

Федеральное агентство по образованию  
Красноярский государственный университет  
Факультет искусствоведения и культурологии  
Кафедра искусствоведения

УДК 75(47)

ББК 85.143(4Н)

МЕТОДИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НИДЕРЛАНДСКОЙ  
ЖИВОПИСИ XVI в. (КАРТИНА «КРЕСТЬЯНСКАЯ СВАДЬБА» ПИТЕРА  
БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО)

Выпускная квалификационная работа бакалавра

Исполнитель: Кириченко Валентина Александровна,  
студент группы И-47

Научный руководитель: Тарасова М.В.,  
кандидат философских наук,  
доцент кафедры искусствоведения

Заведующий кафедрой: Жуковский В.И.,  
доктор философских наук, профессор

Дата допуска к защите: 22.05.2006

Красноярск

2006

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. Методы исследования произведения живописи	13
1.1. Художественный образ произведения живописи и его статусы	13
1.2. Специфика общенаучных методов познания при исследовании произведения живописи как художественного образа	16
ГЛАВА 2. Методическое исследование картины «Крестьянская свадьба» Питера Брейгеля Старшего	27
2.1. Методическое исследование индексного статуса художественного образа картины «Крестьянская свадьба» Питера Брейгеля Старшего	27
2.2. Методическое исследование суммативно-иконического статуса художественного образа картины «Крестьянская свадьба» Питера Брейгеля Старшего	38
2.3. Методическое исследование интегрально-иконического статуса художественного образа картины «Крестьянская свадьба» Питера Брейгеля Старшего	44

ГЛАВА 3. Методическое исследование репрезентативного качества произведения живописи	51
3.1. Методическое исследование картины «Крестьянская свадьба» Питера Брейгеля Старшего в качестве репрезентанта актуально – исторической ситуации в Нидерландах XVI века	51
3.2. Методическое исследование картины «Крестьянская свадьба» Питера Брейгеля Старшего в качестве репрезентанта художественной культуры Нидерландов XVI века	56
3.3. Методическое исследование картины «Крестьянская свадьба» Питера Брейгеля Старшего в качестве репрезентанта художественного стиля произведений мастера	61
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	69
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	72
ПРИЛОЖЕНИЯ	

## **ГЛАВА 1. МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖИВОПИСИ**

В данной главе исследуются такие способы операционного взаимодействия с произведением живописи, которые направлены на раскрытие содержательного объема произведения. Для решения данной задачи рассматривается существование произведения живописи в качестве художественного образа. Раскрытие специфики художественного образа направляет ход работы в сторону определения методов, способных служить эффективным и адекватным средством исследования художественного образа картины.

### **1.1. Художественный образ произведения живописи и его статусы**

Значение любого произведения изобразительного искусства заключается в возможности раскрытия значений своих знаковых структур. Существование произведения живописи как «вещи-в-открытости» есть художественный образ. Переход произведения изобразительного искусства в качество художественного образа осуществляется как процесс и результат игрового отношения произведения в форме «вещи-в-себе» и зрителя.

Формирование большинства художественных образов в процессе операционного взаимодействия зрителя и произведения-вещи имеет устойчивый цикл раскрытия содержания, во время прохождения которого характер художественного образа меняется в сторону кристаллизации, уточнения, целостного выявления. Формирование художественного образа в его материальном, индексном, суммативно-иконическом и интегрально-иконическом аспектах выстраивает определенную систему визуальных понятий, раскрывающих содержание художественного образа.

Особенность художественного образа материального статуса характеризуется знаковой вещественностью. На данном этапе художественный образ представляет собой наблюдаемую зрителем абстрактную недифференцированную первичную целостность элементарных ячеек. Глобальная

диффузная целостность материальных знаковых тел предстает нерасчлененной и поэтому требует дальнейшего разделения и персонального означивания каждого.

Фиксирование необходимости выделения отдельных знаков приводит к началу формирования художественного образа индексного статуса. В художественном образе индексного характера акцент смещается в сторону выделения самостоятельных индексных знаков. Самодостаточность каждого знака художественного образа требует отдельного означивания, вербализации его уникальной сути. Выделение набора означиваемых частей диффузного целого становится результатом формирования художественного образа индексного статуса.

Необходимость выявления основы единения индексных знаков становится импульсом к формированию художественного образа сначала суммативно-иконического, а затем интегрально-иконического характера.

На суммативно-иконическом статусе художественного образа уникальные знаки начинают тяготеть к созданию множества малых образований. Данное стремление со стороны знаков создать суммативную целостность задается различными факторами: как очевидным геометрическим объединением нескольких знаков за счет их сочетания в единое целое, так и за счет наличия смыслового сходства, аналогичных свойств, сближающих относительно самостоятельные знаки. Возможность вхождения в отношение с другим уникальным знаком достаточно вариативно, в данном случае каждый отдельных знак может образовывать различные значения в составе той или иной группы знаков. Ключевым аспектом исследования на суммативно-иконическом статусе становится придание корректных наименований тем понятиям, которые образуются как новое качество в результате отношения уникальных свойств отдельных знаков.

На интегрально-иконическом статусе во взаимодействие вступают все отдельные знаки и группы знаков, формируя визуальную определенность целого

художественного образа. На данном этапе формирования художественного образа каждый отдельный знак и суммативные группы знаков начинают вырабатывать такие визуальные понятия, которые объясняют содержание целостного художественного образа. На данном статусе формируется особенный интеграл, снимающий в себе абстрактно общую составляющую материального статуса, конкретно единичную составляющую индексного статуса и групповую отнесенность суммативно-иконического статуса.

Художественный образ на интегральном уровне иконического статуса в своей качественной определенности характеризуется способностью обеспечивать комфортное место встречи конечного зрителя с конечными родителями произведения-вещи: автором, спецификой его творчества, ключевыми положениями мироотношения эпохи, этапами развития художественной культуры.

Обобщая сказанное, необходимо подчеркнуть, что художественный образ является смыслом существования любого произведения живописи и формируется только в процессе игрового диалога-отношения со зрителем. Операционный диалог с произведением живописи развивается от неясности материального характера через определенность уникальных индексных и суммативных знаков в сторону ясности каждого знака в структуре интегрального характера. Необходимо отметить нерасторжимую целостность статусов художественного образа, которые не являются этапами или фазами раскрытия содержания произведения живописи. Выявление статусов существования художественного образа свидетельствует о специфической природе знаковой структуры любого произведения живописи, способной трансформироваться от набора отдельных уникальных знаков, через собирание в отдельные малые группы знаков в сторону всеобщего интегрирования значений всех знаков в единое смысловое целое.

## 1.2. Методы исследования произведения живописи как художественного образа

Операционное взаимодействие зрителя с любым живописным произведением-вещью может происходить с помощью достаточно случайных и неадекватных схем действия, которые формируют разнообразные художественные образы, зачастую зависящие от субъект-языка самого зрителя. Но если при работе с художественным образом определяется и уточняется спектр необходимых операций на каждом из его статусов, то возможно появление такого операционного инварианта, который на стороне реципиента максимально насыщается содержанием произведения.

Для создания подобных художественных образов, в предельной мере насыщенных содержанием произведения, наиболее адекватными операционными действиями становятся общенаучные эмпирические и теоретические методы познания: «наблюдение», «измерение», «анализ» и «синтез», «формализация», «идеализация», «аналогия», «экстраполяция», «дедукция» и «индукция».

Данные методы, направленные в сторону исследования художественного образа произведения живописи, позволяют выявить и охарактеризовать как значения отдельных индексных знаков, так и качественно определить всевозможные взаимоотношения, возникающие между знаками на суммативно-иконическом и интегрально-иконическом статусах.

*Специфика метода «наблюдение» при исследовании произведения живописи*

В общепринятом научном понимании наблюдение – это метод исследования предметов и явлений объективной действительности, в том виде, в каком они существуют и происходят в природе и обществе, в естественных условиях и являются непосредственному восприятию человека.

Зачастую отмечается особое отличие наблюдения от эксперимента, которое отличается замечанием явления, но отсутствием попытки или возможности изменить ход явления [36, с.372]. Этот аспект очень важен при исследовании

художественного образа живописного произведения, так как важным становится сохранение той целостности, которое предлагает чувственно-явленная сущность произведения.

Наблюдение отличается от обычного восприятия целенаправленным характером [7]. При исследовании художественного образа данный аспект раскрывается как нечто отличное от простого перечисления всех объектов данных восприятию. Метод «наблюдение» направляется в сторону охватывания целостного представления, сущностного представления, а не отдельных частей.

Таким образом, при исследовании произведения живописи «наблюдение» можно обозначить как метод, направленный на первичную ориентацию в представлении, заключающийся в умении замечать в изображении единичное и общее без нарушения целостной организации представления.

На индексном статусе художественного образа «наблюдение» носит аналитический характер, стремиться выделить из набора знаков те, которые в наибольшей степени проявляют целостность всего представления, те единичности, в которых наиболее проявлено общее.

Метод «наблюдение» на суммативно-иконическом статусе направляется в сторону выделения тех групп знаков, которые стремятся на каком-либо основании к соединению. В данном случае метод выявляет общее, которое складывается за счет отношений единичных предметов.

Интегрально-иконический статус предъявляет к методу «наблюдение» требование выявления целостного художественного образа, сформированного за счет интеграции всех единичных предметов представления.

*Специфика метода «измерение» при исследовании произведения живописи*

Наиболее адекватным для живописи является следующая дефиниция. Измерение – это процесс определения измеряемой величины к другой однородной величине, которая принята за единицу [36, с.191]. Подобное понимание измерения позволяет выявлять в представлении модуль, основу по отношению к которому

выстраиваются все остальные знаки. Метод «измерение» способствует расчленению целостного объема представления на отдельные уникальные по своим габаритам элементы, выявлению иерархии главных и подчиненных знаков внутри их первичной нерасчлененной целостности.

Формальное выявление границ отдельных знаков, которое совершает «измерение», помогает содержательно определить и отдельные знаки, и их роль в составе целостного художественного образа.

«Измерение» на индексном статусе направлено в сторону максимального расчленения первичной целостности представления и измерения каждого элемента в своей самодостаточности, без соотношения с другими предметами настолько это возможно.

«Измерение» на суммативно-иконическом статуса формирования художественного образа стремится выявить соотношения предметов в группе, выстроить иерархию, понять принципы соподчинения отдельных предметов при их взаимодействии.

На интегрально-иконическом статусе «измерение» носит всецело синтезирующий характер, выявляя соотношения всех предметов в представлении по отношению друг к другу.

*Специфика метода «формализация» при исследовании произведения живописи*

В научном познании данный метод определяется как такой путь исследования каких-либо объектов, когда их содержание познается с помощью выявленных элементов формы. [36, с.646]. Для искусствоведческого исследования данное понимание свидетельствует о содержательном наполнении любой изображенной формы.

Визуальное представление закономерно выстроенного художественного образа исключает наличие случайных форм, либо форм лишенных содержания.

Любой знак визуального представления несет в себе содержательный смысл и поэтому требует своего обозначения.

«Формализация» предстает как сущностный метод исследования художественного образа, способствующий обозначению вербально того, что представлено визуально. При этом важным представляется соблюдение корректности при наименовании, предложение такого вербального понятия, которое максимально отвечает сути визуального представления и не искажает его.

Таким образом, под «формализацией» при исследовании художественного образа живописного произведения следует понимать корректное именование элементов визуального представления в вербальных терминах.

На индексном статусе «формализация» направлена в сторону корректного вербального наименования габаритных форм каждого отдельного предмета в его относительной самостоятельности.

При обращении к суммативно-иконическому статусу «формализация» стремиться дать точное название тому новому качеству, которое порождается в результате соединения отдельных предметов в группу.

На интегрально-иконическом статусе «формализация» служит для поиска верных наименования визуальных понятий, которые порождаются в результате интегрирования всех предметов представления.

