восьмиугольной звезды в иконах “Преображение”. Мы встречаем здесь знакомые нам сцепленные треугольные стрелы, но только по вертикали – небесный сюжет.

А у Брейгеля земной сюжет и стрелы, соответственно, горизонтально сцеплены, что мы видели только что.



*Рис .90. Преображение Господне. Икона.*

### ***Начало прочтения картины***

В самом низу картины куст ежевики, который держит вертикальную ось центра. Он «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, и есть вроде бы искомая точка отсчета для начала ее прочтения. Но, отскакивая от нее, взгляд зрителя летит к огню, а потом перемещается к глазам повернутой к нам собаки в нижнем левом углу (на ней акцентирует свое внимание и Тарковский в своем прочтении картины). Это и есть настоящее начало прочтения картины.



*Рис. 91. Куст ежевики и глаза собаки.*

### ***Чаша долины***

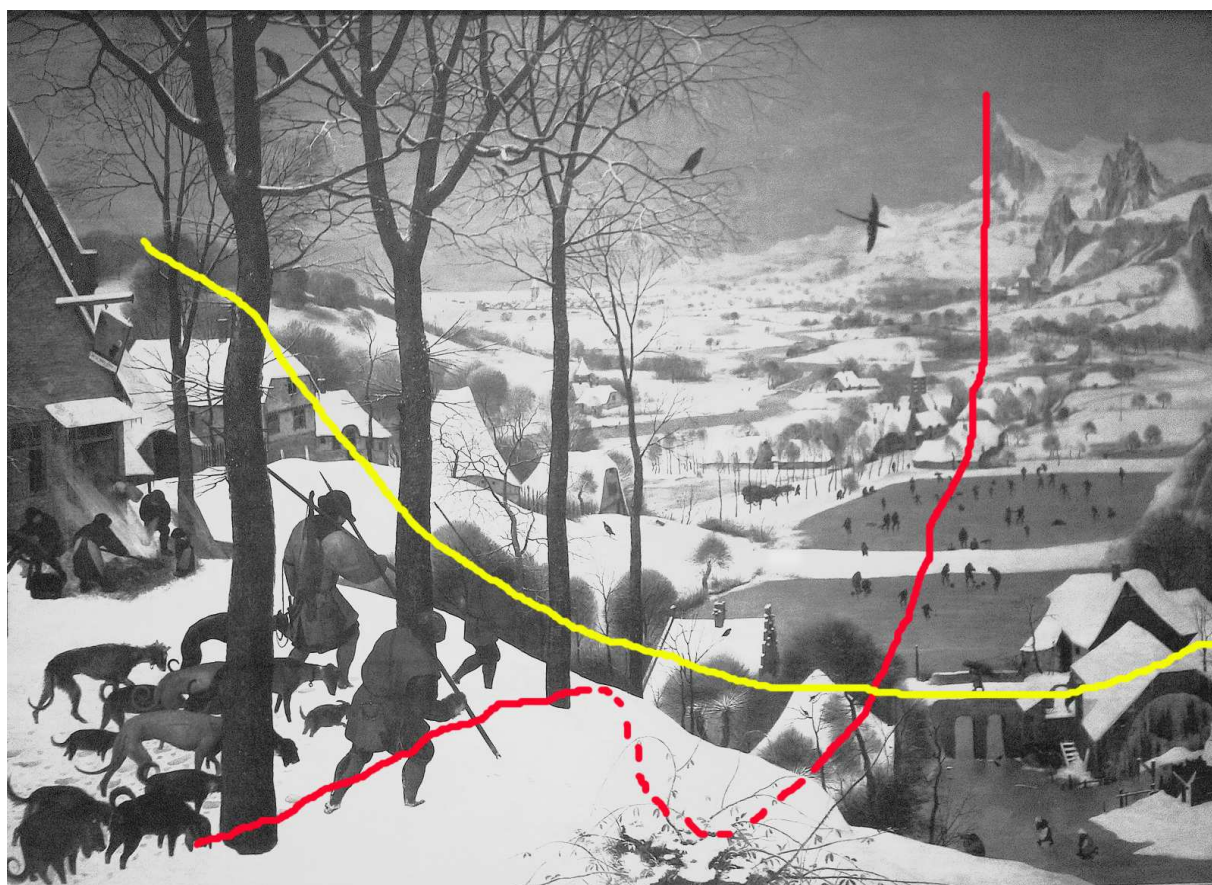
У нас перед этим шла речь о плоскости картины и ее пропорциях. Но перед нами не только плоскость картины, хотя плоскость считается первой на уровне подсознания. Перед нами прежде всего пространство, открывающееся в глубину. По форме это огромная чаша, чаша долины, и мы сейчас рассмотрим ее визуальные оси. А пока посмотрим на необычную визуальную ось в пространстве на фоне эллипса ясного зрения, по которой, скатываясь с ледяных гор и разгоняясь по льду катков, взгляд взлетает в верхний угол вместе с огнем:



*Рис 92. Смысловая ось «земля – лед (вода) – пламя - воздух».*

Здесь люди живут как бы в ладонях невысоких гор и холмов. Отсюда *чувство защищенности* этого жилого пространства, очень важное в наборе потребностей человека (А. Маслоу даже акцентирует его в своей пирамиде). Особая «кадрированность» картины связана именно с этим. Будь пространство больше (вся чаша), оно потеряло бы свою уютность, а меньше – была бы стиснулось.

Чаша – это своеобразное вдавленное в землю полушарие или часть некоего огромного шара, словно бы упавшего когда-то на Землю в этом месте (кстати, многие такие долины в действительности являются древнейшими кратерами). Поэтому можно сделать и такой вот вольный вариант пространственного построения – это оси этой гигантской чаши или эдакого «черпака с ручкой»:



*Рис. 93. Пространственные оси части шара, в поле картины.*

Часть настоящих осей и на самом деле не видна, поскольку одна ось проходит под холмом на первом плане, а вторая – уходит вправо за пределы полотна. Тогда что перед нами?



*Рис. 94. Полный вид двух осей «пространственного яйца».*

Мы имеем в картине как бы два разных построения, наложенных друг на друга. Первое – это построение на плоскости полотна, эллипс, канонический по пропорциям, хорошо видимый сразу.

И второе – пространственное, смысловое «нечто»: то ли гигантское «яйцо», то ли сплюснутая до дыни шарообразная конструкция, наподобие сковородки или черпака с ручкой. Но из космоса или с самолета – это просто круглый кратер, на дне которого собралась вода. Таких кратеров на Земле, да и на всех других планетах и спутниках, великое множество. И некоторые из земных кратеров давным-давно заселены, как и у Брейгеля.

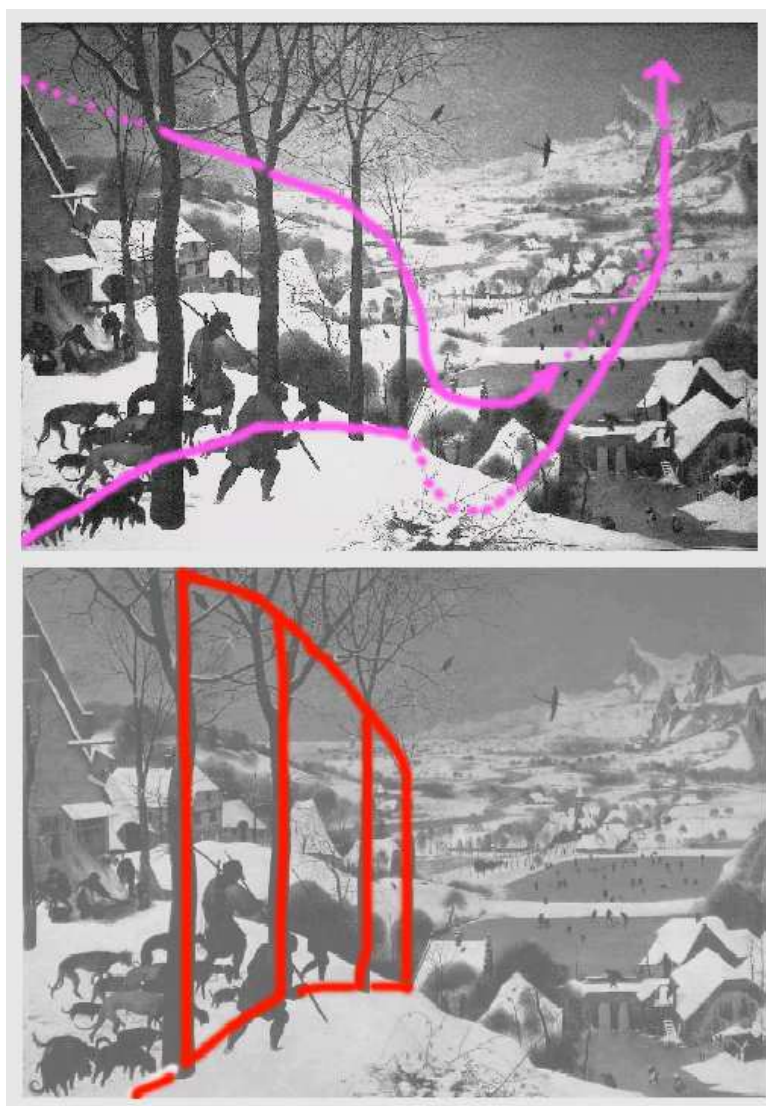


*Рис. 95. Естественные кратеры.*

Предки живущих в картине людей когда-то нашли хорошее место для жизни в этой долине. Оно хорошее по многим причинам: горы закрывают их от ветров, рядом есть лес с дичью, и есть вода – пруды, река, озерца. Много зелени вокруг (что тоже сдерживает ветра) и достаточно свободных прост-

ранств для сельхозработ. Практически рай для небольшой общины, по средневековым меркам. Хотя и трудный рай, зато настоящий.

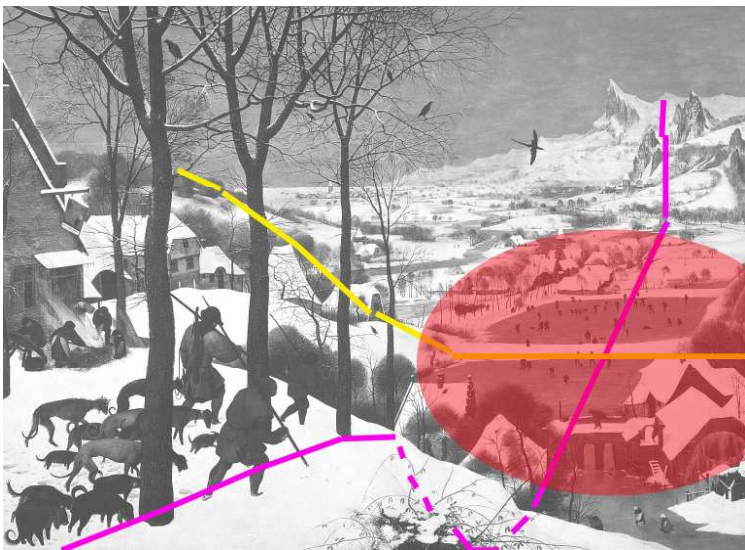
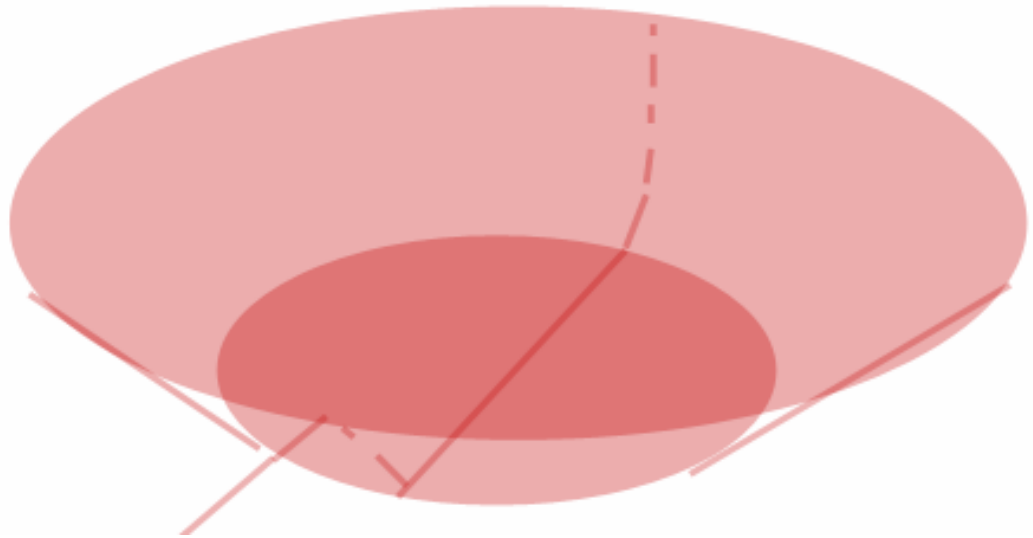
Перспективные сокращения и построения создают тут одну из главных композиционных фигур, воспринимаемых на уровне подсознания. Это ритм шагающих вниз деревьев, переходящий в скольжение и полет вплоть до гор. Опираясь на основания деревьев и их стволы до раздвоения веток, он создает плоскую треугольную стрелу, изогнутую по довольно крутому рельефу. И она сразу «тянет» взгляд зрителя, он летит, как на санках:



*Рис. 96. Втягивающая в картину визуальная пространственная стрела.*

Итого рельеф в картине – это часть кратера. Или попроще – «сковородка с ручкой»:





*Рис. 96. «Сковородка с ручкой».*

А интересно, что за «ручка» у этой «сковородки». И есть ли она вообще?