*Специфика методов «анализ» и «синтез» при исследовании произведения живописи*

Общенаучные методы «анализ» и «синтез» всегда действуют совместно и не имеют самодовлеющей ценности при исследовании художественного образа. Анализ элементов художественного образа всегда служат импульсом к синтезированию полученных значений.

Под анализом (от греч. analysis –расчленение, разложение, разбор) понимается метод исследования, состоящий в том, что изучаемый предмет мысленно расчленяется на составные элементы (признаки, свойства, отношения),

каждый из которых потом исследуется в отдельности как часть расчлененного целого, для того, чтобы выделенные в ходе анализа элементы соединить с помощью синтеза в целое, обогащенное новыми знаниями [36, с.34].

Синтез (от греч. *synthesis* – соединение, составление, сочетание) в научном познании определяется мысленным соединением частей предмета, расчлененным в процессе анализа, установлением взаимодействия и связей частей и познанием этого предмета как единого целого [36, с.90].

«Анализ», применяемый при исследовании художественного образа, производит мысленное разделение единого представления на ряд элементов, отдельных групп предметов по ряду сближающих их формальных свойств, для определения их чувственно-явленной сущности.

«Синтез» в свою очередь служит мысленному совокуплению частей представления, полученных в результате художественного «анализа», с целью объяснения причин и способов взаимодействия в составе картины целостного изображения.

«Анализ» и «синтез» на индексном статусе также имеют усиленный аналитический характер. На данном этапе методы направлены в сторону выявления структуры и организации каждой отдельной иллюзорной вещи, слагающей художественной образ. С помощью методов «анализ» и «синтез» на индексном исследовании проводится пристальное изучение строения индексных знаков, с целью выяснения их индивидуального, относительно самостоятельного значения и веса.

На суммативно-иконическом статусе методы «анализ» и «синтез» поворачиваются в сторону выяснения совместной групповой работы отдельных знаков. На этой стадии изучения парное сотрудничество данных методов выводит значение отдельного знака как участника группы и значение нового синтетического качества, создающегося во взаимодействии знаков.

На интегрально-иконическом уровне парное сотрудничество методов «анализ» и «синтез» направлено на выяснение значения каждого элемента в составе целостного художественного образа как интеграла всех представленных иллюзорных вещей.

*Специфика метода «идеализация» при исследовании произведения живописи*

Идеализация традиционно понимается как мыслительное конструирование понятий об объектах, процессах и явлениях, не существующих в действительности, но таких, для которых имеются прообразы в реальном мире [7].

При исследовании художественного образа метод «идеализация» востребует стремление к абстрагированию, отвлечению от данного представления с целью достраивания изображенного на картине мгновения до того времени, которое предшествовало или будет после.

Подобное абстрагированное достраивание существенно обогащает и уточняет данное представление, придает изображенному мгновению процессуальную длительность и содержательную развернутость.

Применение метода «идеализация» в наибольшей степени имеет значение на интегрально-иконическом статусе. Именно на данном этапе формирования художественного образа необходимо уточнение и обогащение полученных визуальных понятий интегрального характера, выяснение законов, по которым работает полученная модель, тенденций, которые закладываются в художественном образе.

*Специфика метода «аналогия» при исследовании произведения живописи*

Умозаключение по аналогии (от греч. analogia - соответствие) - это знание, полученное из рассмотрения какого-либо объекта и перенесения на менее изученный, сходный по существенным свойствам, качествам объект [7].

Аналогия при исследовании художественного образа проводится как между изображенными элементами, так и с предметом или явлением действительности,

которое зримо не присутствует в представлении и в целом весьма отлично от изображаемого.

При выстраивании «анalogии» очень важно охарактеризовать визуальные основания ее появления, уточнить специфику тех свойств, которые проявляет аналогия в отношении изображенного предмета.

Корректно выстроенная по отношению к визуальному представлению «анalogия» содержательно обогащает целостное изображение.

Метод «анalogия» при работе с индексными знаками должен высвечивать специфические черты данного знака, не нарушая самодостаточности визуального знака.

Аналогия, которая проводится между суммативными знаками, стремится высвечивать, подчеркивать определенное качество знаков. Аналогичность знаков, образующих сумму, всегда выявляет такую сущность, которая могла возникнуть только при образовании нового знакового целого.

Аналогии на интегрально-иконическом уровне проводятся с предметами или явлениями глобального, максимально обобщенного характера. На данном этапе подбираются такие аналогии, которые помогают структурировать художественный образ в его максимальной целостности.

*Специфика метода «экстраполяция» при исследовании произведения живописи*

Экстраполяция (от лат. extra – сверх, вне, дополнительно и polio – приглаживаю, изменяю) характеризуется как распространение выводов, полученных из наблюдения над одной частью явления, на другую его часть [7].

При исследовании художественного образа «экстраполяция» понимается как перенос знания об элементах представления на какие-либо предметы, либо классы предметов.

Важным становится выявление визуальных характеристик предмета, качества которого экстраполируются на другие предметы, либо классы предметов.

Перенесение знания об одном предмете на другие всегда вскрывает новые содержательные качества других предметов.

Данный процесс требует понимания соотношения экстраполируемого качества и того уникального и специфического, который заложен в самом предмете, на который производится экстраполяция.

Использование метода «экстраполяция» в пределах исследуемого художественного образа необходимым образом приводит к пониманию качеств, объединяющих отдельные элементы данного представления, стремится к интегрированию отдельных элементов на основе общего визуального понятия.

Применение метода «экстраполяция» имеет значение на суммативно-иконическом статусе. На данном этапе экстраполяция помогает выделить качества характерные для данной группы в целом, служит определению свойств класса предметов.

На интегрально-иконическом уровне «экстраполяция» носит максимально обобщенный характер, стремится классифицировать все представленные предметы.

*Специфика методов «дедукция» и «индукция» при исследовании  
произведения живописи*

Дедукция (от лат. deductio - выведение) определяется в теории научного познания как вывод по правилам логики, как цепь умозаключений (рассуждений), звенья которой (высказывания) связаны отношением логического следования. Началом (посылками) дедукции являются аксиомы, постулаты или просто гипотезы, имеющие характер общих утверждений (общее), а концом - следствия из посылок, теоремы (частное). Если посылки дедукции истинны, то истинны и ее следствия.

Индукция (от лат. inductio - наведение), напротив, определяется как произведение умозаключения от фактов к некоторой гипотезе (общему утверждению) [7].

При рассмотрении содержания художественного образа, метод «дедукция»

направлен на обогащение знания новыми общими визуальными понятиями. Общие понятия, прилагаемые к исследуемому художественному образу, должны подтверждаться множеством отдельных изобразительных аспектов представления. Таким образом, общее визуальное понятие, являясь вначале гипотезой, постепенно уточняется множеством частных понятий, приобретает развернутость, выявляется специфика данного визуального понятия по отношению к общему положению. Соответственно, дедуктивный шаг при рассмотрении художественного образа следует от общего понятия к частным визуальным аспектам.

Посредством метода «индукция», наоборот, производится обогащение визуального представления каким-либо общим положением, присущим многим предметам. Индуктивный шаг следует на основе анализа отдельных предметов в представлении, который наводит на общее понятие, присущее всем отдельным элементам.

Дедуктивные и индуктивные шаги, совершаемые на суммативно-иконическом статусе формирования художественного образа, стремятся в сторону выявления специфики общего положения внутри малой целостности суммативных знаков, либо образования общего визуального понятия за счет сопряжения отдельных значений.

«Дедукция» и «индукция» на интегрально-иконическом статусе стремятся обогатить либо выявить общее положение, которое проявляет законы организации всего художественного образа и каждого отдельного элемента в нем.

Подводя итоги, можно отметить, что импульс к исследованию произведения изобразительного искусства всегда задается уникальными знаками каждого отдельного произведения живописи, желающего раскрытия собственных значений. Знаковая структура произведения живописи обладает специфической организацией, которая требует применения адекватных методов для раскрытия содержания знаков. Наиболее точными и соответствующими знаковой природе любого произведения изобразительного искусства являются общенаучные методы познания: «наблюдение», «измерение», «формализация», «анализ», «синтез»,

«идеализация», «аналогия», «экстраполяция», «дедукция», «индукция». Изменение характера знаков на различных уровнях формирования художественного образа обуславливает специфику использования общенаучных методов исследования в отношении раскрытия значений данных знаков.

Таким образом, для рассмотрения произведения «Крестьянская свадьба» необходимо обратиться к исследованию художественного образа на его индексном, суммативно-иконическом и интегрально-иконическом статусах. Данная методика исследования позволяет всесторонне выявить специфику реализации данного произведения как «вещи-в-открытости», обладающей способностью с помощью своих знаковых структур вещать об определенных значениях и смыслах.

Для проведения данного исследования установлена специфичность применения методов общенаучного познания при работе с тем или иным статусом художественного образа произведения. При этом необходимость применения того или иного метода задается уникальностью знаков конкретного произведения. Рассмотрение специфики применения методов на индексном статусе приводит к выводу об их особом аналитическом характере, направленного на расчленение единого представления на множество отдельных относительно самостоятельных знаков.

Использование методов исследования на суммативно-иконическом уровне формирования художественного образа носит синтетический характер, направленный в сторону соединения, сочленения разрозненных знаков и явление того общего значения, которое они образуют в составе группы знаков.

Особенность использования методов на интегрально-иконическом уровне заключается в экстенсивном синтетическом характере. На данном этапе применение методов направлено на собирание отдельных значений индексных и суммативных знаков в единые для всего произведения визуальные понятия. Формирование художественного образа иконического статуса необходимым образом приводит к формированию тех визуальных понятий, которые становятся

комфортным местом встречи конечного зрителя с конечными родителями произведения-вещи: актуально-исторической ситуацией, художественной культурой, творчеством мастера-создателя.

## **ГЛАВА 2. МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ПРОИЗВЕДЕНИЯ «КРЕСТЬЯНСКАЯ СВАДЬБА» ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО**

Данная глава посвящена методическому исследованию чувственно-явленной сущности произведения нидерландской живописи XVI века. В качестве основы исследования выступает картина «Крестьянская свадьба» Питера Брейгеля Старшего. 1568 г. Дерево, масло. 114x164 см. Музей истории искусств. Вена. Австрия (рис. 1).

Рассмотрение художественного образа начинается с изучения индексных знаков, особенности материального статуса не приводятся по причине отсутствия подлинника. Проведение исследования определенного произведения, в данном случае картины «Крестьянская свадьба», требует формирования определенной схемы методического исследования с целью наиболее полного раскрытия значений каждого статуса художественного образа.

### **2.1. Методическое исследование индексного статуса художественного образа произведения «Крестьянская свадьба» Питера Брейгеля**

В качестве первого шага в исследовании произведения «Крестьянская свадьба» следует выбрать метод наблюдения, который позволит произвести первичную ориентацию в представлении. Применительно к произведению «Крестьянская свадьба», следующим методом следует выбрать дедукцию, посредством которой содержание целостного представления начинает определяться значениями отдельных, частных знаков-индексов. С помощью метода измерения знаки-индексы обретают свое фиксированное местонахождение, уникальностью своего положения представляя объем художественного образа.

Соответствующим методом, позволяющим усилить процесс выделения из общей целостности знаков-индексов, становится метод анализа, способный произвести мысленное разделение единого представления на ряд элементов-

знаков. Метод анализа на индексном статусе активно связан с методом формализации, производящим корректное наименование значений индексных знаков художественного образа произведения «Крестьянская свадьба» и вербально уточняющим каждое из выявленных значений.

В процессе наблюдения первичной целостности произведения «Крестьянская свадьба» можно отметить, что она представляет крестьянский праздник, с пирующими, разносящими угощение, с сопровождающими торжество музыкантами, с толпящимися у входа людьми в пространстве амбара.

Метод измерения следующим образом определяет художественное пространство произведения «Крестьянская свадьба»: слева художественное пространство ограничивается входом в амбар, через который внутрь помещения устремляются многочисленные персонажи. Границей заднего плана становится уложенное и скрепленное деревянными опорами сено. Пространство амбара занимает стол, вокруг которого собраны празднующие, возле него представлены музыканты и персонажи, разносящие пищу. В левом нижнем углу представлен персонаж, разливающий пиво для праздника, рядом с корзиной, наполненной пустыми кувшинами. Внизу художественное пространство формируется разрывом, входом в произведения, одна сторона которого определена сидящей на полу маленькой девочкой, другая сторона - посудным столом.

Применяя метод анализа и формализации можно выделить значения следующих знаков индексов:

1. Свежезаготовленное, желто-золотое высушенное и уложенное, *новое сено* представлено *плотной стеной*, сено в качестве стены определяется как *незыблемое, устойчивое*, означает *собрание в одно целое множества отдельных частей*, в данном случае сено предстает как результат всеобщего труда, плод осеннего созревания, урожай бережно уложенный, хранимый. Сено представлено расположенным *в лестничном порядке* в три ступени, одна ступень сена предстает *с ясно видимыми краями*, вторая идущая за ней, *повышается и часть сена уже не*

*видна*, край последней части сена не представлен, *выходит за край* художественного пространства, что формирует понятие *постепенного наполнения*;

2. Представлены *деревянные опоры*, скрепляющие сено, своею направленностью они обозначают *строй из вертикалей*. Три опоры расположены в порядке возрастания, так, что первая опора перекрыта балкой, а две последующие постепенно уходят вверх, *за пределы* художественного пространства, *не перекрываясь* потолочным перекрытием;

3. Представлено *темное неясное пространство за пределами* стены, образованной сеном;

4. *Перекрещенные два пучка соломы* с подчеркнута определенными стеблями означают связывание отдельных лучших стеблей воедино, они представлены перекрещенными, положенными друг на друга, соединенными, образующими арку в своем соединении, что репрезентирует *образование сильного соединения двоих*;

5. Инструмент труда: *палка с рядами гвоздей - чесалка* означает вычесывание, отделение, результат выделения из общей массы, оно представлено скрепляющим, соединяющим два пучка соломы, являя понятие *выделения из общей массы*, кристаллизации и скрепления, *формирования целостности*;

6. Представлена распростертая на веревке *зеленая пелена*, представляющая собой *простую прямоугольную ткань зеленого цвета*. Пространство пелены формирует *плоскость*, за счет яркого зеленого цвета *выделяющую, обособляющую*. Пелена представлена *свисающей, предельно натянутой* посредством веревки, *свисающей вниз*, распростертой, *предельно раскрывающейся*. С одной стороны видно как закреплена ткань посредством железной вилки – она *ясно закрепленная*, а с другой стороны, нить уходит в неведомое пространство - ткань определяется как *имеющая незримую основу*;

7. *Новобрачная* представлена в повседневном крестьянском наряде, что характеризует ее *простоту*, естественность, но она выделена среди всех женских

персонажей прямым симметричным фронтальным положением тела, что характеризует ее как успокоенную, *сосредоточенную, замкнувшуюся* – с собранными в замок руками. Специфичная черта новобрачной – распущенные, неприкрытые капотом волосы, увенчанные венцом – что характеризует ее как *открывшуюся для венчания*. Визуальный знак венца дает основание предполагать, что представлена *невеста в момент свершения таинства венчания*;

8. Индексный знак *короны* в виде двух концентрических кругов, представлен *нависающим, парящим*, что с одной стороны напоминает форму нимба, репрезентируя тем самым *святость, благочестие*. С другой стороны корона раскрашена в цвета крестьянского одеяния: красный, белый и зеленый, что говорит о естественной, *неприкрашенной простоте*, заключенной в короне, в *процессе коронования*, который она собой знаменует. Венец предстает выполненным из бумаги, что определяет понятие *иллюзорного, призрачного, непрочного коронования*;

9. *Длинный деревянный стол* определяется как простая основа, уготованная, позволяющая *собирать многих, способный представить организацию множества*;

10. Белая скатерть указывает на *праздничность, уготованность пиршества для многих*, способность собрать многих;

11. Особенно выделены *края стола*, подчеркивая *краеугольность*, заострение внимания на важных краеугольных моментах, поворотных событиях, переходе из одной плоскости в другую;

12. *Деревянные скамьи* с простой грубо обтесанной деревянной плитой для сидения на ножках, означают устойчивость, целостность, возникшую из расходящихся ножек и доски, дерево – материал, в котором представлены скамьи, являет простоту, незамысловатость, *органичность возникшей целостности*. Таким образом, данный знак можно охарактеризовать как *простая целостность, сплочающая, соединяющая, собирающая вместе разрозненные части*;

13. *Деревянная спинка лавки демонстрирует целостность и равенство отдельных досок, перекрытых общей горизонталью, раскрываясь тем самым как скрепляющая, соединяющая, уравнивающая, сближающая;*
14. *Небольшие иконки и листочки с молитвами на спинке скамьи предстают как незаметные, еле различимые, полустершиеся;*
15. *Круглый деревянный табурет представлен отдельно стоящим, без спинки, не имеющим и не дающим опору;*
16. *Деревянный стул представлен отдельно стоящим, предназначенным для индивидуального сидения, отделяющим, обособляющим, с деревянной спинкой – что знаменует наличие опоры;*
17. *Хлеб являющийся устойчивым знаком насущной пищи представлен нарезанным, разделенным на кусочки, означая тем самым всеобщее наделение насущной пищей;*
18. *Устойчивым индексным знаком, повторяющимся несколько раз, становится глиняный кувшин, представляющий собой сосуд простой формы, вылепленный в глине и без украшений, предназначенный для наполнения. Среди представленных кувшинов есть большие, есть небольшого размера. Есть кувшины, которые представлены вверх дном означая процесс постепенного опустошения, упоения. Некоторые глиняные кувшины представлены пустыми, требующими, ожидающими наполнения. Большой глиняный кувшин предстает сосудом, источающим напиток, меньший глиняный кувшин предстает вмещающим в себя, принимающим, наполняющимся;*
19. *Персонаж, в центре произведения, представлен в темно-зеленом сюртуке и шляпе – в повседневной, трудовой одежде, его грубое, коричневатого оттенка лицо, позволяет определить его как крестьянина. Он представлен оторвавшимся от питья, повернувшимся, удивившимся, обращающимся взглядом вверх;*

20. Рядом представлен *склонившийся к столу крестьянин* в простом коричневом сюртуке и в красной шапке - он представлен обратившимся к плоскости стола, вынувшим нож для еды из ножен;
21. *Крестьянский ребенок* - девочка, данный знак определяется как нечто неопытное, раннее, естественное. Крестьянский ребенок представлен повторяющим облик и действия взрослых крестьян: девочка изображена в платье с фартуком и шапке, принимающей предложенную пищу, определяясь тем самым как нечто маленькое, занятое встраиванием в совместную жизнь, делающее попытки *обретения своего места в общем порядке*;
22. Представлена *утоляющая голод крестьянка*, сидящая рядом с ребенком, крестьянское повседневное платье дополнено белым капотом, что обозначает ее как замужнюю женщину, закрывающую волосы, что означает ее *праведность, скромность, чистоту ее помыслов*;
23. *Белый платок, покрывающий* головы всех представленных женщин, явлен как знак соблюдения повседневной праведности, *соблюдения надлежащего* женщине *порядка* во время присутствия на торжестве, во время таинства;
24. Представлены музыканты – волынщики, предназначенные для сопровождения праздника музыкой. При этом один *музыкант* представлен *повернувшись к гостям, исполняющим музыку* - свою обязанность музыканта на празднике. *Второй музыкант* представлен в состоянии *на границе* между исполнением музыки и паузой, тишиной: он обозначается *отвернувшись от стола*, следовательно, исполняющим музыку не для гостей, оторвавшимся от пистона волынки, но продолжающим выводить мелодию руками на дуде, *перестающим играть, устремляющимся* глазами *вверх*, в неведомое пространство. При этом за счет поворота головы можно видеть лицо данного музыканта, оно предстает *заросшим щетиной, грубым*, землистого оттенка, но брови персонажа представлены приподнявшимися, глаза – *широко раскрытыми*, что позволяет его охарактеризовать как *удивившегося, изумленного, с*

*перехваченным дыханием, у него захватило дух.* Характеристики данного персонажа сочетают в себе черты, простоты, грубости и способности быть захваченным сильными чувствами.

25. *Волынка* представлена в виде меха имеющего как вниз, так и вверх направленную трубку, при этом одна волынка обозначена темными стволами, уходящими вверх, а вторая в целостном облике. Волынка – *духовой* музыкальный инструмент, ассоциирующийся с человеческой способностью *дышать*, жить, таким образом, с одной предстает как иллюзорно звучащая, частично представленная, без резервуара для воздуха, с другой стороны, представленная целостно, находящаяся в единстве звучания и не звучания, исполнения и не исполнения;

26. На лавке у края стола представлены сидящими *крестьянин* и *крестьянка*, повернутыми к столу, являя тем самым знак присутствия, они - *принадлежащие к единому столу*, они представлены как замужняя пара по принципу подобия одежды. Рядом с ними находится, судя по одежде, молодой *крестьянин*, *жаждущий юноша-крестьянин*, *опустошающий* кувшин, обращенным лицом в кувшин, что обозначает неутолимую *жажду*, желание напиться;

27. *Ребенок на краю стола* представлен с шапкой, прикрывающей один глаз, что определяет его как *косящего на один глаз*, *видящего все искаженно*, *вкушающим* пищу руками, что обозначает его *пробование пищи вслепую*, *неосознанно*, *по-детски слепо*;

28. Представлена *крестьянка*, *радостно*, открыто, осознанно *передающая напиток* входящему;

29. *Крестьянин*, *устремленный* взглядом вперед, в сторону стола;

30. *Крестьянка*, *отвернувшаяся от стола*, выпивающая напиток из кружки;

31. *Толпящиеся крестьяне* у входа представлены в большом количестве: лица входящих слабо намечены, род крестьянской одежды определяет среди них мужских и женских персонажей, протягивающих и принимающих кружки,

общающихся между собой и с теми, кто сидит за столом. Крестьяне у входа в амбар могут быть определены как в сутолоке и толчее, заполнившие вход, *ожидающие входа*. Таким образом, данных крестьян можно обозначить как массово, хаотически, прибывающих и нетерпеливо ожидающих входа в пространство амбара, желающих стать соучастниками праздника, быть включенными в происходящий процесс, *стать частью всеобщего торжества*;

32. *Стена входа* представлена тонкой, *ветхой* - из *старого сена*, потрескавшейся, с проемом посередине, что определяет ее как *пропускающую*, дающую возможность войти;

33. Представлен *крестьянин, стоящий в углу* амбара на перекрестке стен амбара, обращенный лицом в кувшин, повернувшийся спиной, что характеризует его как *жадно поглощающего*, отвернувшегося в своем действии, обособившегося;

34. *Крестьянин*, повернутый к столу и опустошающий кувшин, *выпивающий напиток до капли*, желающий полностью утолить жажду;

35. Сидящая рядом *крестьянка* представлена *прижимающей тарелку с едой к груди*, с ложкой во рту, устремленной лицом к тарелке, что говорит о значимом для нее принятии пищи;

36. *Крестьянин* представлен *повернувшимся* лицом вперед в ожидании, *алчущим наполненной кружки или тарелки*, которую ему должны передать, он представлен ожидающим, обращающимся к предмету желания, *жаждущим получения насыщения*;

37. *Крестьянин* представлен *демонстрирующим постепенное насыщение*, которым он занят, поднося ложку ко рту;

38. *Крестьянка* представлена принимающей кружку, *радостно принимающей напиток*, с жестом рук и поворотом головы, *открытым навстречу* – открывающимся, встречающим, приветствующим;