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

Так что если эта «ручка», то по форме полукруг, а если в пространстве – то это край большого такого тазика, глубокой тарелки.



*Рис. 97. Полуцилиндрическая горка первого плана.  
Пространственная модель «глубокой тарелки».*

За этим первым планом, с которого наше тело зрительно 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. 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 гражданской войны – смерть комиссара – в символ, чуть ли не библейский по масштабу.



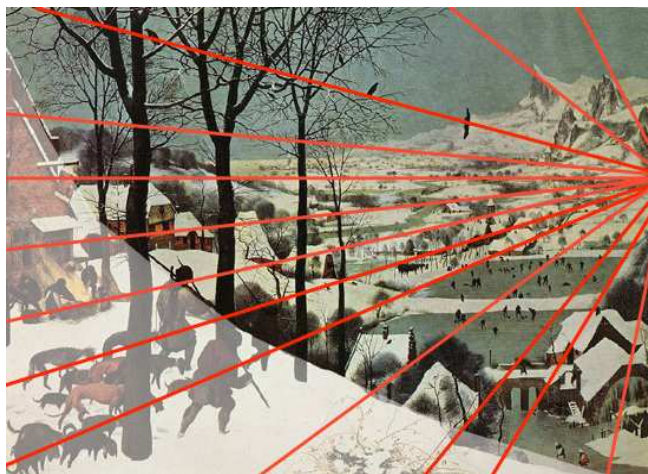
*Рис. 98.*

\*\*\*

Человеку принадлежит визуальное поле, его пределы, его бинокулярность, его оси и т.д. Все это хорошо описано, например, у Р. Арнхейма и является особым предметом гордости психологии визуального восприятия. Мы попробуем изложить наше понимание данной проблематики. Оно исходит из собственной художественной практики и педагогики. Так что какие-то аспекты этого представления – наши.

## *Переход к перспективе*

Все так. Но! Брейгель побывал в Италии, и он знает, что существует линейная перспектива. И он ее применяет! И ее тоже!



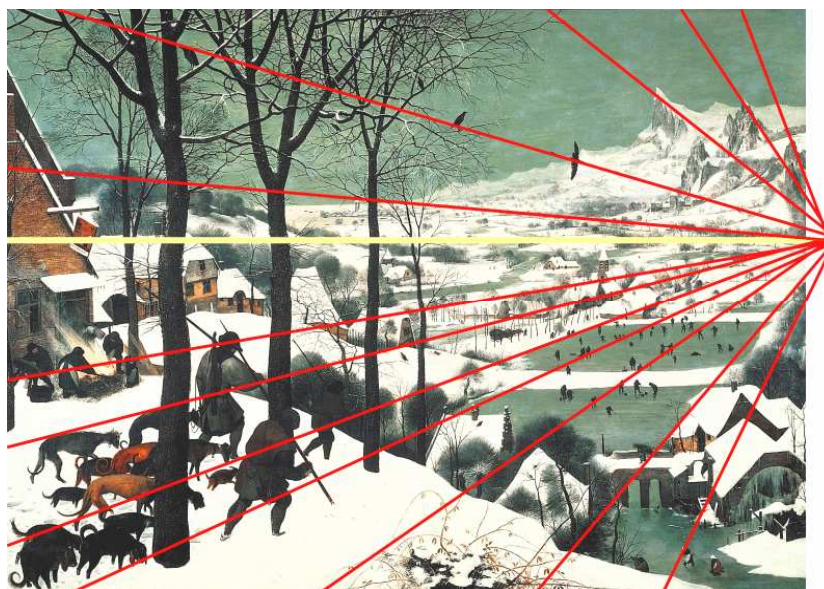
*Рис. 99. Линейная перспектива в картине как «зонтик», создающий конус.*

Отметим, что приведенная здесь «большая кривая» хорошо иллюстрирует, что вообще-то перспектива в данном случае создает ощущение гигантского конуса, втягивающей воронки. А это шаг к пространству.



*Рис. 100. Формообразующая воронка.*

А вот куда она устремлена? На самом деле точка схода не в картине, а чуть вынесена за нее, что еще больше обостряет наше восприятие: мы не знаем, куда идут все эти линии. Для этого придется продлить холст. Линия горизонта с точкой схода делит картину примерно в отношении 1/3 к 2/3..



*Рис. 101. Точка схода чуть-чуть за картиной.*

Кстати, эта горизонтальная линия играет достаточно важную роль в «настройке» множества иных линий.

### ***Трехмерность зрительного поля и перспектива***

Представленные на листе оси подчинены закону иерархии (главная точка центра и ослабление к периферии). По сути, это – глубинно-пространственное построение, что видно при вписывании в систему осей касательных эллипсов («эллипс ясного зрения» и периферия).

Для квадрата такое глубинное построение будет выглядеть как конус, но чаще – как эллиптический конус, т.е. «перспективная коробка», привязанная, однако, не к прямоугольнику листа, а к бинокулярному зрительному полю человека, вписанному в лист.

Если говорить об организованности композиции, то это тоже как бы наложенная и снятая (невидимая) сетка, но она не логическая, как любая линейная перспектива, а психофизиологическая.

Перспектива способна породить новый центр. Если обозначить его в пространстве и перемещать точку схода в обычной перспективе, то на плоскости заметим борьбу двух центров: геометрического центра изобразительной плоскости и центра пространственного. Их применение

может распространяться от полного совпадения (Леонардо, «Тайная вечеря») до классической диссимметричной композиции у К. Лоррена и дикой, «опрокинутой», композиции у Тинторетто.

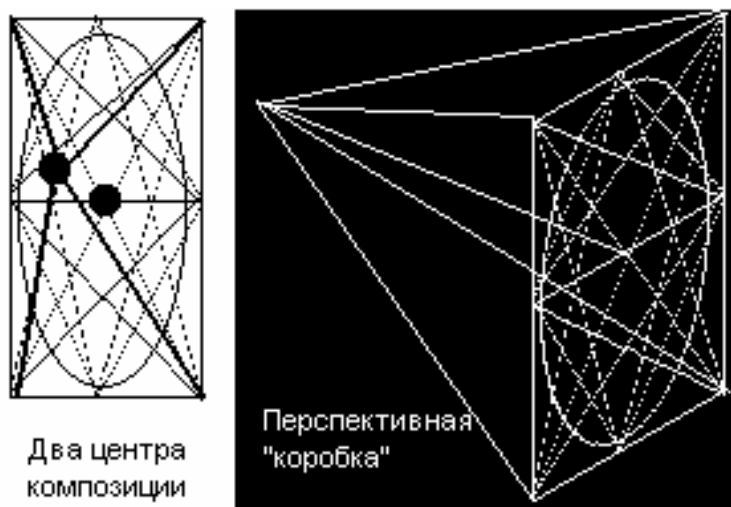


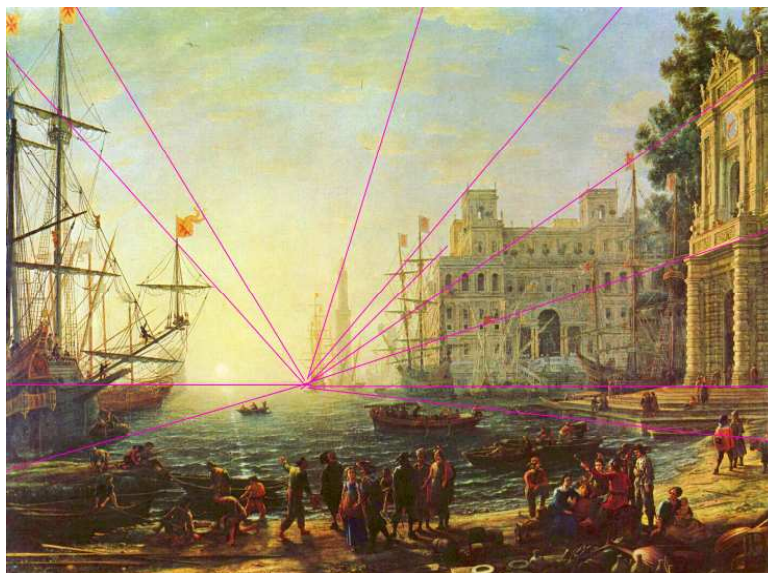
Рис. 102. Наличие в глубине изображения двух центров, логического и психофизиологического.

Совмещение двух описанных центров дает простой и очень сильный зрительный эффект. Он, кстати, редко используется, поскольку может показаться примитивным. Надо быть Леонардо, чтобы не скатиться к банальности и придать ему мощный и развернутый смысл.

Идеальное совмещение точки схода со смысловым центром картины (нимб вокруг головы Христа, Сына Божьего) является настолько завораживающим, что никто после Леонардо не повторил этого приема, разве что модернисты в качестве репризы. При всем том, что Леонардо прекрасно владел искусством асимметричной группировки масс, он здесь одним этим приемом (то ли схождения лучей, то ли их излучения из этой магической точки) отделил Христа от горизонтальной череды апостолов – они находятся на одной картинной плоскости, но в разных мирах. Четыре ромба по три фигуры несут значения *первостихий* (здесь это – типы темпераментов, проявленные как *типы реакций на главное событие*). Три человека в каждой такой группе несут смысл *фаз* (начало, развитие и конец, – модификации

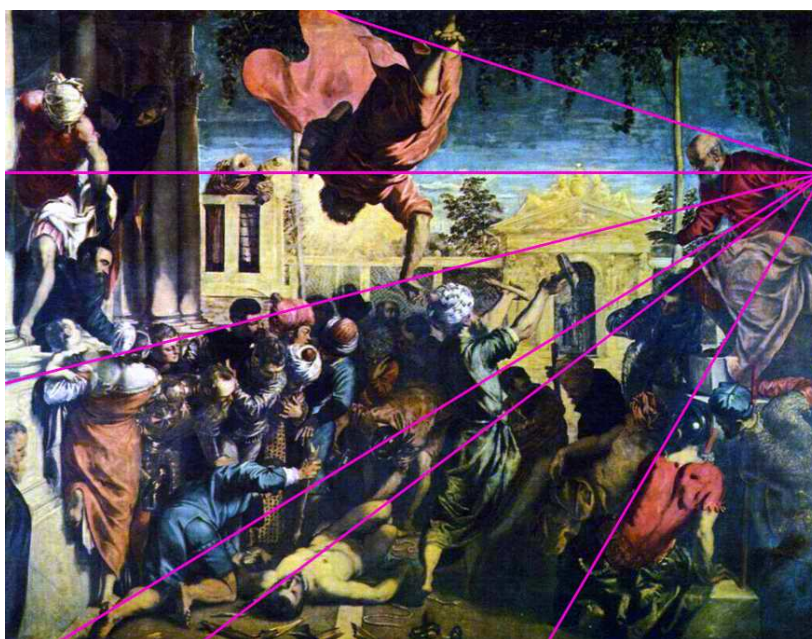
одной по типу реакции). Возникает полный набор  $4 \times 3 = 12$ , инвариант «знаков Зодиака».

Несколько иное впечатление производит картина К. Лоррена, построенная планами с точкой схода в нижней («водяной») условной зоне.



*Рис. 103. К. Лоррен. Восход солнца. Перспективная схема.*

Тинторетто в «Чуде святого Марка» помещает эту точку в верхнюю часть картины (парящий в сложном ракурсе ангел), чем достигает эффекта «опрокинутости» и странности картины.



*Рис. 104. Я. Тинторетто. Чудо св. Марка.*

Вариантов ключевых построений здесь, как видите, не так много – четыре-пять.

А вот пример другого типа пространственной перспективной коробки, примененный К. Коровиным. Здесь смещение смыслового центра и перспективной точки схода очевидно:



Рис. 105. Портрет Ф. И. Шаляпина.

### ***Четыре визуальных смысловых центра***

Есть еще одно очень красивое наблюдение, которое нигде в литературе нам не встречалось.