39. Представлен *белый плат и рука, передающая кружку* как знак *крестьянки передающей напиток*, ее лицо и фигура остаются заслоненными, невидимыми, что концентрирует внимание на ее жесте – предложении, *передачи наполненной кружки*;
40. Старая, *пожилая крестьянка* представлена в простом крестьянском наряде, представлена с *удивленным лицом и раскрытым ртом*;
41. *Пожилой мужчина* представлен с *остановившимся в одной точке взором*, прижавшим руку к груди, *схватившимся за сердце*;
42. *Монах-францисканец в сером одеянии* являющийся устойчивым символом проповедования *любому земному существу*, обращения к смиренному образу жизни. Монах представлен с *протянутой вперед рукой*, что свидетельствует об *активном проповедовании* в данный момент;
43. *Сеньор* в черном бархатном одеянии представлен *внимательно слушающим, внимающим* – у него оголено ухо, *осознающим услышанное*. Но взгляд его опущен, что определяет его как *стремящегося услышать невидимое*. Персонаж предстает *напряженно замкнувшимся, отрешенным от происходящего*, что определяет его как *напряженно, из всех сил старающегося проникнуться большим, чем то, что предлагают его глаза*;
44. *Овечья морда*, выглядывающая из-под стола является знаком *послушания*, расположение овцы ассоциируется с ее *стоянием в стойле*, нахождения в уготованном ей определенном месте, обретением своего места;
45. *Крестьянин на краю стола* представлен активно принимающим и передающим тарелки, *наделяющим пищей всех и каждого, заботящимся о наделении людей пищей*;
46. *Тарелки с едой* представляют собой плоские деревянные тарелки, являя связь с земным, природным, естественным началом. Плоские тарелки выступают, как *открыто предлагающие пищу*, открывающиеся тарелки обозначает ее открытость, простоту. Тарелки представлены наполненными, что обозначает

изобилие, *преисполненность* *пищей*. Тарелки с кашей являются знаком *органичной, естественной* *пищи*, связанной с природными источниками, представленная пища подобна, *одна для всех*;

47. *Тарелки, наполненные белой* *пищей* представлены *отдельными, не для каждого* – их всего две, наполнение белым свидетельствует не о конкретной пище, а о некоей *чистой, содержащей в себе множество возможностей*;

48. *Разносящие еду, крестьяне* на переднем плане представлены *склоненными* во время этого действия, *остановившимися на краю стола*, облик крестьянина в белом фартуке и светло-голубой рубашке означает праздничность, *приготовленность к важному событию*. Другой крестьянин повернут спиной, безлик, в его шляпу воткнута ложка, что обозначает понятие *постоянного несения с собой заботы о пище*. Лямка, перекинутая через его плечо, формирует понятие *впряжения*, состояния в котором приходится *тянуть свою лямку, быть в строю*;

49. *Дверь* представлена в необычной для себя роли – *в качестве подноса*, если обычно она служит знаком открытия и входа, то в качестве индекса данного произведения она предстает *снятой с петель для несения еды*, развернутой по горизонтали, *максимально открывающей и предлагающей еду* для многих;

50. В правом углу край небольшого стола представляет пустую единственную *ненаполненную тарелку*, оставленную в стороне, ожидающую наполнения, данная тарелка свое продолжение находит в пространстве зрителя, пробуждая желание вовлечения в праздник;

51. В левом углу представлен *крестьянин* склонившийся, сосредоточенный на действии *переливания, усердно наполняющий кувшин*, он представлен с прорисованными чертами лица, репрезентируя тем самым личностное осмысленное действие;

52. Маленькая крестьянская девочка представлена *отдельной, обособлено сидящей* на полу, оставленной одной. Девочка находится в неведении, ее глаза скрыты под шапкой, что сравнимо с *прикрытым замутненным естественным*

*видением.* Ее действия просты и инстинктивны: хлеб ее находится у нее на переднике, она принимает еду руками, облизывает пальцы, что показывает, что ребенок *жадно поедает предложенную пищу.* В шапку девочки воткнуто павлинье перо, которое отсылает к возможности *несения чудесного в себе;*

53. *Хлеб, лежащий на переднике* девочки, представлен *надкушенным*, что репрезентирует состояние *начала насыщения, опробования пищи, несение на себе хлеба насущного;*

Таким образом, передний план художественного пространства произведения «Крестьянская свадьба» формируется множеством знаков, означающих пустую, ненаполненную, ожидающую наполнения посуду. В то время как средний план картины формируют знаки пищи в большом количестве предлагаемой, определяемой как одной на всех, насущной, простой, обильной.

Только жизненно необходимое, насущное, краеугольное, поворотное становится важным в пространстве крестьянского праздника. Для многих персонажей характерно состояние неутолимого голода и постоянной жажды, желания причащения общему действию. Данный момент сопряжен с естественностью, непосредственностью, детской открытостью вступления в общее единство. В художественном пространстве произведения расставлены знаки, фиксирующие наличие и отсутствие опоры, ясность, видимость опоры и ее незримость.

Художественное пространство крестьянского амбара становится привлекательным для толпы, жаждущей и алчущей преисполнения насущной пищей. Специфично присутствие индексных знаков обозначающих воссоединение, уравнение отдельных частей, пребывание множественных частей в едином целом.

Помимо спешащих утолить свой голод и жажду присутствуют персонажи, стремящиеся к отстранению, отделению, устремлению в неведомое пространство, желающие вчувствоваться и узреть неведомое. Характерно фиксирование в

одном индексном знаке состояния остановки, прекращения действия, пребывания на границе.

В природе многих индексных знаков фиксируется общность, объединяющая в группы. Так присутствует пространство ожидающих вкушения, причащения, пространство наделяющих пищей, пространство вкушающих, пространство отстраняющихся и рефлексирующих в момент праздника, сосредотачивающихся и погруженных в область размышления. Фиксация данной общности необходимо формирует переход на суммативный уровень иконического статуса.

## **2.2. Методическое исследование суммативно-иконического статуса художественного образа произведения «Крестьянская свадьба» Питера Брейгеля Старшего**

Метод наблюдения суммативного характера дает возможность выделения тех групп, соединение которых формирует первичную целостность визуального представления.

Метод измерения позволит выявить главную величину, центральной группу в произведении «Крестьянская свадьба», которая является точкой притяжения всех остальных групп. Метод анализа, носящий синтезирующий характер, призван выделять группы отмеченные взаимосвязью на определенном основании. Метод синтеза позволяет провести мысленное совокупление значений отдельных знаков с целью объяснения причин и способов из взаимодействия в составе целого. Метод формализации способствует корректному, наиболее точному наименованию значений, полученных в ходе анализа и синтеза.

Использование метода идеализации позволит дополнить выявленные визуальные понятия до качества целого, за счет включения не явленных, но существенно важных определений для данных визуальных понятий.

При работе с суммативными иконическими знаками метод аналогии позволяет обогатить визуальное представление за счет выявления подобия

элементов в группе по одному параметру и выведения их подобия по ряду других свойств.

Метод индукции на суммативном уровне позволяет получить визуальные понятия, общие для каждого элемента в составе суммативного целого.

С помощью метода экстраполяции знание об одних группах элементов в представлении картины «Крестьянская свадьба» можно перенести на другие группы предметов, что позволит обогатить значения визуальных понятий данной группы.

Метод наблюдения позволяет установить, что в пространстве крестьянского праздника присутствуют группа толпящихся крестьян, группа желающих причаститься происходящему событию, группа торопливо и жадно утоляющих голод и жажду, группа персонажей, отстраняющихся от происходящего, находящихся в пространстве праздника, чтобы почувствовать нечто, не связанное с плотским насыщением.

Контрастно выделенной, главной мерой, группой, организующей художественной пространство, обозначенной и в названии произведения становится фигура новобрачной на фоне распростертой зеленой пелены.

Применяя методы анализа, синтеза и формализации можно выделить и обозначить значения следующих групп:

1. В соединении *опор* и *сена* на основе понятий основы и ее заполнения, которое их объединяет, сено приобретает значение *находящегося в пределах, заполняющего собою пределы и закрепленного в рамках*, в то время как опоры формируют понятие *скрепляющего каркаса, остова*. Можно провести аналогию данной группы с человеческим организмом, который также состоит из скелета – каркаса и плоти, его заполняющей. Данная аналогия раскрывает понятие *организма, доверху наполненного сеном - плотской, животной едой*;
2. *Перекрещенные снопы* и *сено* на первый взгляд образуют группу по причине однородности, аналогичности частиц из которых они составлены. Но с другой

стороны, *солома в снопах* предстает как *выделенная из общей массы, вычесанная, обособленная, немногочисленная.*

3. *Перекрещенные снопы* и *чесалка* сближаются на основании понятия *труда*, которое их объединяет. Специфика представленного понятия заключается в понятии *тяжелой работы, сопряженной с тщательным отделением из общей массы*, ознаменованном *триумфом произведенной работы*, за счет арочного очертания, которое формирует целое снопов и чесалки;

4. *Зеленая пелена* и *сено* сопрягаются на основании нахождения в одной плоскости и сильного цветового контраста желтого и зеленого, который они образуют. В данной группе прямоугольник *зеленой пелены* предстает как раскрытый, выделенный выход, обособленное пространство на фоне общей массы сена, формируя понятия *обособления на общем фоне, резкого выделения из общей массы;*

5. *Новобрачная* и *зеленая пелена*, образующие геометрическое целое и на основании параметра раскрытости, открытости: *распущенные волосы* и *распростертая пелена*, могут быть объединены в группу, формирующую понятие *естественного раскрывания, явления, распаивания, отворения, внешнего закрытия и открытия внутреннего, напряжения и сосредоточенности, связанной с этим раскрытием.* В данной сумме знаков пелена предстает как *выделяющая новобрачную, представляющая новобрачную как часть иного, обособленного пространства;*

6. *Венец* и *новобрачная* образуют группу на основании подобия значений венца на голове новобрачной и венца, висящего над ее головой, что образует визуальное понятие *внутреннего, успокоенного сосредоточения на причастности иному венчанию, коронованию, которое находится выше;*

7. *Женщина, предающая кружку*, и *зеленая пелена* на основе соединения формируют понятие *выхода из особого пространства, внезапное предложение напитка из иной плоскости;*

8. *Разносящий еду крестьянин и зеленая пелена* формируют понятие *соприкосновения с иным, обособленным пространством, с иной плоскостью*;
9. *Пожилая женщина и зеленая пелена* на основе соприкосновения формируют визуальное понятие *совершения внезапного удивительного для глаз открытия, вхождения в пространство открытого, отворяющегося*;
10. *Крестьянин на краю стола* соприкасается головой с *зеленой пеленой*, но отворачивается от нее, чтобы передать кружку, что формирует понятие *близко находится с обособленным пространством и не замечать его*;
11. *Белая скатерть*, означающая торжественность, не будничность, особенность события при этом *не скрывает простую деревянную основу стола*, что свидетельствует о праздничности приоткрывающей значение повседневного, *торжественном обнажающем каждодневное*;
12. *Пожилый мужчина и кувшин* на основе нахождения рядом, образования единого целого образуют визуальное понятие *отстранения от насыщения насыщенной пищей, мгновенного обращения к сердечному, внутреннему, духовному*;
13. *Пожилый мужчина и отдельный стул* на основании образования геометрического целого образуют группу, в котором формируется понятие *вчувствования в то, на что он опирается, опорой для чего он служит*;
14. *Пожилый мужчина и деревянная опора* на основании образования геометрического целого создают группу, в которой явлено новое, совместное качество - *человек-опора, опора семьи, определяющее человека, ощутившего себя служащим опорой для плоти*;
15. Можно провести аналогию между *крестьянами* и *досками деревянной спинки лавки*, с которой они соприкасаются. Данная аналогия показывает, что *жажда и голод уравнивает* сидящих персонажей, с одной стороны *объединяет*, с другой стороны *делает замкнутыми на чувстве постоянного голода*;

16. *Спинка деревянной лавки и опора* соединяются на основании понятия подпирания, спинка, подобно опоре оказывается подпирающей по отношению к сено, формируя понятие *опоры для сена, плотской пищи*;
17. *Спинка деревянной лавки и множество иконок и листков с молитвами* образуют единое целое, формируя понятие *будничного, обычного украшения скамьи картинками, иконы, затерявшейся в профанном, житейском*;
18. Соединение *крестьянина, выпивающего напиток из кувшина* и *угла*, в котором он находится, порождает новое понятие *пищи, загоняющей в угол, неутраляющей пищи*;
19. Экстраполяция данного понятия на всех персонажей, *устремленных лицом в кувшин*, порождает знание об общем понятии *загоняющей в угол, неутраляющей голод, не насыщающей жажду пищи*;
20. Соприкосновение фигур *разносящего и распределяющего пищу крестьянина* образует группу, визуальное значение которой формирует понятие *заботливого, постоянного наделяния пищей каждого, несение пищи каждому*;
21. Соединение знаков *тарелки с едой* и *двери* порождает новое качество *пищи*, под которой находится дверь, *пищи дающей каждому возможность выхода, пропускающей пищи*;
22. Соединение знаков *крестьян, разносящих пищу*, и *двери – подноса с едой* порождает значение *несения и предложения пищи, дающей возможность выхода каждому*;
23. Соприкосновение фигур *склонившегося к столу* и *оторвавшегося от кружки крестьянина* формируют визуальное понятие *нахождения в пограничном состоянии* между обращением к насущному и отрыва от него;
24. Единое целое *мужчины, оторвавшегося от кружки* и *табурета без спинки*, формирует понятия *потери опоры, нахождение в неустойчивом положении, обращение к поиску опоры, находящейся в иной плоскости*;

25. Единое целое *деревянной опоры, перекрытой балкой, и играющего музыканта* формируют понятие *устойчивой, закономерной жизни, дыхания;*
26. Единое геометрическое *целое двух музыкантов* формируют понятие *внезапно наступившей тишины, внезапно потерянной опоры, прерванного ритма, музыки, дыхания, состояния, когда не на что опереться;*
27. *Корзина и пустые кувшины* означают *хаотическое нагромождение пустого, хаос, в котором пребывают незаполненные кувшины, невыстроенную беспорядочную массу;*
28. Необходимо провести аналогию между *толпящимися и жаждущими насыщения крестьянами* и *множеством незаполненных кувшинов*, на основании аналогичности их ненаполненности, неутоленности. Данная аналогия порождает новое знание о данных крестьянских персонажах, как *пребывающих в хаосе, неупорядоченных в своей ненаполненности, несущих внутри себя пустоту, хаотически объединенные в надежде заполнения пустоты;*
29. Группа из *большого кувшина, наполняющего малый кувшин*, образует совместное значение *заполнения пустоты, обретение, утоление питающей влагой*, данная группа показывает *отрывание из общей массы, приподнимание над уровнем корзины;*
30. *Устойчиво стоящие большой и малый кувшины* образуют группу, в которой большой кувшин представляется *главным, впереди стоящим*, а меньший, стоящим при нем. Данная группировка имеет аналогию с мужским и женским началом, что позволяет значение данного знака как *выстраивания устойчивого порядка, на основе причастности меньшего большему;*
31. *Маленькая девочка и надкушенный хлеб* образуют группу на основании образования ими *геометрического целого* и на основании понятия *начала*, которое они образуют, в соединении они образуют понятия *начального детского опробования, прикосновения к пище, неясного опробования, опробования пищи вслепую.*

32. Соединение *проповедующего монаха-францисканца* и *внимающего сеньора* создают визуальное понятие *сосредоточенного внимания невидимой проповеди, внутреннего смысла проповедуемого слова*;

Таким образом, на иконическом статусе суммативного характера формируются значения, равно относящиеся как к преклонению перед жизнью плоти, так и к краткому мгновению остановки естественной жизни.

Группы, которые репрезентируют жизнь плоти, формируют понятие вступления в близкое отношение конечного с конечным: человека с пищей, человека с человеком, посредством плотского: тарелки с пищей, либо кружки с питьем. Отдельные группы знаков построены на основе скривия человеческого лица за кувшинами, проявляя тем самым качество потери людского облика.

Присутствуют группы, формирующие значение организации встречи конечного с конечным – заботящиеся о насущной пище, о наделении ею каждого. Данные группы формируются на основе преклонения перед пищей, заботе о пище, бережном наполнении и поддержании жизни плоти.

В художественном пространстве существуют группы, репрезентирующие краткий миг осознания собственной бренности, устремляющий их к желанию обращения к бесконечному.

В пространстве произведения встречаются суммы знаков вещающих о сакральном, но остающиеся незамеченным для других. Кроме того, на суммативном уровне возникают группы, сочетающие в себе как признаки обыденного, так и приоткрывания завесы слепоты, выхода за рамки повседневного, устремления в сторону беспредельного, бесконечного.

### **2.3. Методическое исследование интегрально-иконического статуса художественного образа произведения «Крестьянская свадьба» Питера Брейгеля Старшего**

На интегральном уровне иконического статуса отдельные значения суммативных знаков вовлекаются в процесс связывания в целостную систему. В

процессе интегрирования каждое отдельное значение суммативных знаков приобретает свою определенную функцию в составе целостного художественного образа. Процесс конструирования знакового целого визуального представления в большей степени опирается на такие методы исследования как анализ и синтез, идеализация, экстраполяция, индукция, аналогия и формализация, которые позволяют соотнести отдельные значения как функционирующие в единой системе. Вскрытие понятий, наиболее общих для всего художественного произведения и законы организации, которые они задают, позволяет определить художественную идею произведения.

При обращении к произведению «Крестьянская свадьба» необходимо провести аналогию между художественным пространством амбара и внутренней жизнью человека. Данная аналогия возможна на основании изображения интерьерной сцены, обращающей к тому, что присуще внутренне, тому, что является сущностным.

Проведение данной аналогии выстраивает понятие организма, которому присуща жизнь преимущественно плотская. *Внутреннее строение человеческой жизни* воплощается *в форме каркаса, заполненного сеном* – содержательно связанным с пищей, органически необходимой животному.

По закону данного организма функционирует *человек, постоянно заботящийся о пище*, преклоняющейся перед насыщением плоти, берущий на себя обязанность радения о хлебе насущном.

Структура стола, при аналитическом разложении являет различные аспекты жизни человека. Один край стола формируют толпящиеся персонажи, активно *желающие стать частью общего организма*, показывающие свой голод и желание обретения плотской пищи и своего места в общей системе. Для многих персонажей за столом характерно увлечение плотской пищей, *ослепление конечным существованием*, невозможность узреть иное помимо еды.

При интенсивном анализе и синтезе можно выявить, что желание насытить

свою плоть *близко и дорого человеку*, в то же время оно загоняет человека в тупик, отнимает у него человеческое лицо. Удовлетворение только естественных потребностей приводит к тому, что духовная составляющая в человеке многократно нивелируется. Персонажи у входа в художественное пространство амбара призваны подчеркнуть *состояние суеты, толчеи, жажды и невозможности утоления жажды*.

При этом анализ и синтез художественного пространства показывает его наполненность не только *знаками профанной жизни*, обретающей смысл в насыщении плоти, но и присутствие *ряда знаков*, которые носят *отличный от обыденного сакральный характер*.

При интенсивном анализе, синтезе и формализации главного согласно названию картины персонажа - невесты - можно обнаружить, что она, наиболее ясно и открыто, представлена обособленной от естественного ритма, *в момент венчания не с конечным человеком*.

Предметы, имеющие смысл святого и сакрального – *иконки и тексты молитвы* – закреплены на спинке скамьи, являя *наличие святых предметов* в амбаре – месте, вещающем о своей максимальной профанности.

Но при этом специфическим предстает взаимоотношение сакрального и профанного в художественном пространстве амбара. Анализ представления священных текстов молитвы и иконы показывает их состояние *неочевидного, трудно обнаруживаемого вещания*. По отношению к сакральному началу человек предстает *отвернувшись спиной, слепым*.

Признаки необыкновенного присутствуют в изображении невесты, но необходимо активное умозрительно усилие, чтобы в *зеленой ткани* на стене увидеть качества *близкие небесной пелене Богородицы*: раскрытость, контраст зеленого - цвета неиссякаемой жизни - по отношению к желтому селу. Бумажный венец над ее головой *сохраняет в себе форму нимба* – символа святости. Таким образом, считывание знаков Богородицы в изображении новобрачной

представляет в ином качестве саму свадьбу происходящую здесь. Брак как момент единения двоих предстает в качестве *союза земного и божественного*, принципиально иного по отношению к конечному. Но незамеченность этого особого пространства венчания делает его *непрочным, иллюзорным, одновременно и зримым, и сомнительным для собравшихся*.

Характер взаимодействия с незримым пространством определяет изображение *крестьянина, оторвавшегося от кружки и музыканта, прекратившего играть*. Мы не можем видеть то, куда направлен их взгляд, но специфичное представление данных персонажей может определить качества незримого пространства.

В данном случае возможно проведение аналогии между *изумленным устремлением взора вверх*, усиленным вниманием к запредельному пространству и *детским незамутненным взором*, способным изумляться увиденному. Незримое *не открывается* тем, кто поглощен суетной заботой о плоти. Остальные персонажи по отношению к тем, кто на краткий миг узрел бесконечное – находятся *в состоянии ослепления*. Дедуктивный шаг позволяет выявить общее понятие для целого художественного образа. Сопряжение в одном пространстве знаков, вещающих о замутненном и изумленном взоре, формирует *диалектику понятий по-детски слепого видения и детского непосредственного, открытого созерцания*

Корректность данного понятия раскрываются в фигуре маленькой девочки, предваряющей вход в художественное пространство, намекающей на способность естественного, *детского видения, замутненного надвинутой на глаза шапкой*. Данный персонаж, сидящий около пустых кувшинов, сам репрезентирует жадное желание насытиться, утолить голод. Но при этом детский персонаж постоянно *несет в себе и не замечает частицу чудесного* в качестве павлиньего пера, маленькая девочка предстает слепой по отношению к данному элементу изображения.

Анализ изображения персонажей, обратившихся к отношению с бесконечным, позволяет выстроить *понятие наполнения человека иным духом* – и музыкант и крестьянин представлены *с раскрытыми ртами*. Данное изображение определяет их и как *прекративших естественно дышать - наполняющихся тем, что свыше*. Специфическая особенность визуализации данных персонажей заключается в их взгляде *поверх собственных шапок и поверх голов остальных персонажей*. Проведение измерения выделяет *симметричность* данных персонажей по отношению *к крестьянам, разносящим пищу*, склоненным вниз под тяжестью подноса с едой. Синтез полученных понятий позволяет формализовать понятие *причащения к священнодействию*, представляющего *отличным от стремления служить плоти* и находится под тяжестью этого бремени.

Анализ и формализация изображения персонажей разносящих пищу, позволяет выявить стремление *подчеркнуть постоянную, непреходящую заботу человека о насущном*: он склонен под тяжестью бременной ноши, свой голод он постоянно носит с собой. Краткие моменты вступления в особое пространство, что репрезентируется фигурой разносящего еду, соприкоснувшегося с зеленым платом, сменяется продолжением пути в фигуре второго разносящего пищу.

Присутствие в качестве элемента данного художественного пространства *овцы, стоящей в стойле*, сформированным столом и скамьей, позволяет произвести экстраполяцию на человеческих персонажей. Крестьяне, собранные за единым столом *уподобляются животным в стойле*, многочисленному стаду, собранному вместе, животное качество постоянно проглядывает из-под человеческого лица.

Использование метода измерения позволяет соотнести фигуру монаха, как находящуюся над изображением овцы или рядом с ней. Анализ представления данного персонажа показывает в нем *стремление к активному наставлению* в качестве основной характеристики. Но специфика данного наставления *не*

характеризуется понятием священного и сакрального. По аналогии с крестьянским персонажем на краю стола монах предстает *наделяющим пищей наставления*, но подобная параллель вызывает сомнение в возможности этой пищи давать прозрение, освобождения от слепоты.