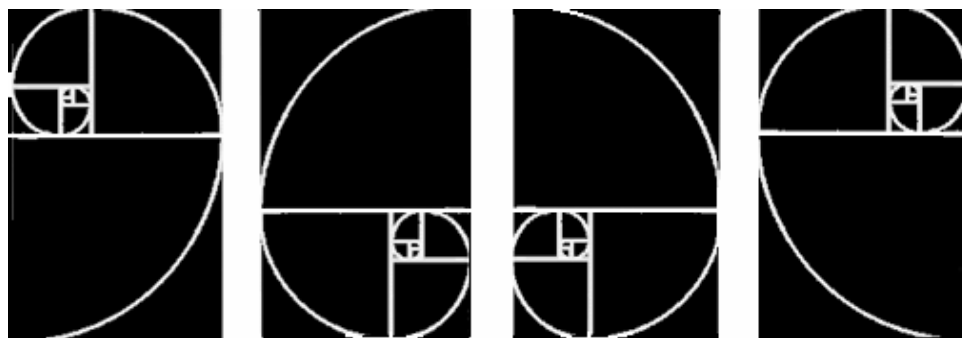
Из совокупности представленных нами невидимых овалов в иерархической геометрической сетке в глубинном восприятии листа возникает *непрерывная коническая спираль* (в случае с квадратом) или овально сплюснутая коническая спираль. Она возникает, видимо, от того, что взгляд последовательно скользит по овалам в глубину (или из глубины). На плоскости она выглядит как плоская *спиральная пружина*, но иногда мы видим ее и в трехмерности, например в пространственной композиции картины Рембрандта «Возвращение блудного сына».

Эту пружину можно трактовать и формально – как спираль. Для листа с пропорцией золотого сечения это будет «спираль Гёте», о которой речь в главе о временной композиции. Возможно, здесь и скрывается разгадка



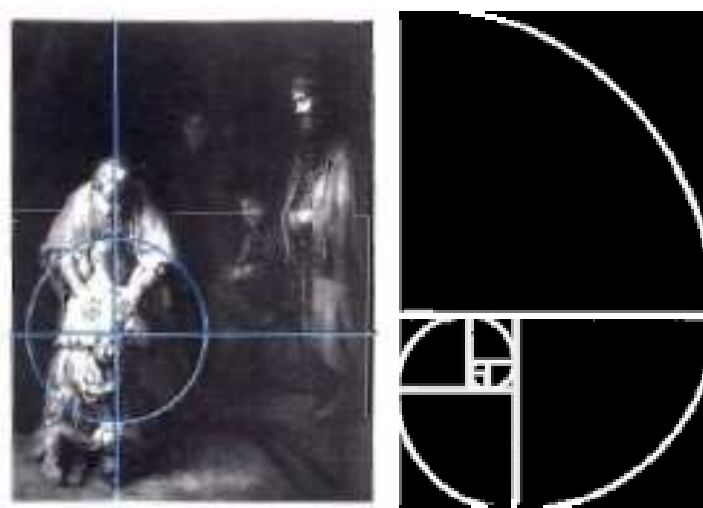
прочтения времени в пространственной композиции: взлет напряжения к кульминации и падение к развязке – как скольжение по нашим иерархическим зрительным эллипсам. Наш график композиции основан на спирали Гёте.

Мы показываем здесь эту спираль сразу в четырех поворотах – по отношению к четырем возможным центрам композиционного построения на листе, с пропорцией золотого сечения:



*Рис. 106. Спираль Гёте – варианты расположения с центрами в четырех главных зонах листа.*

Можно сказать, что это – четыре возможных типа прочтения композиции (и на плоскости, и в пространстве) с разной выразительностью, обусловленной весовой структурой листа и зрительными осями. Например, чтение известной картины Рембрандта Возвращении блудного сына идет по третьему варианту, начиная с рук отца и кончая еле заметной фигурой матери в проеме двери вверху, Это происходит по мере привыкания к темному колориту картины, всматривания по этапам.





*Рис. 107. Прочтение картины по спирали за счет тональной режиссуры.*

Нередко учебники доказывают, что, «как только открывается занавес, все начинают смотреть влево», в нижний левый угол. С этих позиций хорошо прочитывается замысел вбегающего гонца в «Афинской школе» Рафаэля – он вводит в действие. Ту же функцию несут освещенные фигуры у Рембрандта («Возвращение блудного сына»). Но не будем забывать, что у нас в мире – четыре типа менталитета, поэтому прочтение слева направо (и композиции, и слов текста) лишь один из существующих вариантов. Как читают композицию люди с другим менталитетом, нужно еще изучать.

Что касается рассматриваемой здесь картины Брейгеля, ее прочтение задается также с нижнего левого угла. И начинается оно с глаз собаки у дерева, которая вдруг остановилась и смотрит на нас. Собака в перспективе точно помещена между огнем и кустом ежевики на самом первом плане, а главное – на оси, восходящей диагонали, на стреле, задающей весь «мейнстрим» направления взгляда в картине. При желании можно и в этом случае нарисовать спираль прочтения картины, спираль ее режиссуры. Но это теперь несложно сделать и самому читателю.

### 3.2. ВРЕМЯ

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

В настоящем художественном произведении тройка «было – есть – будет» может быть представлена (задана) изысканным полунамеком (Басё) или легким эскизным движением (Пушкин). Пространство и время здесь имеют свойство ассоциироваться, взаимо-перетекать.

Любое, самое коротенькое, стихотворение Пастернака обязательно удерживает три модуса времени. т.е. *временной жизненный цикл*, в который вписан человек. «Гул затих» – уже прошло, «Я вышел на подмости» – идет сейчас, «Я ловлю в далеком отголоске, что случится на моем веку» – еще будет. И все пространство задано одним гулким словом – «отголоске». Ловить отголосок в реальном пространстве и ловить отзвук судьбы во времени здесь одно и то же.

Очень важны пределы времен, в которые вписан человек. Когда Пастернак использует максимальный масштаб (мело, мело *по всей земле*) и дополняет его обезличенностью героев, назывными построениями, он задает масштаб не только пространства (езде), но и времени (всегда). Картина происходящего перерастает в притчу: это было, есть и будет везде и всегда, такова хрупкая суть человека и вместе с тем – уникальность его единственной жизни. Обезличенное размышление обретает шекспировское звучание.

К этому всегда стремится всякая архаика. Даже нашего времени, а это примерно с 1986 по 1997 годы. «Дом стоит, свет горит, из окна видна даль» и т.д. «Звезда по имени Солнце» и назывные предложения – это то же, что у Пастернака, помещение настоящего в вечное, а «здесь» во «всегда».

И напротив, любительские стихи, как правило, именно этой панорамности пространства-времени не удерживают. Трудность в том, что она должна присутствовать в стихах не прямо, а обнаруживаться с некоторым трудом, вскользь, завуалировано. Выплывать из глубины.

Способов удержания трех модусов времени в искусстве – множество, и они различаются в группе временных и в группе пространственных искусств.

Тем не менее, любой архитектурный шедевр, вызвавший восхищение современников, содержит как намек на прошлое, так и прорыв в будущее. Смещение доминант в ту или другую сторону происходит по циклу: в архаиках больше будущего, в декадансах – прошлого.

Если временная троичность разрывается и преобладает только один модус, произведение становится чужеродным человеческой среде и некоторое время воспринимается как крайне обедненное. Таким, например, было восприятие современниками зданий конструктивизма (будущее без прошлого). Резкий откат при Сталине к «неоклассицизму» был платой за эту гипер-оригинальность раннего модернизма.

Напротив, для примера выбрасывания будущего можно назвать эклектические особняки модерна, построенные безо всякой фантазии как набор культурных «цитат» (прошлое без будущего). Не лучше и то, что по большей части строят наши нувориши сегодня.

Теперь обратимся к Брейгелю.

Мы проанализировали три модуса пространства в картине (надмир, мир, подмир) как вложенные друг в друга. Масштаб надсистемного мира, макромасштаб здесь задан вписыванием в картину мира в виде «хрустальной сферы». Масштаб мира – мезомасштаб – задается первым и вторым планами, которые резко переходят в третий и дальние планы. Но настоящий микромир здесь – это мир деталей, прописанный с такой же любовью и детальностью, как и все прочее. Это микромасштаб. Итого, перед нами три вложенных друг в друга масштаба пространства. Пространственная матрешка или альтитуда.

А времена? Разумеется, все три времени здесь в наличии.

Прошлое – это окружающая природа, ставшее. Настоящее – это биение жизни, которым и любитесь художник. И будущее, христианское будущее – это идея Бога и воздаяния после жизни. Она подана зримо как храм в центре картины и некое множество видимых и подразумеваемых храмов везде.

Эти люди еще не сражаются за Прогресс и прочие идеологемы Нового времени. Но они живут на грани эпох. С ними еще Бог.

## Глава 4. СБОРКА

### 4.1. ПАКЕТ ЗНАЧЕНИЙ И СМЫСЛОВ

#### *Принцип «пакета слайдов»*

Художественная композиция обязательно содержит *пакет значений и вызываемых при восприятии смыслов*, она для этого и делается. Этот пакет явно иерархический, т.е. перед нами не просто парность, по Рикеру, или циклический пакет, по Ракитову, а целая вертикально-горизонтальная *альтитуда смыслов*.

Пакет смыслов можно рассматривать иерархически и в пространстве: смысл первого уровня, второго и т.д. Здесь тоже есть свои масштабы (смысловые), и их тоже можно проанализировать, у них своя иерархия.

Возьмем для примера песню. Простейший тип – дуальность (куплет – припев), наиболее распространенный – троичность (тезис – антитезис – синтез). Но есть среди них художественные произведения и с большим количеством слоев, с пяти- и более мерным пакетом.

Андрей Тарковский в своих фильмах использовал сложный иерархический прием смыслового построения. Повторить его невозможно, как всякое искусство, но кое-что об этом он рассказывал сам.

Первый слой смыслов – аристотелевский, содержащий завершено-глобальные идеи, а также практически суперконспект из истории мировой философии. Масштаб значений тут общечеловеческий – вечные философские проблемы и вопросы.

Он есть и в картине Брейгеля, иначе Тарковскому нечего было бы «распредмечивать». И он несомненно учился у Брейгеля в этом процессе.

Второй слой всеобщих значений у Тарковского удерживает музыка Баха, с ее божественным течением времени и трансцендентальной невыразимостью Бога. Это – текущая экзистенция человеческой жизни все в том же масштабе. Бах и Брейгель – это проявления одного и того же периода

истории искусств. Поэтому обращенность к этому периоду у Тарковского многогранна, и она еще глубже, если разбираться содержательно.

Третий слой значений – актуальная проблематика «натура – культура» (природа и цивилизация, культура и технос).

Прием его фильмов – необычное столкновение временных смыслов и их темпоритма, создающее новые, в том числе не запроектированные, смысловые связи у зрителя. То же самое можно сказать и о Брейгеле, который был в своем времени настоящим новатором во всем. Это трудно понять сейчас, но если выстроить всю историю искусств средневековья, то это становится очевидным.

В фильме «Сталкер» в теме «сна в зоне» использована панорама визуальных знаков – изумительных по тонкости репродукций с произведений искусства, разбросанных под водой, вперемешку с техническим цивилизационным мусором, рваными календарями, живыми рыбами и разводами мазута.



*Рис. 108. Кадр из «Сталкера».*

Смыслы, обозначенные этими знаками, в кадре не просто встречаются, а сталкиваются, как в текстах постмодернизма типа романов У. Эко. Это – столкновение разновременного, разнопространственного, разнокультурного, живого и мертвого, природы и цивилизации, естественного и искусственного. Звуковым фоном всего этого картинного столкновения служат такие же рваные цитаты из Библии, тексты и звуки дзен-буддизма и т.д.

И когда думаешь о ритме, задаешься вопросом: «Кто же смотрит этим медленным взглядом, причем откуда-то сверху?», – и убеждаешься, что рассматривается этот наш мир *глазами инопланетной Зоны*. Как до этого Солярис рассматривал земной мир Брейгеля – прием идентичен. Масштаб всей нашей истории, ее разнообразия, ее Прошлого, настоящего и будущего, словно помещен тем самым в смысловую «раму» – в максимально возможный масштаб неведомого нам Космоса.

Эти вложенности, разновременные и разнопространственные склейки, будто визуализировали приемы постмодернистических изысков Жюль Делёза, а в кино это сделать гораздо сложнее, чем в литературе. Чего стоит хотя бы финал фильма «Ностальгия» – прошлое вложено в настоящее, удаленные во времени и пространстве детские воспоминания о доме – в величественные мертвые руины чужеземного храма.



Рис. 109. Финал «Ностальгии».

Это лишний раз доказывает, что русские художники, где им Бог дает, там и реализуют все то, что на Западе является философией. Но если гениальность философа Достоевского Запад признал, то понять хотя бы равнозначность философа Тарковского философу Делёзу он пока не способен.

Зато на это способны мы в вами, живущие в России.

Завершая эти размышления о Брейгеле, подчеркнем, что прочитать его пакет смыслов достаточно трудно, и по сути процесс этот не имеет конца. Но этим и привлекательно искусство: меняемся мы, меняются эпохи, возникает новая интерпретация.