Анализ данного пространства наставления показывает *присутствие над головами свидетельства необходимости тщательного отделения* от общей массы, вычесывания, отсеивания для достижения триумфа, который слагают тщательно выбранные пучки соломы.

Таким образом, *присутствие настоящего наставника, пастыря* в данном пространстве *становится сомнительным*, синтез понятий показывает, что монах в качестве наставника предстает ненадежным, спорным, анализ доказывает это положение: фигура монаха отодвинута к краю, единственный слушатель наставления пребывает в сомнении.

Метод измерения позволяет выявить, что после появления в художественном пространстве фигур, приостанавливающих естественный ритм жизни, за столом наступает зона рефлексии над тем, что происходит в пространстве амбара, призванная переосмыслить характер действия, происходящего в нем.

Таким образом, на интегральном статусе художественного образа картины «Крестьянская свадьба» формируется визуальное понятие *человеческого бытия уподобленного животному*, находящемуся в *профанном пространстве амбара*. Множество персонажей толпящихся у входа и присутствующих за одним столом являют понятия *стада, стремящегося войти или стоящего в стойле*.

Данное положение согласуется с визуальным понятием *внутреннего устройства человека, наполненного плотской пищей – сеном и получающего смысл благодаря телесному насыщению*. При этом в данном стаде *отсутствует пастырь*, претензия духовенства на роль сакрального наставника является сомнительной. Существенно для определения земного бытия в художественном

пространстве амбара становится качество *загоняющей в тупик неутолимой жажды и пустоты, замыкания человека на соединении своего конечного с конечной пищей и другими людьми*. Данное положение объясняет значение названия произведения. Крестьянская свадьба в данном случае определяется как способ *бытия в соединении своего конечного с подобным себе, пребывания в союзе, предельном и ограниченном по своему качеству*. Качество предельности существования человека подчеркивает состояние *всеобщей слепоты*, которая закрывает видение человека, замыкает человека на собственной конечности, уподобляет его сосуду для наполнения едой.

В то же время художественный образ содержит в себе ряд элементов, высвечивающих *свершение сакрального в профанном пространстве амбара*. Данный аспект актуализируется за счет такой визуализации представленной невесты, которая роднит ее с изображением Богородицы, представление икон и текстов молитв на скамье, на которой представлены пирующие. Но характер изображения данных знаков делает аспект единения человека с божественным началом неочевидным, незаметным и для персонажей произведения и для зрителя.

Таким образом, *присутствие божественного в художественном пространстве амбара предстает предельно сомнительным*, возможность устремления за пределы конечности снимается за счет постоянного присутствия в среде умозрительного стада. В такой ситуации максимально *неестественными и парадоксальными* становятся изображение *кратких моментов выхода за пределы*, реализации детского непосредственного видения, устремления изумленного взора ввысь, к тому, что находится выше, к невиданному пространству. Такие моменты предлагают понимания человека в качестве на миг причастившегося к тому божественному управлению, которое исходит свыше. В данном положении актуальными становятся понятия *приостановления земных действий* и *вовлечение в таинство запредельного священнодействия* за счет приоткрывания завесы собственной слепоты.

### **ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ РЕПРЕЗЕНТАТИВНОГО КАЧЕСТВА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖИВОПИСИ**

Произведение живописи, создаваемое в определенную эпоху, порождается стремлением осмыслить и решить ряд мировоззренческих проблем, возникших как в творчестве мастера-создателя произведения, так и в актуально-историческом и культурном контексте.

В данной аспекте произведение искусства выступает как репрезентант идеального соединения конечного с конечным - зрителя с родителями произведения-вещи: автором, сюжетом, школой, исторической и культурной ситуацией времени создания произведения. Репрезентативная функция произведения искусства в данном контексте заключается в осмыслении проблемного поля определенной эпохи и творчества мастера, а также в явлении возможных способов решения острых мировоззренческих задач.

При исследовании репрезентативных возможностей произведения живописи весь спектр методов исследования направляется в сторону раскрытия сущности способов решения мировоззренческих проблем, которые выдвигали события актуально-исторического плана, художественная культура и творчество мастера – родителя произведения.

#### **3.1. Методическое исследование картины «Крестьянская свадьба»**

##### **Питера Брейгеля Старшего в качестве репрезентанта актуально – исторической ситуации в Нидерландах XVI века**

Исследование произведения «Крестьянская свадьба» П. Брейгеля в качестве репрезентанта исторической, религиозной и философской ситуации в Нидерландах XVI века требует использование методов анализа, синтеза и формализации. Результаты использования данных методов служат основой для проведения ряда аналогий, экстраполяций, индуктивных и дедуктивных шагов. Данные методы в свою очередь позволяют проводить параллели, находить соответствия между теми

понятиями, которые были актуальны для исторической ситуации и аспектами визуального представления картины «Крестьянская свадьба».

Произведение «Крестьянская свадьба» делает акцент на *многократном разрастании, экспансии человеческого начала, уподобляющегося животному* в своем желании поддержания и продления собственной жизни. Знаки плотского начала изображены *превалирующими над знаками душевного и духовного*, что визуализирует справление свадебного пира в амбаре, организация заднего плана в качестве стены сена – животной пищи, на фоне которой осуществляется человеческое бытие. Представленное художественное пространство пронизано знаками *сосредоточения на помыслах о насущном хлебе*, которые конкретизируются в несении ложки за шляпой, прижимании тарелки к груди, склонении к поверхности стола, скрывании лица за кувшином. Данные изобразительные моменты имеют ряд соответствий с ситуацией стремительного экономического взлета, имевший место быть в XVI веке в Нидерландах. Данное время характеризуется невиданным разрастанием количества городов и деревень. В Нидерландах многократно повысилось значение профессиональных достижений в торговле и производстве, понятие прогресса, постоянного стремления к улучшению собственного экономического положения становится приоритетным для жизни любого городского и деревенского жителя страны. Ключевые положения визуального представления произведения и исторической ситуации позволяют провести аналогию, которая высвечивает понятие *пребывания в жаждущем состоянии*. Тем не менее, произведение определяет данное состояние не как рост или подъем, но как *крайнее, безвыходное состояние*. Композиционные структуры жажды, загоняющей в угол, пустых кувшинов, собранных в одной корзине, кувшинов, скрывающих человеческие лица, подчеркивают состояние человека, замкнутого своей жаждой и суетным стремлением утоления в предельной конечности. Произведение фиксирует *безвыходное положение человека, замкнувшегося на собственной конечности*. В то же время в качестве решения

данной проблемы картина «Крестьянская свадьба» предлагает возможность краткого мига прекращения существования в качестве животного, удовлетворяющего естественный голод. Произведение подчеркивает крайнюю *редкость пограничного состояния между обыденным существованием и кратким мигом выпадения за пределы профанности*, характеризующимся состоянием *перехваченного дыхания, обращения к тому, что выводит за пределы человеческой конечности*.

Произведение визуализирует нахождение человека любого сословия за одним столом, каждый персонаж пребывает в максимально бытовой плоскости, в пространстве амбара. Художественный образ произведения выявляет понятие *всеобщей завесы слепоты*: в качестве стены, отгораживающей возможность обзора, предстает сено, действие любого персонажа проходит на его фоне: и вкушение пищи крестьянами, и момент проповеди монаха-францисканца, и попытки вслушаться в происходящее, которые производит сеньор. Визуальные понятия картины «Крестьянская свадьба» предлагают осмысление ситуации, когда *все слои населения*: и дворянство, духовенство, горожане и крестьянство *оказываются на одном уровне, оцениваются исключительно мирскими, житейскими понятиями*. Проведение аналогии с актуально-историческими событиями высвечивает процесс обмирщения всех без исключения слоев общества Нидерландов в XVI веке, сопровождавшийся состоянием духовного вакуума. В данном ключе изобразительные аспекты картины «Крестьянская свадьба» аналогичны философским воззрениям Э. Роттердамского, который определял состояние современного ему общества, как *пребывающего в состоянии тотального невежества, всецелой экспансии глупости, жизни без проведения рефлексии, без осмысления происходящих событий*. Произведение «Крестьянская свадьба» предлагает решение данной проблемы в качестве *мгновения осознания собственного положения существующего в пространстве профанного амбара, которое лежит в основе осуществления возвышающего, захватывающего дух*

*движения.*

Картина «Крестьянская свадьба» фиксирует пребывание человека *в облике животного, находящегося в стаде без пастыря*. Произведение предлагает такие визуальные понятия как *толчея, суeta у входа, желание занять свое место в стойле*, всеобщая насущная жажда и ее неутоление. Визуальный аспект данного положения позволяет выстроить аналогию с исторической ситуацией в Нидерландах XVI века, прошедшей под знаменем массовых народных восстаний, направленных против существующего порядка, как со стороны испанского короля, так и со стороны местного дворянства. При этом в стране так и не выдвинулся ни один сильный политический лидер, характер народных восстаний был массовый, стихийный и не имеющий конечной цели, кроме разрушения государственного строя. В данном аспекте произведение фиксирует возможность решения проблемы всеобщего стадного, неуправляемого положения *за счет обращения взора к высшему в качестве единственной возможности приподняться над всеобщим уровнем и причаститься к божественному закону*.

Произведение «Крестьянская свадьба» представляет *объединение людей на основе пустоты*, жажды и ненахождения того источника, который был бы способен утолить. Экстраполяция этого изобразительного аспекта на религиозную жизнь Нидерландов XVI века вскрывает сущность религиозного состояния общества в данную эпоху. В Нидерландах, как и в любой стране Северной Европы, проявилось желание религиозного обновления. Но в отличие от соседних европейских стран, где реформационные идеи развивали М. Лютер, Ж.Кальвин, У. Цвингли и другие, в государстве не появились религиозные мыслители, которые могли бы предложить способы дальнейшего духовного развития. Нидерландская революция проходила под знаком свержения существующего государственного строя и не выдвигала лидеров, способных предложить возможные пути построения нового государства.

Новый способ обновления религии в Нидерландах основывался на

заимствованных положениях кальвинизма. Наиболее важным для Нидерландов являлось кальвинистское представление о церкви видимой, которая состоит из добрых и злых людей, избранных и отверженных верующих, которая может находить себе любое место. Ж. Кальвин подчеркивает, что все верующие обязаны уважать видимую церковь и быть ей преданными, несмотря на ее слабости, ради невидимой церкви - истинного Тела Христова. Произведение «Крестьянская свадьба» обнаруживает то огромное напряжение духовных сил, которого требуют исполнения положений кальвинизма в повседневной жизни человека. Произведение высвечивает ту истину, что *созерцание божественного в обыденной жизни человека, которое утверждал кальвинизм, не является естественным*. Такого рода созерцание приравнивается в картине «Крестьянская свадьба» к детскому видению, которое зачастую оказывается ослепленным и закрытым.

*Сакральность свадебного действия, помещенное в прафанное пространство, становится трудно считываемым*. Художественный образ произведения «Крестьянская свадьба» репрезентирует ту грань, на которой *теряется ощущение присутствия святого в обыденном, житейском, конечном*. Так, например, требуется не только знание, но и *особое понимание католических изображений*, что бы осознать *родственность изображения зеленой ткани, развернутой на стене, плату Богородицы, близость изображения бумажного цветного венца над головой невесты – нимбу, символу святости, сходство особого положения невесты и Девы Марии, в аспекте союза человека и Бога*. Кальвинизм, активно проповедуемый в XVI веке в Нидерландах, утверждал возможность любого пространства быть посредником сакрального в земном мире. Экстраполяция визуальных понятий произведения «Крестьянская свадьба» на религиозное состояние общества вскрывает *трудность обнаружения чудесного и возвышенного в том пространстве, которое наполнено земной, человеческой суетой*, в котором плотское многократно превалирует над духовным.

В качестве решения данной проблемы произведение «Крестьянская свадьба»

предлагает визуальное понятие *на первый взгляд неестественного*, но в действительности *удовлетворяющей самые сущностные потребности человека улавливать неизобразимое, чудесное*. Данная способность представляется как закрытая, замутненная, требующая для своего проявления неестественных действий: *отрыва от плоскости общего стола, выхода за пределы, обращения к высокому, запредельному*. Произведение определяет стремление к поиску божественного в обыденном как невероятно трудный, но *единственно возможный способ религиозного обновления*.

Подводя итоги, необходимо отметить, что исследование на основе общенаучных методов может служить раскрытию репрезентативного качества картины «Крестьянская свадьба» по отношению к актуальным проблемам истории Нидерландов XVI века. В ходе исследования были выявлены такие визуальные понятия данного произведения, как «момент рефлексии над естественным человеческим существованием» и «миг причащения к высшему» в качестве следования сущностному призыву высших сил. Данные визуальные представления являются корректными решениями проблемы всеобщего обмирщения, которая волновала всех граждан Нидерландов в XVI веке. Картина «Крестьянская свадьба» визуализирует способы преобразования профанного пространства в сакральное, предлагая такие визуальные понятия, как «трудное и пристальное взглядывание», «умозрительное обращение к высшему». Данный ход является способом преодоления религиозного кризиса при обращении к вероисповеданию кальвинизма в Нидерландах, которое отрицает пассивное созерцание и требует больших зрительных усилий для обнаружения наполненности божественной энергией человеческого бытия.

### **3.2. Методическое исследование картины «Крестьянская свадьба»**

#### **Питера Брейгеля Старшего в качестве репрезентанта ситуации в художественной культуре Нидерландов XVI века**

Художественный образ произведения «Крестьянская свадьба» П. Брейгеля

обладает свойством выступать репрезентативным решением основных задач развития художественной культуры в Нидерландах XVI века.

Анализ произведения «Крестьянская свадьба» раскрывает его в качестве непосредственно развивающего тенденции такого живописца Северного Возрождения как Гуго ван дер Гус. Тенденция *крайней оторванности человеческого мира и божественного*, которая проявляется в произведении «Успение Богоматери» (рис. 2) проявляется в картине «Крестьянская свадьба». В данном произведении делается акцент на *предельной ослепленности, грубости человеческого существа, пребывающего в неведении*. Сравнительный анализ произведений «Крестьянская свадьба» П. Брейгеля и «Поклонение пастухов» Г. ван дер Гуса (рис. 3) обнаруживает их близость за счет включения в изобразительное пространство крестьянских персонажей, входящих в пространство свершения особого события. Данное сравнение высвечивает специфику произведения «Крестьянская свадьба» как проявляющего *ситуации максимальной неочевидности и сомнения в присутствии знаков святого в обыденной земной жизни*.

Произведение «Крестьянская свадьба» предлагает в качестве фона, *особой подосновы* представленного крестьянского праздника *знак сена*, изображение которого обращает к традиции живописи Иеронимуса Босха, в частности к произведению «Воз сена» 1500- 1502 годов (рис. 4, 5). Анализ творчества И. Босха показывает, что его главной задачей являлась визуализация земного пути человека, устремленного в сторону Ада. Сущность человека в произведениях И. Босха предстает как наполненная пороками, удел человека быть постоянно искушаемым, что становится темой таких произведений как «Сад земных наслаждений» 1503-1504 гг. (рис. 6), «Искушение святого Антония» 1505-1506 гг.. Характерное изображение многочисленных людских персонажей, вступающих в различные отношения с греховным, животным началом, и встроенных в цикл постоянного движения репрезентирует порочный круг, в котором пребывает человечество и из которого не имеет возможности вырваться. Синтез подобных аспектов позволяет сделать

заключение о том, что подобная структура предполагает состояние постоянного осознания собственной греховности, организует трудной умозрительный путь духовного очищения. Картина «Крестьянская свадьба» продолжает тематику произведений И. Босха, визуально раскрывая понятие *организации внутренней жизни человека, искушаемой желаниями плоти, замкнутой на стремлении постоянного соединения с конечным*. В то же время подобная аналогия, раскрывает тот аспект произведения «Крестьянская свадьба», что жизнь в *состоянии конечного существа* становится *максимально комфортной и естественной для человека*. Подчеркнутое однообразие пищи, которая предлагается участникам праздника, композиционная структура общего стола, принимающего и уравнивающего сидящих персонажей, преобразуют тему искушения, усиливая момент *полного уподобления человека животному в стойле*. Динамика борьбы с пороками, лежащая в основе произведений И. Босха, предстает в максимально снятом виде в произведении «Крестьянская свадьба» П. Брейгеля. Данные аспекты представляют новое понимание темы *трудного пути очищения человеческой души огрубевшей в земной суете*, ослепленной желаниями плоти, практически не способной уловить присутствие бесконечного.

Сравнительный анализ показывает, что в композиционную структуру произведения «Воз сена» введен персонаж ребенка, которому показывают со стороны действия людей, направленных в сторону сена. В произведении «Крестьянская свадьба» *процесс рефлексии вплетен в саму структуру стремления к естественному существованию*, что делает возможность отрыва от желаний плоти парадоксальным, контрастным и замедляющим естественный ход жизни.

Анализ живописной культуры Нидерландов XVI века позволяет выделить произведения близкие формальным приемам «романизма», использующего традицию итальянского Ренессанса, но в качестве сюжетов избирающие национальные темы, как, например священнодействия ежедневного труда в произведении «Меняла с женой» Квентина Массейса 1514 года (рис. 7). Подобные

произведения призваны представить процесс вхождения божественного в национальные формы, в представителя Нидерландов, благодаря своим действиям в земной жизни претендующего на образцовость, эталонность. С другой стороны метод измерения позволяет зафиксировать визуальное преобладание человеческого начала, заполняющего собой большую часть визуального представления. Данный аспект аналогичен визуальному представлению произведения «Крестьянская свадьба» с множеством персонажей, репрезентирующих преобладание земных потребностей в качестве неутолимого голода. С другой стороны подчеркнутая обыденность художественного пространства, действий крестьянских персонажей позволяет сделать формализацию визуального представления как *сомнения в эталонности человеческой формы и совершенстве земного бытия человека*. Особое увеличение масштаба и массивность человеческих форм в произведении «Крестьянская свадьба» подчеркивает разрастание земного начала в человеке, но не божественного. Произведение «Крестьянская свадьба» подчеркивает специфичное для художественной культуры Нидерландов *осмысление несовершенства бытия человека, критическое осмысление традиционного пантеистического мировоззрения*.

В целом анализ жанрово-бытовых сцен в художественной культуре Нидерландов XVI века показывает стремление проявить тенденцию окончивания бесконечного. Подобные ходы совершались художниками и в отношении бытовых сцен с участием крестьянских персонажей. Так, например, произведение «Молочница» Луки Лейденского 1510 года (рис. 8) фиксирует особую утоленность природной формы коровы. Крестьянский труд предстает как исполненный, самодостаточный, в духе пантеистического мировоззрения, представляющего человека в качестве гармоничного элемента целостного природного организма, частицы разлитой в природе божественной энергии. Сравнительный анализ крестьянских персонажей в творчестве Л. Лейденского и произведении «Крестьянская свадьба», показывает стремление П. Брейгеля представить крестьян

непосредственно не занятых трудом, что раскрывает желание *рефлексии над сущностью земного человека*, над качеством постоянной неутоленности земного существования, желанием продолжения естественного хода конечного существования, затрудняющего совершение моментов выпадения из обыденной ситуации.

Продолжающим национальную традицию живописи И. Босха, наряду с творчеством П. Брейгеля, являлось творчество Иоахима Патинира. И. Патинир в своих произведениях также решал проблему визуализации образцового человека. Анализ произведений мастера позволяет выделить в качестве эталона образ отрешающегося, уходящего от земных греховных страстей мира, восходящего в горы отшельника. В подобном ключе решаются такие произведения как «Отдых на пути в Египет», «Святой Иероним в пустыне», «Святой Иероним в скалах» 1520 года (рис. 9).

Проблема визуализации отделения от земного для вознесения в небесное пространство аналогична и задачам произведения «Крестьянская свадьба». Подобная аналогия вскрывает *специфичность крестьянских персонажей*, избранных П. Брейгелем, в качестве корректных репрезентантов земного начала, *максимально связанных естественным ритмом земного*, что позволяет в свою очередь явить *максимальный контраст краткого мига выпадения из своей естественности*.

Обобщая сказанное, можно отметить, что именно произведение живописи, созданное в Нидерландах XVI века, является наиболее наглядным репрезентантом развития художественной культуры страны в данную эпоху. Подобное заключение делается на основе способности произведения изобразительного искусства наиболее концентрировано представлять задачи развития художественной культуры и специфические приемы их решения. В данном аспекте картина «Крестьянская свадьба» П. Брейгеля обнаруживает единство проблемного поля с художественными задачами произведений мастеров Северного Возрождения в

Нидерландах.

Картина «Крестьянская свадьба» встраивается в общую традицию нидерландской живописи, за счет нового представления проблемы оторванности человеческого и божественного бытия, введенной в произведениях Гуго ван дер Гуса. Визуальный строй данной картины формирует визуальные понятия «суетного существования» и «ослепления насущными потребностями», а также «замедление жизни плоти для приобщения к высшим сферам», в качестве решения проблемы разобщения конечного и бесконечного.

В картине «Крестьянская свадьба» П. Брейгеля находит продолжение традиция творчества И.Босха за счет представления образа человека, постоянно искушаемого желаниями плоти. При этом данная тема трансформируется в изображение суетного существования в качестве естественного, закономерного и поэтому требующего крайних усилий для причащения к священному порядку.

Произведение «Крестьянская свадьба» является приемником традиции живописи И. Патирира с ее стремлением визуализировать эталонного верующего, постоянно стремящегося преодолеть несовершенство земного существования. П. Брейгель в данном ключе представляет земное, прафанное пространство не в качестве преодоленного, но как постоянно мешающего на пути полного устремления духа к высшему.

В картине «Крестьянская свадьба» П. Брейгеля предстает в переосмысленном качестве традиция жанровых произведений, особо актуальная для живописи Нидерландов. Произведение являет стремление посредством бытовой сцены крестьянского праздника представить соотношение профанного и сакрального в человеческой жизни.

### **3.3. Методическое исследование картины «Крестьянская свадьба» в качестве репрезентанта творчества П. Брейгеля**

Исследование художественного образа картины «Крестьянская свадьба» позволяет определить репрезентативность визуальных понятий данного

произведения по отношению задачам всего творчества Питера Брейгеля Старшего. Произведение «Крестьянская свадьба» фиксирует особое обращение к крестьянским персонажам в творчестве П. Брейгеля. Анализ произведений мастера показывает особую проблему поиска таких персонажей и сюжетов, которые бы являли максимально общее представление о сути человеческого существования. Данный поиск ознаменовал обращение к аллегорическим изображениям, которые мастер выполнял на протяжении всего творчества. Мастер стремился выразить принципы, управляющие человеческим бытием, в виде таких аллегорических изображений как «Гордость», «Терпение», «Злоба», «Чревоугодие», «Битва Масленицы и Поста», «Нидерландские пословицы» (рис. 10). При этом человеческие персонажи являются типами, мастер стремится в максимально явленной форме представить полное подчинение одному пороку посредством говорящих жестов, поз. Таким образом, *визуальные аспекты крестьянских персонажей* в произведении «Крестьянская свадьба» являются *моментом полного подчинения ходу конечного существования*, данный тип персонажей способен явить свою заключенность в исполнении природных желаний с помощью жестов несения пищи, прижимания тарелки к груди, устремления лица в кувшин. Данный аспект поддерживается заключением всех персонажей общим горизонтальным пределом, одной завесой слепоты. При этом проявление отношения с бесконечным фиксируется с помощью изменений происходящих на лице, что знаменует *обретение лица посредством общения с высшим и выпадение из ситуации обезличенности*.