На Востоке в разных вариантах бытует такая притча. В пустыне встретились два путника, оба шли навстречу друг другу с целью обрести Учителя. И когда они это выяснили при встрече, они рисуют символ на песке. И каждый дает ему интерпретации. Тот, кто способен усмотреть в символе больше значений и смыслов, тот и становится Учителем.

### ***Четверка стихий и разнообразие***

В картине Брейгеля присутствуют четыре стихии – основная типологическая модель древности и средневековья, ее символизм. Огонь горит на самом входе в картину, застылая вода – снег и лед, и вода в ведрах и полынье. Густой зимний воздух, едва отличимый по тону ото льда. И, наконец, земля, твердь. Вещественные камни домов и черепица под снегом, вещественные горы и прочая материальная твердь.

И многое из этой четверки развернутого в видах и подвидах. Живое – люди, животные, птицы и растения. Старики, взрослые и дети. Это длинная тема.



## 4.2 ДРУГИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

### *Фактуры и текстуры*

Не понимаю, как, но Брейгель обладает невероятным свойством воссоздания фактур и даже текстур всего, что он изображает. По сравнению с его «материальным» миром мир, например, Пуссена – просто полувоздушная декорация. И даже мир Энгра, а это мастер! – так себе, одни красоты. А у Брейгеля жизнь.

Такая достоверность материи недостижима при фотографировании, даже при самой лучшей оптике, поскольку на втором и последующих планах все смазывается, не могут быть все планы одинаково отчетливы. А у Брейгеля могут. Он переключает нашу «оптику» глаза еще раз.



*Рис. 110. Дальний план картины.*

Один из интерпретаторов пишет, что причиной тому является очень чистый воздух. Но никакой чистый воздух не отменяет изменения плотности воздуха в пространстве – отсюда принцип тональной перспективы. Да и небо в картине совсем даже не свидетельствует, что перед нами чистый и прозрачный воздух – скорее наоборот, там что-то такое вдали мутится, типа

бури. При свинцовом небе высокая влажность, а значит – никакой он не чистый, этот воздух, а густой и влажный.



*Рис. 111. Снимок части картины в музее.*

Шершавую фактуру деревьев первого плана в «Зиме» можно рассматривать в микроскоп. Но ее же видишь сразу, когда не видишь еще ничего, в пятне. Чем подобным можно восхищаться в тот же Возрождении, где большая часть хорошо построенных декораций одухотворена светотенью и сфумато. Но «фактуры жизни» там нет! И в барокко ее нет, там только свет.

А тут стоит собака у дерева – шерстью воняет.



*Рис. 112. Деревья и собаки.*

Птица летит, перышки на просвет вижу. А это просто пятно, черное пятно. А вижу-то я фактуру перьев.



*Рис. 113. Фактура птицы.*

Фактура неровной кирпичной кладки на первом и втором плане прописана вплоть до плесени. На вывеске буквы читаются, грязь и потертости от времени. И дым от костра тут тоже имеет свою фактуру.



*Рис. 114. Фактура кирпичной кладки, вывески и дыма.*

Охотники в их кожаных одеждах – когда-то цветных! – фактурны, видно выделку кожи и поношенность.



*Рис. 115. Фактура одежды охотников.*

В таком же по цвету кожаном пиджаке или куртке 70-х, разгуливает по станции доктор Снаут (Юри Ярвет). Из того же «брейгелевского» колорита кожа кресел на станции «Солярис», а остальное черно-бело-серое.



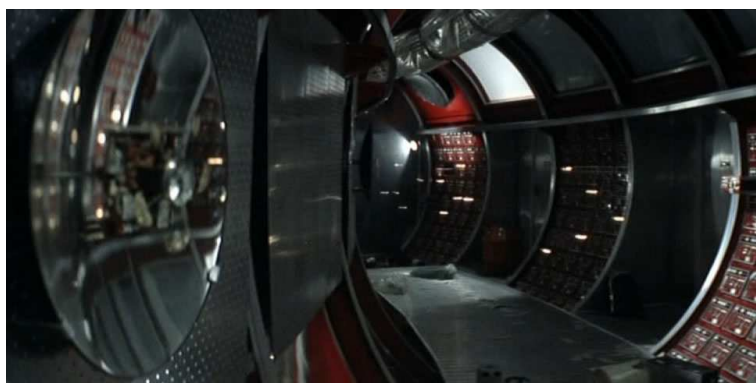
*Рис. 116. Доктор Снаут и интерьеры в «Солярисе» А. Тарковского.*

Как дизайнер я помню: мода того времени, поразительно перекликалась с колоритом Брейгеля. Коричневато-оранжевые, оливковые, хаки – они были везде. А платье Хари, которое в фильме «удвоилось» или даже утроилось. Это та же фактура кожи, замши. Тот же цветовой строй. Вязаная накидка и вязаное платье – вы помните их, они такие фактурные, такие женские, такие – из моды 70-х.



*Рис. 117. Замша и вязанная фактура в женских образах.*

Контрастом к живому – металлический и пластиковый мир станции.



*Рис. 118. Станция Солярис.*

Но вернемся к Брейгелю. И вот вся эта фактурная игра, начатая с первого плана не останавливается на нем. Она везде. Мир Брейгеля «весомый, грубый, зримый». Но он же и тонкий и пушистый, и волнующийся, играющий.

Вот лед играет на своем протяжении картины сотнями нюансов не только цвета, но и фактуры. А вот льдистая корка на снегу первого плана и пушистые деревья второго плана, на них снег виден, даже на тонких ветках.



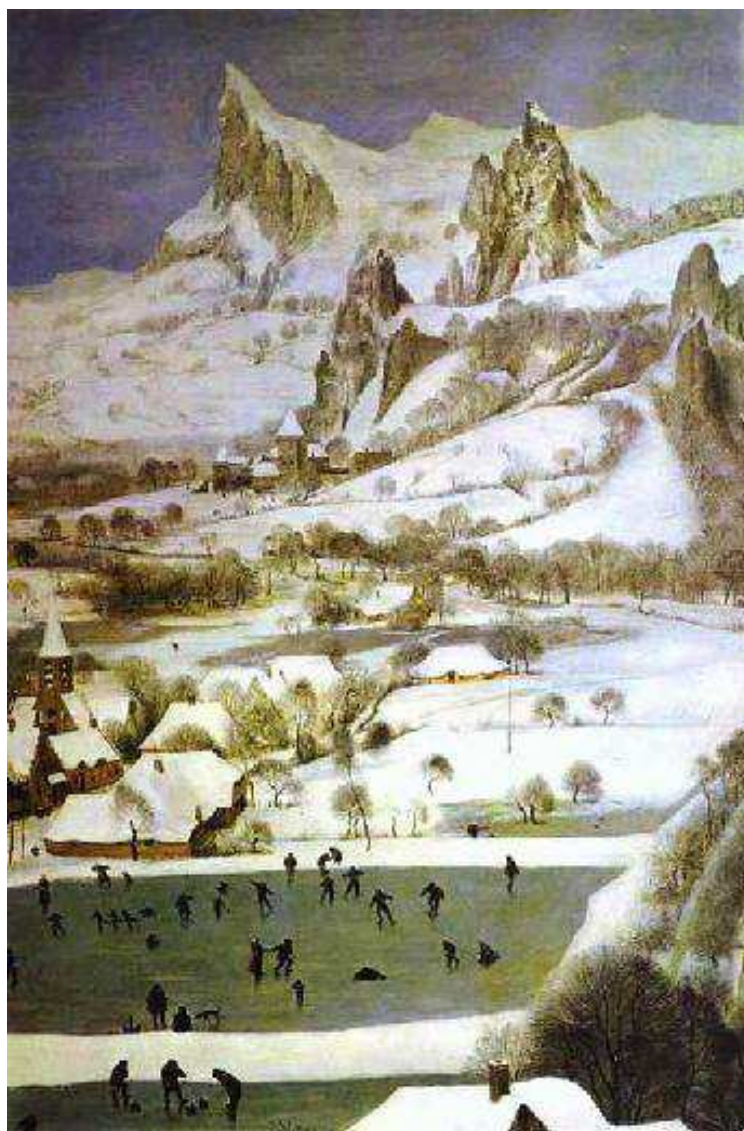
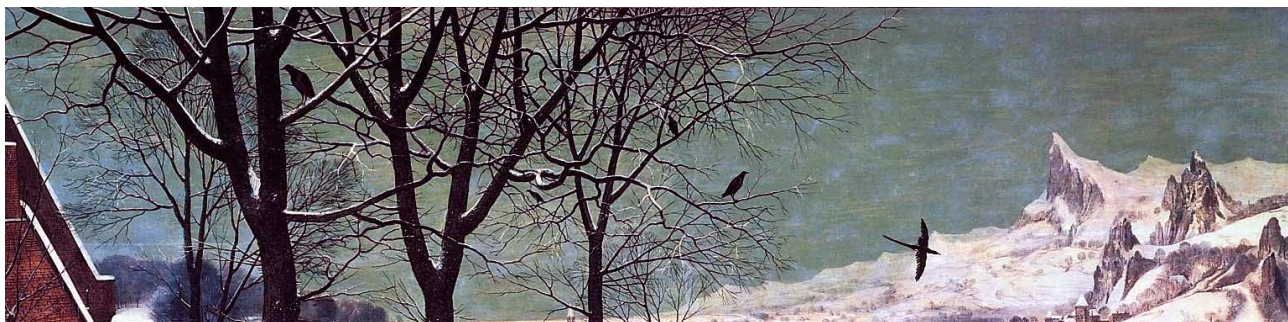
*Рис. 119. Фактура снега и деревьев второго плана.*

А теперь сравните по фактуре:



*Рис. 120. Фактура Земли в «Солярисе».*

У Брейгеля даже небо имеет свою «фактуру». Небо в картине играет, это вообще симфония, способная свести с ума любого копииста. Да вы присмотритесь к любительским фото из музея. Там черт знает что наворочено – от темно-фиолетового до зеленого. Такое вот небо голубое.



*Рис. 121. Фактура неба.*

И вот я начинаю понимать, что разобрав на части мир Брейгеля, Тарковский собирает из него мир «Солярис». Причем, совсем не тот, что нарисовал ему Ромадин. А параллельный ему и перпендикулярный ему.

Это действие на уровне подсознания гораздо сильнее прямых реминисценций и прочих метафорических приемов.

Я имел несчастье посмотреть и современный «Солярис» с красавчиком Клуни. Вот в этом случае все наоборот. В мире манекенов все картонное. И тошнит от бездарности и стандартности с первого кадра. Но зато урок хороший: и из материала великого романа Станислава Лема можно выдуть мыльный пузырь про секс в космосе.

### *Звуки и запахи в картине*

Охотники идут по снегу, усталые, вразнобой. Оледеневший снег хрустит у них под ногами.



*Рис. 122.*



Их собаки оживились, почуяв жилье. Дом вот он, спустись с пригорка. Он предчувствуется. Рядом их будоражат запахи паленой свинины у трактира.



*Рис. 123.*

Трещит и гудит огонь прямо с левой стороны. Горит этот странный огонь не на самом снегу, а в огороженной камнями площадке. Люди деловиты. Пахнет дымом.



*Рис. 124.*

Трубы ближайших, да и дальних, домов на картине тоже дымятся и запах домашнего очага, от них исходит так очевидно.



*Рис. 125.*

Вдалеке на катке звенят коньки (резонирует плоскость льда и вся «чаша» долины) и слышны веселые голоса детей.

И вспоминается что-то пушкинское про зиму:

- «мальчишек радостный народ коньками звучно режет лед»,
- «вот бегают дворовый мальчик в салазки жучку посадив...»

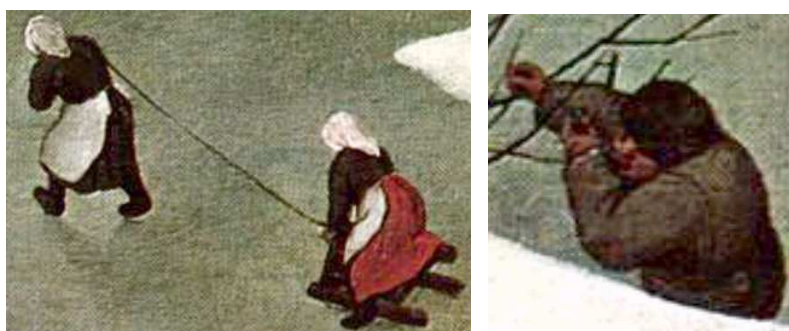
Мальчишки и взрослые катаются на коньках и играют в кубарь. В тех краях и временах на коньках катались все, коньки были у всех, если судить

по множеству картин малых голландцев. А после катания пили горячее молоко с шалфеем.



*Рис. 126.*

Шаркая по льду, перебираются какие-то тетки в передниках, на втором плане, тащат что-то похожее на санки. И некто мужского пола что-то там делает у дерева.



*Рис. 127.*

Женщина на мостике у мельницы, тоже в фартуке, несет хворост и хрустит снегом. Она идет, согнувшись, и несет большую вязанку. При этом она явно бурчит, проклиная ее тяжесть. Может даже про себя бурчит, но мы почему-то понимаем это.



*Рис. 128.*

Такова выразительность позы силуэтов у Брейгеля. Даже на четвертом плане у него двое несут высокую лестницу, и все так же они точны и позы их понятны – холодновато.



*Рис. 129.*

Вдали едет воз, и едва слышны удары кнута о плотный круп лошади и обращение возничего к лошади («Ноо, мертвая!..»).



*Рис. 130.*

Только в этом увеличении я увидел, что лошадок у него запряжено как минимум две. Значит, что-то тяжелое везет.

Так много движения в картине, оно вроде бы хаотичное, но это все – жизнь, функционирование общины, и добыча пищи, и ожидаемый отдых от трудов, и праздник, и молитвы. Все здесь смешано и все так естественно и так просто.

Господи, как хорошо!

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

### Проблема репродукций

Большинство тех, кто повесил у себя над столом «Зиму» искренне считает, что знает эту картину. Я и сам так думал, пока не собрал из Интернета около ста разных ее репродукций и фотографий.

### *Кадрирование*

О кадрировании репродукций и пропорциях мы говорили, но сразу могу сказать, что подавляющее большинство воспроизведений «Зимы» – это обрезанная картина. Кадрирование с усечением есть даже в энциклопедических изданиях. Я с трудом нашел более-менее полный вид этого полотна в целом:



*Рис. 131. Относительно полный вид картины «Охотники на снегу. Зима».*

О достоверности пропорций можно судить, только если использовать снимки картины в раме:



*Рис. 132. Снимки картины в раме из музея.*

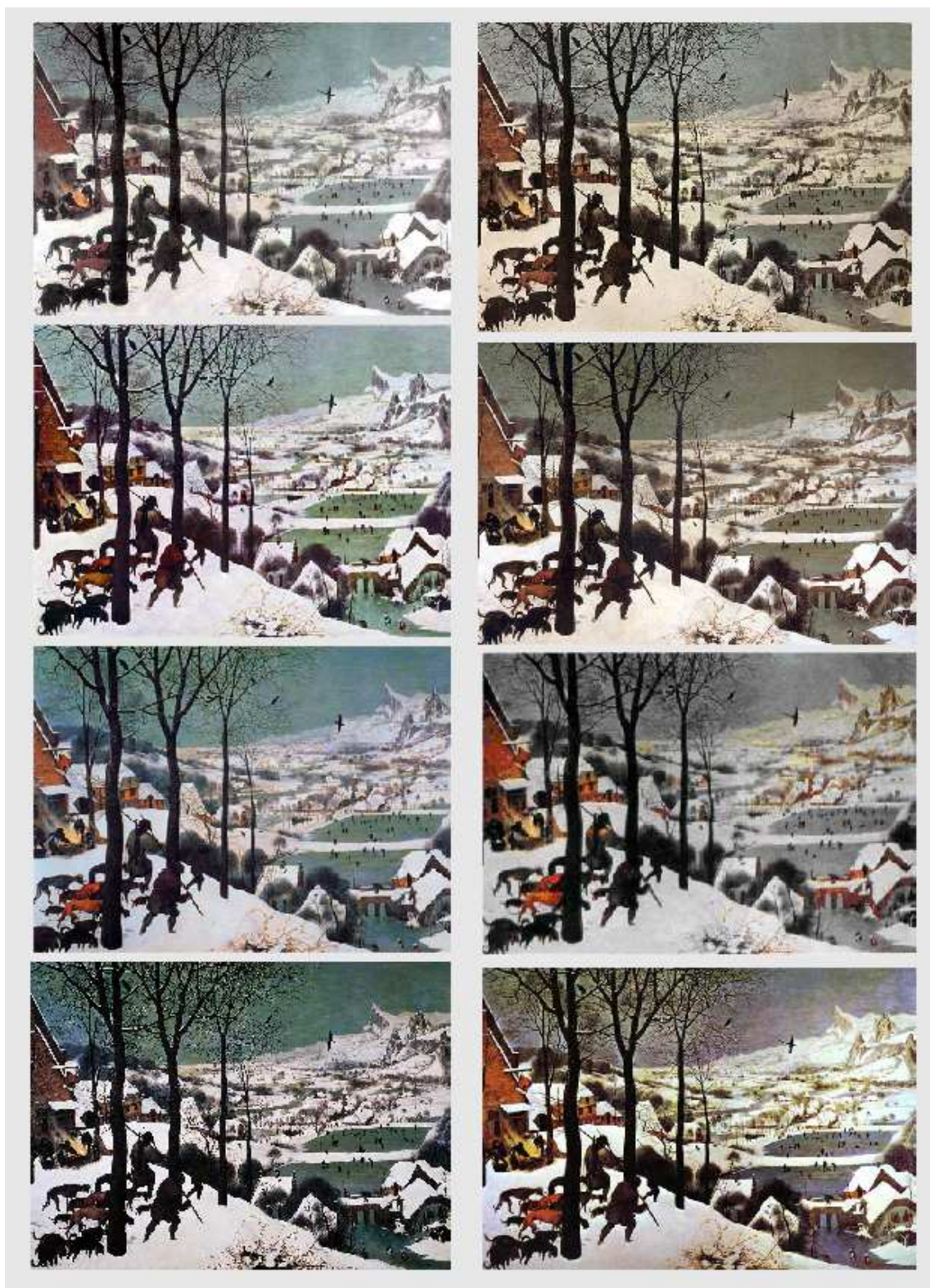
Во всех прочих вариантах – в Интернете, в книгах, альбомах и т.д. – мы имеем искажения (обрезание) и иногда очень существенные, вплоть до горы:



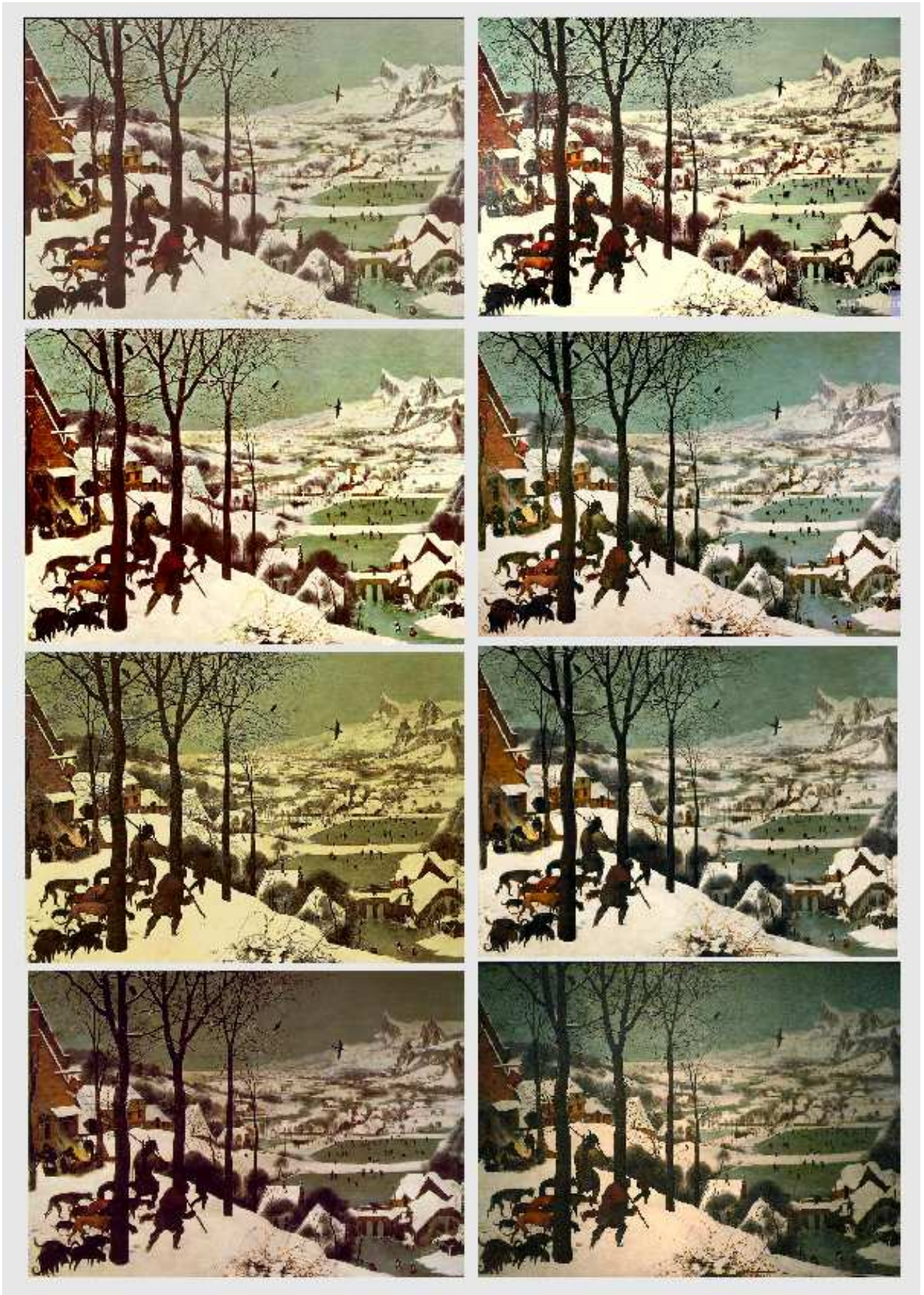
*Рис. 133. Типичный пример урезания формата.*

## *Колорит*

На приведенных в книге иллюстрациях видно, что «поймать» настоящий колорит этой картины и воспроизвести его очень сложно технически. И в большинстве случаев мы имеем три варианта искажений цветности: в зеленую сторону, в синюю сторону и в серое.





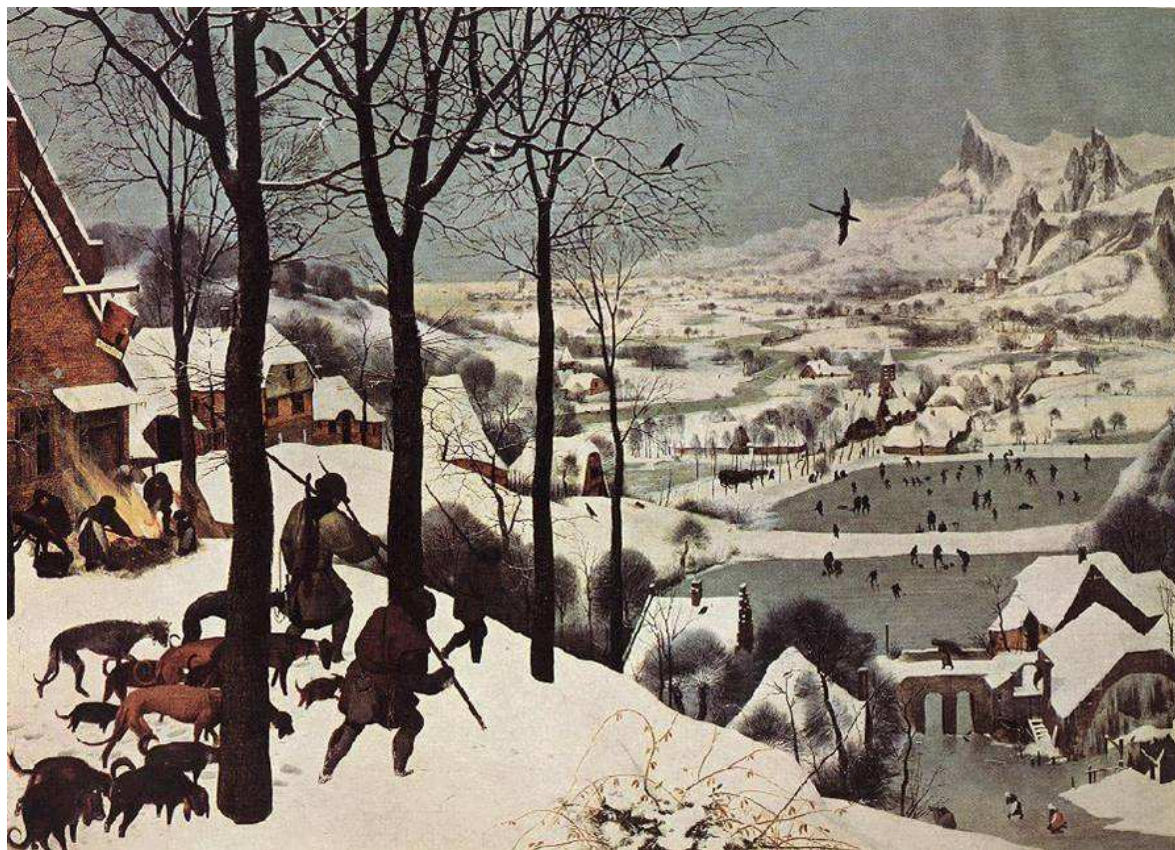


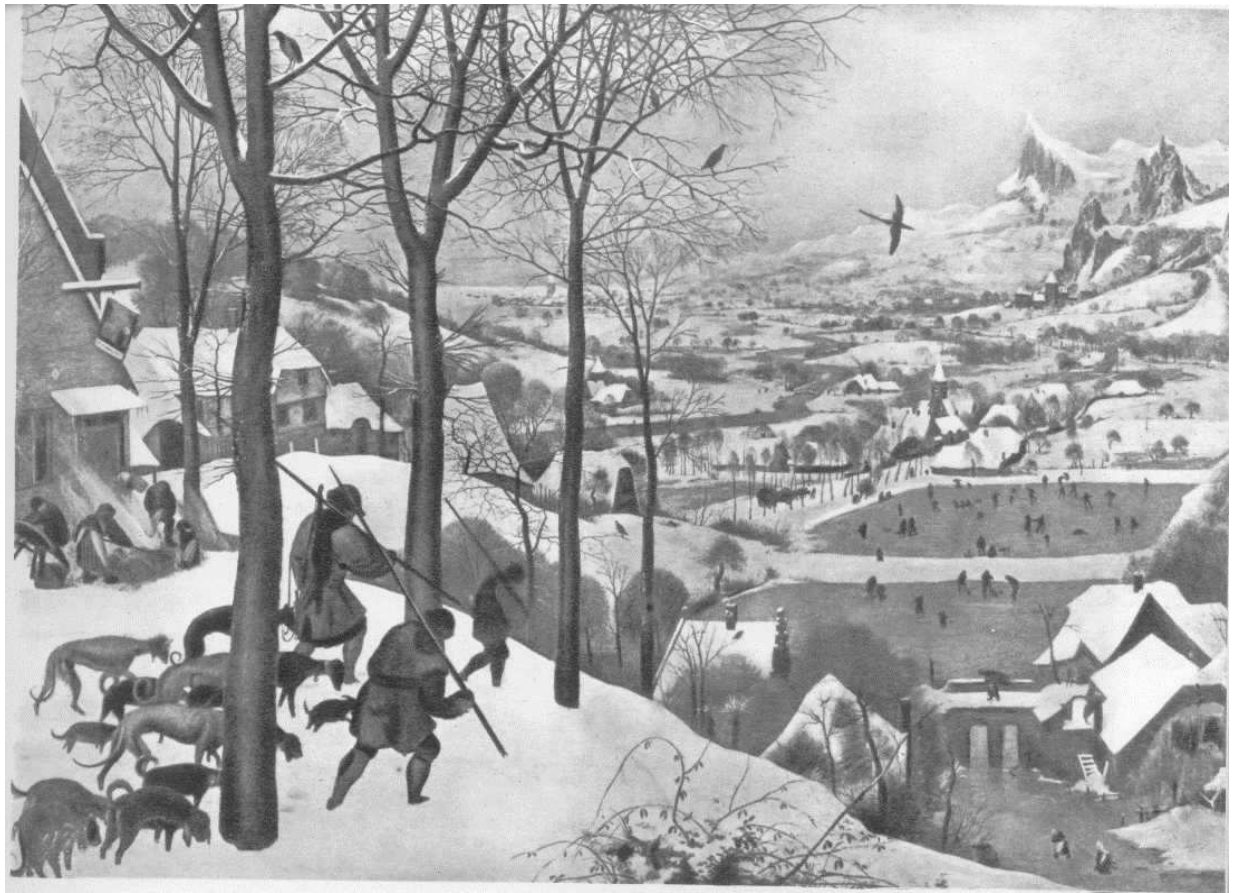
*Рис. 134. Типичные колористические и тональные искажения.*

Почему так важно с этим разобраться? Это не просто искажения тона и цвета, это искажения смысла картины в непосредственном восприятии. Присмотритесь сами: то перед нами веселенькая и яркая картинка зимнего катания и прочих развлечений, то мир, погруженный в зеленый сумрак, то уж совсем тоскливый и темный с почти свинцовым небом, а то звенящий синий и даже голубой. В сочетании с красным почти цвета голландского флага (и позаимствованные из этого источника русского). А то серятина какая-то, совсем обесцвеченная.

Загадочность этой картины состоит в том, что она содержит в себе все эти потенции. Копиисты, числом немеряно, видимо приходят в бешенство, пытаясь установить что темнее – небо или лед. И что какого цвета. Или хотя бы, какой оттенок серого, ключ тональности здесь применить.

Небо все-таки светлее, что видно при постепенном переводе репродукций и снимков «в серое» в разных вариантах:







*Рис. 135. Перевод изображения в серое и черно-белое.*

Если говорить о цвете неба и льда, то тут копиисты никак не хотят учесть ни простоты Брейгеля, ни его хитростей. Они рисуют, как знают:





*Рис. 136. Слишком простая и слишком яркая трактовки колорита картины.*





Рис. 137. Брейгель колористически и тонально разный даже в «цитатах».

### *Что приводит к искажениям*

Возможно, это подсветка зала музея и картины. Цвет ламп, который способен скорректировать цветность на снимках как световой фильтр. Хотя там предполагаются профессионалы экспозиции, этот эффект отражается на снимках туристов непосредственно из музея.

Не говоря уж о том, что такое несовершенная полиграфия большинства наших изданий прошлого. Здесь искажения иногда чудовищные, но, что поразительно, Брейгель все терпит. И впечатление сохраняется.

Второе: на изменения колорита картины при непосредственном восприятии и съемках играет и фон стены музея. Если он серо-голубоватый, картина «теплет по тону».

Третье, это старый лак на картине. Загустевающий старый лак делает картину темнее, чем она была, и чем дальше, тем больше. И второе – он смещает ее колорит в сторону «золотистости». В итоге она коричневеет. Перед нами теперь совсем не тот колорит, который был в момент написания картины. Это, кстати, и пытаются компенсировать копиисты, видимо понимающие этот эффект.

Вот так и я в юности долго пытался понять, как итальянец добился «золотого свечения», разглядывая в харьковском музее ренессансную работу какого-то второстепенного мастера. А потом прочитал, что в то время нередко применяли золотистый лак, благодаря которому колорит со временем и становился сияющее-золотым. Получается, что при высыхании создается прозрачный золотой светофильтр, объединяющий любой исходный колорит. Тот же прием, но куда более утонченно, применял и Рембрандт – это описал в дневниках Роберт Фальк. Он пишет, что в юности долго не понимал Рембрандта, что тот, якобы, пишет «столярным клеем» или в этом роде. И только потом понял его гениальность и изменение палитры.

А картины Рембрандта, и вправду, сильно потемнели, если судить по оригиналам. Иногда то, что мы приписываем замыслу автора, является результатом четырех сотен лет выдержки органического лака.

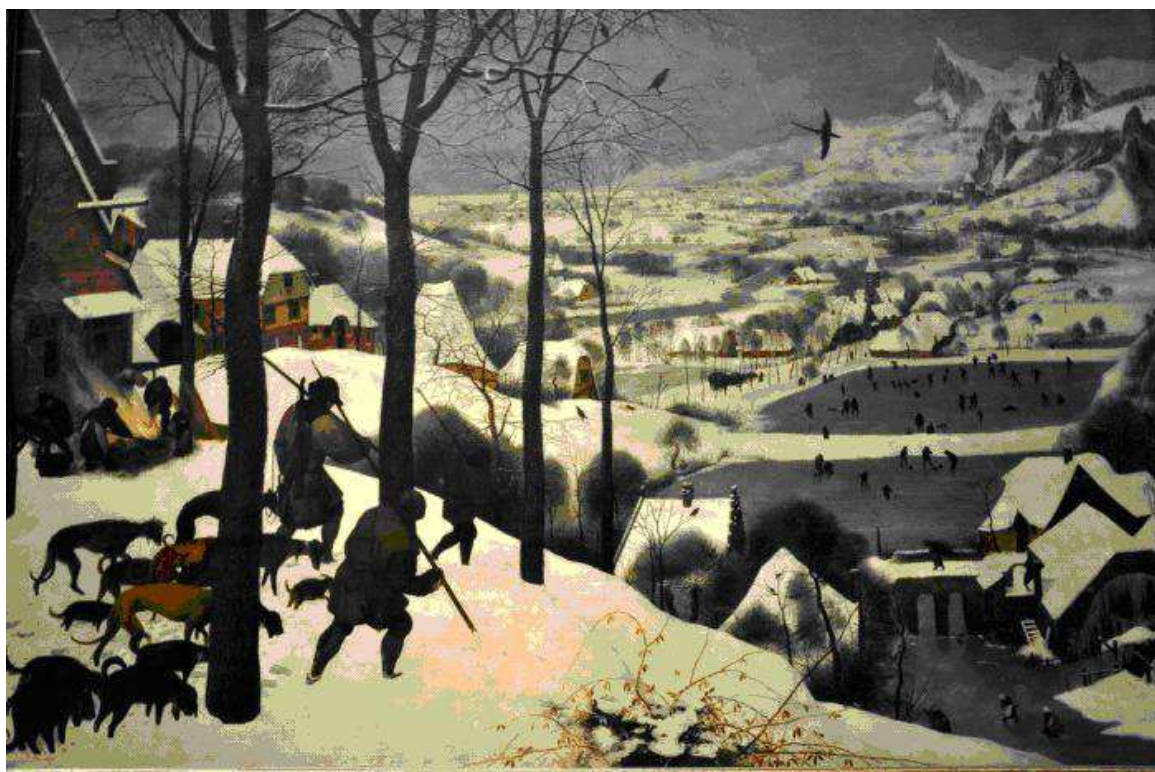
Вот для иллюстрации сказанного два разных снимка из музея. На одном все золотое, даже пол, на втором сдержано зеленоватое. А при прямых съемках картина-то скорее синевато-серая.



*Рис. 138. Влияние освещенности и фона стены.*



А вот что проделывает с колоритом подсветка картины небольшой лампой сверху над ней (при упрощении картины до эстампа из нескольких цветов это очевидно):



*Рис. 139. Светотональные кольца от точечного источника света над картиной.*

**Прим.:**

\* Статистические и медицинские данные взяты из статьи «Формат кадра и восприятие телевизионного изображения» О. Бессмельцевой и Ю. Косарского (<http://rus.625-net.ru/625/2004/04/format.htm>) и других работ.

\*\* Кстати, классический формат кино: 1,375 и узкоплёночный формат 1,348. Фильмов в этих форматах (с учетом киноархивов) – подавляющее большинство.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Александров Н.Н. Глобальные ментальные циклы и модели времени в истории // В сб.: “Системогенетика и учение о цикличности развития”. Кн. 1. Ч. 1. Под ред. Н.Н. Александрова. – Тольятти: Изд-во МАБ и БД, 1994. С. 8-33.
2. Александров Н.Н. Структура и динамика многоуровневых образных систем. – Тольятти: Изд-во МАБ и БД, 1994. – 102 с.
3. Александров Н.Н. Звезда деятельности. – Кострома: Изд-во КГУ, 2000. – 230 с.
4. Александров Н.Н. Числовые инварианты в менталитете. – Кострома: Изд-во КГУ, 2000. – 475 с.
5. Александров Н.Н. Опыт понимания времени. Культура и циклы. – Кострома: Изд-во КГУ, 2000. – 446 с.
6. Александров Н.Н. Эволюция ментального хронотопа. – Кострома: Изд-во КГУ, 2000. – 434 с.
7. Александров Н.Н. Формула истории. – Кострома: Изд-во КГУ, 2000. – 516 с.
8. Александров Н.Н. Экзистенциальная системогенетика. – Кострома: Изд-во КГПУ, 2000. – 350 с.
9. Антропономия. Общая теория человека / Под ред. Л.А. Зеленова. – Нижний Новгород: НАСИ, 1991. – 172 с.
10. Арватов Б.И. Социологическая поэтика. – М.: Федерация, 1928. – 170 с.
11. Аристотель. Сочинения в четырех томах. – М.: Мысль. Т. 1. (1975) – 550 с.; т. 2. (1978) – 587 с.; т. 3. (1981) – 613 с.; т. 4. (1984) – 830 с. – (Философское наследие). – В надзаг.: АН СССР. Ин-т философии.
12. Афасижев М.Н. Эстетика Канта. – М.: Наука, 1975. – 136 с.

13. Афасижев М.Н. Искусство как предмет комплексного исследования (Методологические и научные аспекты системного исследования). – М.: Знание, 1983. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Серия “Эстетика”; № 6).
14. Басин Е.Я. Семантическая философия искусства. (Критический анализ). – М.: Мысль, 1973. – 216 с.
15. Басин Е.Я. Психология художественного творчества (Личностный подход). – М.: Знание, 1985. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Серия “Эстетика”; № 5).
16. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // В кн.: Вопросы литературы и эстетики. – М.: Наука, 1975. – С. 234-407.
17. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
18. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – 320 с.
19. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
20. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – СПб: Азбука, 2000. – 336 с. – (Серия "ACADEMIA").
21. Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб: Азбука, 2000. – 304 с. – (Серия "ACADEMIA").
22. Бахтин М.М. Собрание соч. в 7 томах. – М.: Русские словари. Т. 5 - 1996 г., – 732 с.;
23. Бахтин М.М. Собрание соч. в 7 томах. – М.: Русские словари. Т. 2 - 2000 г., – 800 с.
24. Бахтин М.М. Тетралогия. – М.: Лабиринт, 1998. – 608 с.
25. Бергер Л.Г. Эпистемология искусства. – М.: Информационно-издательское агентство “Русский мир”, 1997. – 432 с.

26. Борев Ю.Б. Основные эстетические категории. – М.: Высшая школа, 1960. – 447 с.
27. Борев Ю.Б. Эстетика. Издание 2-е. – М.: Политиздат, 1975. – 399 с.
28. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. Сб / Под ред. П.И. Лебедева. – М.: Изд-во "Советский художник", 1962. – 404 с.
29. Бурлина Е.Я. Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. – Саратов: Изд-во СГУ, 1987. – 168 с.
30. Валери П. Об искусстве. Сборник. Пер. с фр. – М.: Искусство, 1993. – 507 с.
31. Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыка. Очерки. – Л.: Художник РСФСР, 1977. – 297 с.
32. Вартанов А.С. О соотношении литературы и изобразительного искусства // В кн.: Литература и живопись. Сборник статей / Отв. ред. А.Н. Иезуитов. – Л.: Наука, 1982. – С. 5-30.
33. Вёльфлин Г. Истолкование искусства. – М.: Дельфин, 1922. – 37 с.
34. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – СПб.: МИФРИЛ, 1994. – 398 с. – (Классика искусствознания).
35. Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. Перевод с нем. А.А. Константиновой и В.М. Невежиной. – СПб.: Алетейя, 1997. – 398 с. – (Классика искусствознания).
36. Винкельман И.И. Избранные произведения и письма / Перевод А.А. Алявдиной. Репринт с изд. 1935 г. – М.: Ладомир, 1996. – 687 с.
37. Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подгот. И.Е. Бабанов – СПб.: Алетейя, 2000. – 776 с. Илл
38. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. 2-е изд., доп. – М.: Искусство, 1989. – 253.

39. Выготский Л.С. Психология искусства. Изд. 3-е. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
40. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М., 1988.
41. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
42. Галеев Б.М. Содружество чувств и синтез искусств. – М.: Знание, 1982. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика"; № 12).
43. Галинская И.Л. Загадки известных книг. – М.: Наука, 1986. – 128 с.
44. Гартман К.О. Стили. В 2-х частях. – М.: Искусство, 2000. – 302 с.: ил.
45. Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализы. Характеристики. Интерпретации. – СПб: Азбука, 2000. – 476 с. – (Серия АCADEMIA).
46. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968. – 302 с.
47. Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. – М.: Искусство, 1972. – 200 с.
48. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. – М.: "Мысль". (1975. Т. 1. – 350 с. Т. 2. – 695 с.; 1977. Т. 3. – 471 с.).
49. Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. – СПб.: "Наука", 1993. – 480 с.
50. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 2-х тт. – СПб.: "Наука", 1998. Т. 1. – 622 с. Т. 2. – 603 с. – (Серия "Слово о сущем").
51. Гёте И.-В. Избранные произведения в 2-х томах. Пер. с нем. – М.: Правда, 1985. Т. 1 – 704 с. Т. 2 – 704 с.
52. Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. – СПб.: Алетейя и др. – 653 с.
53. Глазман М.С. Единство эстетического и теоретического в мышлении. – М., 1983.

54. Громов Е.С. Художественное творчество. (Опыт эстетической характеристики некоторых проблем). – М.: Политиздат, 1970. – 263 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).
55. Губман Б.Л. Западная философия культуры XX века. – Тверь: Леан, 1997. – 288 с.
56. Давыдов Ю.Н. Эстетика и социология // Декоративное искусство, 1967. NN 5, 6. (N 5 – С. 8-10; N 6 – С. 8-11).
57. Доценко А.С. Проблема стиля в эстетике и искусствознании. – М.: Знание, 1983. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика"; № 4).
58. Долгов К.М. От Киркегора до Камю. Философия. Эстетика. Культура. Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.
59. Дубинин Н.П. Биологические и социальные факторы в развитии человека // Вопросы философии, 1977. N 2. С. 46-57.
60. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. 2-е изд., испр. – М.: Издательский центр "Академия". 1999. – 448 с.
61. Еремеев А.Ф. Границы искусства. – М.: Искусство, 1987. – 319 с.
62. Ермилова Е.В. Метафоризация мира в поэзии XX века // Контекст-1976. Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1977. С. 160-177.
63. Зеленов Л.А. Процесс эстетического отражения. – М.: Искусство, 1969. – 168 с.
64. Зеленов Л.А. Методологические проблемы эстетики. – Горький: ГИСИ, 1971. – 80 с.
65. Зеленов Л.А. Основы эстетики. Курс лекций. – Горький: ГИСИ, 1974. – 185 с.
66. Зеленов Л.А., Куликов Г.И. Методологические проблемы эстетики. – М.: Высшая школа, 1982. – 176 с.

67. Зеленов Л.А. Методология человековедения. – Нижний Новгород: НТО, 1991. – 76 с.
68. Зеленов Л.А., Дахин А.В, Ананьев Ю.В., Кутырев В.А. Культурология. Учебное пособие. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1993. – 93 с.
69. Зись А.Я. Искусство и эстетика. Введение в искусствоведение. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Искусство, 1974. – 447 с.
70. Зись А.Я. Виды искусства. – М.: Знание, 1979. – 128 с. – Нар. ун-т. (Фак. литературы и искусства).
71. Из истории мировой гуманистической мысли / Сост. А.Ф. Малишевский и др. – М.: Просвещение, АО "Учебная литература", 1995. – 432 с.
72. История эстетики. В 5-ти т.т / Под. ред. М.Ф. Овсянникова. – М.: Изд-во Академии художеств СССР. Т.І, 1961. – 684 с.; Т.ІІ, 1964. – 836 с.; Т.ІІІ, 1967. – 1004 с.; Т.ІV -1, 1969. – 783 с.; Т.ІV -2, 1968. – 585 с.; Т.V, 1970. – 856 с.
73. История эстетической мысли./ Становление и развитие эстетики как науки. В 6-ти т.т / Институт философии АН СССР. Сектор эстетики. – М.: Искусство/ Т.1, 1982. – 464 с.; Т.2, 1985. – 456 с.; Т.3, 1986. – 496 с.; Т.4, 1987. – 525 с.; Т.5, 1990. – 669 с.
74. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Части I, II, III. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
75. Каган М.С. Человеческая деятельность. Опыт системного анализа. – М.: Изд-во политической литературы, 1974. – 328 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).
76. Каган М.С. Философия культуры. – СПб.: ТОО ТК "Петрополис", 1997. – 416 с.
77. Каган М.С. Философская теория ценности. – СПб.: ТОО ТК "Петрополис", 1997. – 205 с.

78. Каган М.С. Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций. – СПб.: ТОО ТК “Петрополис”, 1997. – 544 с.
79. Казаринова В.И. Товароведу о красоте и композиции. – М.: Экономика, 1973. – 151 с.
80. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса. Диалектика эстетического как теория чувственного познания. – Киев: “Вища школа”, 1979. – 216 с.
81. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М.: Изд-во “Архимед”, 1992. – 110 с.
82. Кант И. Критика способности суждения / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1994. – 367 с. – (История эстетики в памятниках и документах.)
83. Кантор К.М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. – М.: Искусство, 1967. – 278 с.
84. Кантор К.М. Тысячеглазый Аргус. – М.: Советский художник, 1990. – 200 с.
85. Каплун А.И. Стиль и архитектура. – М.: Стройиздат, 1985. – 232 с.
86. Кашина Н.Б. Жанр как эстетическая категория. – М.: Знание, 1984. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. ”Эстетика”. № 10).
87. Кедров К.А. Поэтический космос. – М.: Советский писатель, 1989. – 480 с.
88. Кон-Винер. История стилей изобразительного искусства / Пер. с нем. – М.: “СВАРОГ и К”, 2000. – 218 с.
89. Конрад Н.И. Синология / Репринт с изд. 1977 г. – М.: Ладомир, 1995. – 621 с.
90. Краткий словарь по эстетике. Книга для учителя / Под ред. М.Ф. Освянникова. – М.: “Просвещение”, 1983. – 224 с.
91. Кривцун О.А. Эстетика. – М.: “Аспект Пресс”, 2000. – 430 с.
92. Кроник А., Головаха Е. Психологическое время: путешествие в “давно” и “не скоро” // Знание – сила, 1984. N 2. С. 33-34.



93. Кроче Б. Антология сочинений по философии. – СПб, “Пневма”, 1999. – 480 с.
94. Крюковский Н.И. Основные эстетические категории. Опыт систематизации. – Минск: Изд-во БГУ, 1974. – 288 с.
95. Крюковский Н.И. Кибернетика и законы красоты. – Минск: Изд-во БГУ, 1977. – 256 с.
96. Крюковский Н.И. *Nomo pulcher*. Человек прекрасный. Очерк теоретической эстетики человека. – Минск: БГУ, 1983. – 303 с.
97. Кузин В.С. Психология. Учебник. Изд. 3-е, перераб. и доп. – М.: АГАР, 1997. – 304 с. Илл.
98. Кулаев К.В. Теория Ф.И. Шмита о циклическом развитии искусства // Педагогика. 1992. №№ 7-8. С. 87-90.
99. Куликова И.С. Философия и искусство модернизма. – М.: Политиздат, 1980. – 272 с.
100. Кун Н.А. Легенды и мифы древней Греции. Изд. 4-е. – М.: Учпедгиз, 1957. – 464 с.
101. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / Пер., вступ. статья и прим. А.Б. Островского. – М.: Республика, 1994. – 384 с. – (Мыслители XX века).
102. Лейбсон В.И. Три уровня эстетического восприятия // Восприятие художественного текста. – Таллин, 1979. – С. 7-10.
103. Лекции по истории эстетики. Под ред. М.С. Кагана. – Л.: Изд-во ЛГУ. Книги 1, 2, 3, 4, – 1972, 1974, 1976, 1980.
104. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. – М.: Смысл, 1997. – 287 с.
105. Леонтьев А.А. Психология общения. 3-е изд. – М.: Смысл, 1999. – 365 с.
106. Леонтьев Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. – М.: Смысл, 1999. – 487 с.

107. Лессинг Г.Э. Лаоокоон, или о границах живописи и поэзии. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957. – 520 с.
108. Лисицын Ю.П., Жиляева В.П. Союз медицины и искусства. – М.: Медицина, 1985. – 192 с.
109. Литвинцева А.В. О специфике художественной информации // Вопросы методологии науки. Томск, 1971. Вып. 1. – С. 167-183.
110. Лихачёв Д.С. Избр. работы в трёх томах. – Л.: Худож. лит., 1987. Т.1 – 656 с.; Т. 2 – 496 с. Т. 3 – 520 с.
111. Лихачев Д.С. Поэзия садов. – М.: “Согласие”, ОАО “Типография “Новости”, 1998. – 356 с.
112. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.
113. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с. – (Мыслители XX века).
114. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
115. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
116. Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Платон. Аристотель. – М.: Молодая гвардия, 1993. – 383 с.
117. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – Киев: “Collegium”, “Киевская академия евробизнеса”, 1994. – 288 с.
118. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
119. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Изд. 2-е, испр. – М. Искусство, 1995. – 320 с.
120. Лотман Ю., Николаенко Н. “Золотое сечение” и проблемы внутримозгового диалога // ДИ СССР, 1983. № 9. С. 31-34.
121. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.

122. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб: “Искусство-СПб”, 1996. – 848 с.
123. Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб: “Искусство-СПб”, 1997. – 848 с.
124. Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб: “Искусство – СПб”, 2000. – 704 с. ил.
125. Лотман Ю.Н. Семиосфера. – СПб: “Искусство – СПб”, 2000. – 704 с.
126. Лукин В.А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. Учеб. для филол. спец. вузов. – М.: Издательство “Ось-89”, 1999. – 192 с.
127. Любищев А.А. Линии Демокрита и Платона в истории культуры / Отв. реж и сост. Р.Г. Баранцев. – СПб.: Алетейя, 2000. – 256 с. – (Серия “Философы России XX века”).
128. Мазаев А.И. Концепция производственного искусства 20-х годов. – М.: “Наука”, 1975. – 270 с.
129. Маркарян Э.С. Теория культуры и современная наука. (Логико-методологический анализ). – М.: Мысль, 1983. – 284 с.
130. Марков М.Е. Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства. – М.: Искусство, 1970. – 240 с.
131. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В 2-х тт / Сост. М. Лифшиц. Изд. 3-е. – М.: Искусство, 1976. – (Т.1 – 575 с. Т.2 – 719 с.).
132. Мир человека / Отв. ред. Зеленов Л.А., науч. ред. Кутырев В.А. Вып 1. – Нижний Новгород: НАСА, 1993. – 144 с.
133. Моль А.Р. Теория информации и эстетическое восприятие. – М.: Мир, 1966.
134. Моль А.Р. Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1973. – 406 с.
135. Наровчатов С.С. Необычное литературоведение. – М.: Молодая гвардия, 1973. – 396 с.

136. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. Учеб. пособие. – М.: “Высшая школа”, 1978. – 352 с.
137. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Сост. В.Е. Багно. – М.: Искусство, 1991. – 588 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
138. Панченко А.М. О русской истории и культуре. – СПб: Азбука, 2000. – 463. – (Серия ACADEMIA).
139. Платон. Собрание сочинений в 4-х тт. – М.: “Мысль”. Т. 1 (1990) – 860 с. Т. 2 (1993) – 528 с. Т. 3 (1994) – 654 с. Т. 4 (1994) – 830 с.
140. Плотин. Избранные трактаты. – Минск: Харвест; М: АСТ, 2000. – 320 с.
141. Поспелов Г.Н. Искусство и эстетика. – М. Искусство, 1984. – 325 с.
142. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – 344 с.
143. Проблемы нормативности в эстетике и этике. Тезисы сообщений к VI межзональному симпозиуму / Под ред. Зеленова Л.А. – Горький: ГОС НТО, 1979. – 64 с.
144. Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченков. – Минск: Харвест, 1999. – 752 с. – (Библиотека практической психологии).
145. Раппопорт С.Х. От художника – к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. – М.: Советский художник, 1978. – 236 с. Илл. – (Проблемы художественного творчества).
146. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Медиум, 1995. – 416 с.
147. Рикер П. Время и рассказ. В 2-х тт. Т.1 Интрига и исторический рассказ. – М., СПб.: Университетская книга, 1998. – 313 с. (Книга света).
148. Рикер П. Время и рассказ. В 2-х тт. Т.2. Конфигурация в вымышленном рассказе. – М., СПб.: Университетская книга, 2000. – 224 с. (Книга света).

149. Россинская Е.И. Искусство как средство общения. (Коммуникативная функция искусства). – М.: Знание, 1985. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика". № 8).
150. Рытников Л.А. Эстетическое сознание: сущность и специфика. – М.: Знание, 1985. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика". № 6).
151. Руубер Г.О. О закономерностях художественного визуального восприятия. – Таллинн: Вайгус, 1985. – 344 с.
152. Савилова Т.А. Эстетические категории. Опыт систематизации. – Киев-Одесса: Изд. объединение "Вища школа", 1977. – 102 с.
153. Савостьянов Е.И. Единство познания и творчества в искусстве. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 312 с.
154. Савранский И.Л. Коммуникативно-эстетические функции культуры. – М.: Наука, 1979. – 232 с.
155. Семиотика. Сб. (в 2-х тт.) / Сост., вступ. статья и общ. ред Ю.С. Степанова. – Благовещенск: БГК им. А.И. Бодуэна, 1999. – (Т.1. – 328 с., Т. 2. – 304 с.).
156. Семиотика. Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е. Испр и доп. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с.
157. Сеченов И.М. Психология поведения / Под редакцией М.Г. Ярошевского. Вступительная статья М.Г. Ярошевского. 2-е изд. – М.: Изд-во "Институт практической психологии", Воронеж: НПО "МОДЭК", 1997. – 320 с.
158. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. – М.: "ИНТРАДА" – ИНИОН РАН, 1999. – 320 с.
159. Современная буржуазная эстетика. Критические очерки / Под общ. ред. Овсянникова М.Ф. и Самохина В.Н. – М.: Мысль, 1978. – 301 с.
160. Содружество наук и тайны творчества / Сборник статей под ред. Б.С. Мейлаха. – М.: Искусство, 1968. – 450 с.

161. Соловьев В.С. Сочинения в 2-х тт. – М.: “Мысль”, 1990. Т.1 – 892 с. Т.2 – 822 с.
162. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / Пер. с англ. В.В. Сапова. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного Института, 2000. – 1056 с. Илл.
163. Спенсер Г. Синтетическая философия. – Киев: “Ника-Центр”, 1997. – 512 с. – (Серия “Познание”. Вып. 2).
164. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1962. – 576 с.
165. Столович Л.Н. Природа эстетической ценности. – М.: Политиздат, 1972. – 271 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).
166. Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. – М.: Политиздат, 1985. – 415 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).
167. Столович Л.Н. Эстетическая и художественная ценность: сущность, специфика, соотношение. – М.: Знание, 1983. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Эстетика”. № 1).
168. Страутманис И.А. Информационно-эмоциональный потенциал архитектуры. – М.: Стройиздат, 1978.–120 с.
169. Суворов Н.Н. Пути создания художественного образа. (Роль воображения в художественном творчестве). – М.: Знание, 1984. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Эстетика”. № 9).
170. Тасалов В.И. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. – М.: Наука, 1979. – 336 с.
171. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. – М.: Искусство, 1989. – 304 с.
172. Томашевский Б.В. Русское стихосложение. Метрика. – Пг., 1923.

173. Тронский И.М. История античной литературы. Учебник для университетов и пед. институтов. 5-е изд., испр. – М.: Высшая школа, 1988. – 464 с.
174. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Статьи о поэзии. – СПб: Азбука, 2000. – 343 с. – (Серия ACADEMIA).
175. Федоров М. Общественные свойства вещей // Техническая эстетика, № 10, 1969.
176. Филиппев Ю.А. Сигналы эстетической информации. – М.: Наука, 1971.
177. Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. – 366 с. – (Классика искусствоведения).
178. Флоренский П.А., священник. Сочинения в 4-х тт. – М.: Мысль. – Т. 1: 1994 г. – 797 с. Т. 3(1): 1999 г. – 621 с. Т. 3(2): 1999 г. – 624 с. Т. 4: 1999 г. – 795с. – (Филос. наследие).
179. Флоренский Павел, священник. Избранные труды по искусству / Сост. игумен Андроник (А.С. Трубачев) и др. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 336 с.
180. Франк С.Л. Духовные основы общества. – М.: Республика, 1992. – 511 с. – (Мыслители XX века).
181. Хомский Н. Язык и мышление. Язык и проблемы знания. – Благовещенск: БГК им. А.И. Бодуэна де Куртенэ, 1999. – 252 с.
182. Художественное творчество. Человек – природа – искусство. Вопросы комплексного изучения. Сборник / Под ред. В.Е. Гусева и др. – Л.: Наука. 1986. – 272 с.
183. Чернышевский Н.Г. Избранные эстетические произведения. – М.: Искусство, 1973. – 550 с.
184. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Под общ. ред. М.Ф. Овсянникова. – М.: Изд-во “Мысль”, 1999. – 608 с. – (Классическая философская мысль).

185. Шепетис Л.К. Человек и эстетическая среда. – М.: Знание, 1985. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика". № 1).
186. Шингаров Г.Х. Эмоции и чувства как формы отражения действительности. – М.: Наука, 1971. – 224 с.
187. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. / Вступ. статья, пер. с нем. Ю.Н. Попова – М.: Искусство, 1983. Т. I.– 479 с. Т. II. – 448 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
188. Шуцкий Ю.К. Китайская классическая книга перемен. Ицзин. – М.: "Русское книгиздательское товарищество", 1993. – 384 с.
189. Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Сб. статей / Сост. О. Эйхенбаум. Вступ. ст. Г. Билого. – Л.: Худож. лит., 1986. – 456 с.
190. Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте / Пер. с нем Н. Ман. Вст. статья Н. Вильмонта, комм. и указатель А. Аникста. – М.: Худ. лит., 1981. – 687 с.
191. Эко У. Маятник Фуко. Роман / Пер с ит. и послесл. Е.А. Костюкович. – СПб.: Изд-во "Симпозиум", 1999. – 764 с.
192. Эстетика Дидро и современность: Сб. статей / Л.Л. Альбина, А.А. Аникст, В.Г. Ареланов и др. Отв. ред. В.П. Шестаков. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 368 с.
193. Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. статья и коммент. А.В. Михайлова. Редколл.: М.Ф. Овсянников (пред.) и др. – М.: Искусство, 1986. – 736 с. – (История эстетики в памятниках и документах.)
194. Эстетика поведения / Сб. под ред. В.И. Толстых – М.: "Искусство", 1965. – 256 с.
195. Эстетическое воспитание: Учебник для средних проф.-тех. учеб. заведений / В.И. Толстых, Б.А. Эренграсс, К.А. Макаров. – М.: Высш. школа, 1979, – 288 с. Илл.
196. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / Под общей ред. А.В.Иконникова. – М.: Стройиздат, 1990. – 335 с.
197. Юлдашев Л.Г. Эстетическое чувство и произведение искусства. – М.: Мысль, 1969. – 183 с.



198. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. – М.: Ренессанс, 1992. – 320 с.

199. Яковлев Е.Г. Эстетика. Учебное пособие. – М.: Гардарики. – 464 с.

200. Ярошенко Б.М., Ярошенко Н.Н. Диалектика развития изобразительного искусства. – Куйбышев: Изд-во КГУ, 1986. – 80 с.

#### Сведения об авторе:

*Александров Николай Николаевич*

Доктор философских наук,

Член Союза дизайнеров РФ



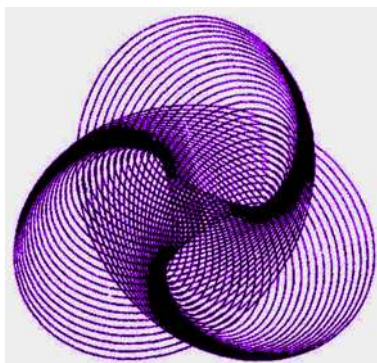
#### АВТОР СЛЕДУЮЩИХ МОНОГРАФИЙ:

Эволюция перспективы.  
История психологии восприятия.  
Системогенетика геополитики.  
Философия конструирования будущего.  
Системогенетика. Очерк истории и теории.  
Методология ментосферизма.  
Эволюция видения. Генезис выразительных средств в искусстве.

#### Изданы:

1. Проблемы инновационного менеджмента // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16924, 31.10.2011.
2. Философские вопросы брендинга // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16866, 02.10.2011.
3. Три цикла развития скульптуры в искусстве XX века // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16838, 25.09.2011
4. Мир воздухоплавания. Альбом постеров // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16817, 03.09.2011.
5. Генезис ментального хронотопа. Книга 2. Генезис представлений о пространстве // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16806, 01.09.2011
6. Генезис ментального хронотопа. Книга 1. Генезис представлений о времени // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16795, 29.08.2011
7. Понимание времени. Культура и циклы. Избранные статьи. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16682, 27.07.2011
8. Дизайн как предтеча бренда // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16658, 21.07.2011
9. Методология системно-генетического исследования общества // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16633, 13.07.2011
10. Философия экономики. Рыночный период // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16624, 09.07.2011.
11. Платформа философии. Философия, менталитет, цикличность // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16617, 06.07.2011
12. Философские вопросы теории менеджмента // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16554, 09.06.2011.
13. Числовые инварианты в менталитете // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16542, 02.06.2011
14. Деятельностная антропология // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16521, 21.05.2011
15. Эстетика (курс лекций) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16518, 16.05.2011
16. Звезда деятельности // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16510, 14.05.2011
17. Формула истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16506, 07.05.2011
18. Системогенетика ментосферы // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16449, 25.03.2011
19. Генезис пространствоощущения в истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16425, 09.03.2011
20. Экзистенциальная системогенетика // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16416, 06.03.2011
21. Эволюция симметрии в искусстве // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16294, 15.01.2011
22. Менталитет и эгрегор // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16213, 11.12.2010.
23. Структура и динамика многоуровневых образных систем. // В сб. Системогенетика, 94. Раздел 1 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16703, 31.07.2011
24. Моделирование индикаторов качества в эстетической системогенетике. // В сб. Системогенетика, 94. Раздел 2 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16720, 03.08.2011.
25. Стагнация, или Декаданс // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16532, 28.05.2011
26. Конкуренция и конкурентоспособность. Основные понятия и история их становления. – Нижний Новгород: изд-во ВВАГС, 2004. – 176 с. (в соавторстве).

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



ИЗДАТЕЛЬСТВО

**АТ**