Характерной задачей творчества П. Брейгеля в целом являлось выяснение способов отношения природного пространства и человека в нем, различение оснований, на которых человек входит в систему природного пространства. Так в самых ранних пейзажах (рис. 11) природное начало предстает системообразующим, незыблемым фундаментом для земной жизни. Человеческие фигуры и жилье предстают погруженными в природной

пространство, принципиально неразличимыми на фоне панорамы пейзажа. Сравнительный анализ с произведением «Крестьянская свадьба» выявляет исключительное для творчества мастера *использование интерьерной композиции*, которая своей замкнутостью репрезентирует *предельность, оторванность и обособленность человеческого существования*.

Для большинства произведений П. Брейгеля характерно использование панорамного обзора изображения земной поверхности, которые предлагает зрителю встать над происходящим и осмыслить тщетность людского существования, что особенно проявляется в таких произведениях как «Нидерландские пословицы», «Детские игры». Подобное решение носит смысл расширения кругозора, дает возможность выйти за пределы ограниченных естественных возможностей. Применение существенно сниженной точки зрения в произведении «Крестьянская свадьба» вскрывает *значительное сужение, предельность возможности зреть*. В качестве основного способа отношения с произведением «Крестьянская свадьба» является *пристальное взглядывание, тщательное всматривание в сущность* представленного человеческого события.

Для творчества П. Брейгеля становится важным разворачивание божественной истории в условиях конкретного места. Подобной тематике подчинены такие произведения как «Вавилонская башня» 1564 года, «Несение креста» 1564 года, «Перепись в Вифлееме» 1566 года (рис. 12), «Избиение младенцев» 1567 года. Евангельские персонажи органично вплетаются в нидерландскую среду, становятся частью повседневной жизни, но при этом требуется значительное зрительское усилие для различения их среди персонажей, а, следовательно, провозглашается необходимость похождения трудного пути, чтобы осознать конкретную нидерландскую действительность в качестве места свершения события евангельской истории. Анализ произведения «Крестьянская свадьба» показывает специфическое решение данной задачи посредством того, что *родственность человеческих персонажей сакральному*

*началу предстает крайне сомнительной, знаки святого предстают незамечаемыми и максимально погруженными в контекст обыденной жизни человека. В данном произведении высвечивается стремление выявить необходимость *особого рода зрительского напряжения*, способного только *на краткий миг обратить к запредельному пространству*.*

Представление жизни, наполненной ритмом естественного порядка, решается в произведениях П. Брейгеля с помощью представления сцен с крестьянскими персонажами. Среди его произведений выделяется такая линия тематики, где явлено желание визуализировать подчинение земной жизни божественному порядку и управлению. Подобная тематика наиболее явно репрезентирована в картинах серии «Времена года» 1565 года. Так в произведении «Охотники на снегу» (рис. 13) персонажи охотников предстают ведомыми, подчиняющимися зову, заставляющему преодолевать сложный путь возвышения в горнее пространство, а многочисленные крестьянские персонажи представлены продолжающими естественное существование. В произведении «Крестьянская свадьба» возможность причащения к высшему пространству через приостановление естественного хода человеческой жизни визуальное сжимается до краткого мига, одного мгновения, *полное устремление к бесконечному представлено сомнительным*, практически невозможным.

Визуальный строй произведения «Крестьянский танец» 1568 года (рис. 14) представляет такое понятие как круг танца, аналогичный замкнутому кругу человеческого существование в его конечности. При этом возможность выхода за пределы круга отмечается возрастанием башней церкви на дальнем плане, проявлением лика Богородицы на вознесшемся вверх стволе дерева. В произведении «Крестьянская свадьба» *возможность вознесения* взгляда вверх *максимально снижена* за счет включения в предельное по своей профанности пространство амбара и *возможность обращения к высшему*, выходящему за пределы обыденного предстает *иллюзорной и неясной*, возможной только

благодаря активному умозрению.

Тема всеобщей слепоты и невежества, обращение к которой прослеживается в произведении «Крестьянская свадьба», обращает к наиболее репрезентативному произведению такого содержания в творчестве П. Брейгеля, как «Слепые» 1568 года (рис. 15). При этом в картине «Слепые» явлен как вектор движения, уводящий человека к падению, так и краткий миг возможного подъема за счет представления церкви, помещенной в паузе между ведущим и ведомыми. Произведение «Крестьянская свадьба» являет подобный миг в качестве *момента, парадоксальным образом приоткрывающего завесу слепоты, когда появляется возможность узреть и уловить присутствие не человеческого, но божественного правления.*

Таким образом, картина «Крестьянская свадьба» предлагает визуальные решения художественных задач, которые ставил в своих произведениях Питер Брейгель. Картина «Крестьянская свадьба», наряду с уникальностью своего содержания, соотносится с изобразительными аспектами произведений различных периодов творческой биографии мастера.

Живописное произведение «Крестьянская свадьба» развивает тематику бездумности, суетности человеческого существования за счет формирования визуальных понятий «постоянной заботы о пище» и «профанации сакрального ритуала».

Представление о слепом, несовершенном положении человека, неспособного выходить за пределы собственной профанности развивается в произведении «Крестьянская свадьба» посредством объединения множества персонажей в животное стадо.

В произведениях П. Брейгеля важной становится визуализация возможности преодоления конечного существования человека путем стремления быть управляемым высшим, зовом небесного и бесконечного. Произведение «Крестьянская свадьба» продолжает данную линию творчества мастера за счет

визуализации краткого мига обращения взгляда в высь, поверх общей предельности.

В заключение можно отметить способность методического исследования выявлять особое качество репрезентативности произведения «Крестьянская свадьба» по отношению к творческим задачам произведений Питера Брейгеля Старшего.

Подводя итоги методическому исследованию репрезентативного качества произведения «Крестьянская свадьба» необходимо отметить особый потенциал произведения выступать в качестве решения острых мировоззренческих проблем актуально-исторической ситуации, задач художественной культуры и творчества мастера-создателя П. Брейгеля. Проведение исследование высвечивает способность произведения «Крестьянская свадьба» решать проблему экспансии человеческого начала, нивелирующей духовное качества в человеке, путем необходимости приостановления естественных потребностей, краткого отрыва от обыденного.

Репрезентативные способности произведения «Крестьянская свадьба» высвечивают положение нидерландского общества XVI века, преисполненного суетой и экспансией мирских нужд в качестве приоритета земной жизни. В качестве решения данной проблемы произведение предлагает визуализацию краткого мига отрыва от постоянной нужды в насущном хлебе, позволяющую выявить присутствие высшего порядка в структуре человеческого бытия, выходящего за пределы обыденного, житейского пространства.

Произведение фиксирует всеобщее пребывание людей на одном уровне, художественное пространство одного амбара определяет профанное положение каждого, трудность и недостижимость для каждого высших сфер, что аналогично тому кризису нидерландского общества, когда тенденция секуляризации захватывала все сословия, обуславливала действия королевской власти и поданных, высших и низших слоев населения. Визуальное понятие пребывания в

животном стаде без пастыря предстает в качестве определения стихийных разрушающих действий в течение Нидерландской революции XVI века, не имевшей ни четких целей, ни лидеров, способных направить страну по возможному пути развития. В качестве решения данной проблемы произведение предлагает понятие краткого выпадения за пределы общей массы, возможность быть причащенным к иному, высшему пространству и быть ведомым не человеческим, но божественным провидением.

Визуальный строй понятия преобладания неутоленной жажды и голода, представленный в произведении «Крестьянская свадьба» позволяет определить состояние духовного кризиса в Нидерландах XVI века, который сопровождался разрушением привычных форм католического вероисповедания и привнесение новых, но еще не осмысленных форм кальвинистского религиозного сознания.

Произведение «Крестьянская свадьба» фиксирует особое напряжение человеческих возможностей, необходимых для осознания земного пространства, в качестве вмещающего и пронизанного божественной сущностью.

Данные аспекты поддерживаются репрезентативными особенностями картины «Крестьянская свадьба» по отношению к художественной традиции Северного Возрождения. Произведение специфически визуализирует решение проблемы оторванности человеческого и божественного мира, которая проявлена в произведениях предшественника П. Брейгеля Г. ван дер Гуса, проблемы тотальной греховности человеческого бытия в произведениях И. Босха. Картина «Крестьянская свадьба» показывает специфическое осмысление жанрово-бытовых сцен, которые были распространены в художественной культуре Нидерландов XVI века. В данном произведении определяется стремление к изображению крестьян не занятых своим естественным трудом в целях проведения рефлексии над человеческой способностью быть причащенным к высшему, более важному событию, чем его повседневные заботы.

В свою очередь произведение «Крестьянская свадьба» специфически

решает и проблемы творчества П. Брейгеля, посредством создания особого интерьерного пространства, вещающего о предельном оконечивании и замкнутости человеческого существования. Посредством внесения в художественное пространство элементов, выходящих за пределы обыденного решается проблема необходимости пристального вчитывания и вглядывания для осознания пронизанности обыденного пространства божественным.

Использование низкой точки зрения на изображаемые события решает задачу осознания несовершенства человеческого видения, неспособного охватить целостность, призванного к трудному поиску пути возвышения над обыденностью.

Прием визуализации священных знаков: икон, текста молитвы, фигуры новобрачной в иконографии родственной изображениям Богоматери в качестве неочевидных и неразличимых для поверхностного взгляда решает проблему чувственного явления духовной слепоты, неумения узреть чудесное в пространстве земного бытия.

Проблема визуализации человеческой слепоты, характерная для творчества мастера предстает в произведении «Крестьянская свадьба» с помощью изображения суетного существования, не способного внимать высшему управлению. В то же время в данную картину вводятся персонажи, помогающие на краткий миг приоткрыть пелену всеобщей слепоты, обратить изумленный взор к высшему порядку.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В начале исследования проведено рассмотрение особенностей существования произведения живописи в качестве художественного образа, возникающего в ходе игрового диалога живописной картины и зрителя. Выявлена специфика трансформации, преобразования художественного образа, на различных уровнях операционного взаимодействия зрителя со знаками произведения живописи. Данное положение выявляет представление о специфичной природе художественных знаков материального, индексного, суммативно-иконического и интегрально-иконического характера. Раскрытие содержания произведения живописи становится возможным посредством выявления определенности отдельных индексных знаков, всех возможностей сочетания знаков в суммативных группах и интегрирования полученных значений в целостное визуальное представление.

Рассмотрены общенаучные методы познания «наблюдение», «измерение», «формализация», «анализ», «синтез», «идеализация», «аналогия», «экстраполяция», «дедукция», «индукция» в качестве наиболее корректных приемов раскрытия значений знаков произведения живописи. Выявлена зависимость использования методов от уникальности знаков каждого статуса.

Построена теоретическая модель исследования произведения живописи, которая реализуется при изучении содержания художественного образа картины «Крестьянская свадьба» Питера Брейгеля и его репрезентативных качеств.

Проведено методическое исследование индексного статуса художественного образа произведения «Крестьянская свадьба», которое позволяет выделить такие уникальные значения знаков как состояния «неутоленной жажды», «заботы о насущном хлебе», «стремления к обретению насущной пищи». При этом выявлено присутствие в художественном пространстве знаков, свидетельствующих как о животном, профанном,

связанном с плотью, так и о приостановлении естественного, житейского, обыденного порядка.

Проведено методическое исследование суммативно-иконического статуса художественного образ произведения «Крестьянская свадьба», которое приводит к выделению преобладающего количества групп, сформированных на основании визуального понятия «пребывания в пустоте», «в неутоленном состоянии». При этом за счет многократного раскрытия подобных состояний порождается представление о «желании насыщения» и «соединения с подобным себе конечным» как о всеобщем, естественном порядке. В то же время исследование показывает наличие таких групп, которые предлагают визуальные понятия «выпадение за пределы естественного порядка», «стремление вступить в отношении с безграничным, божественным, высшим».

Проведено методическое исследование интегрально-иконического статуса художественного образа картины «Крестьянская свадьба», которое позволяет синтезировать значения предыдущих статусов. На данном этапе сформировались такие визуальные понятия картины как «связь человеческого бытия с желанием насыщения собственной плоти». Модель данного бытия делает акцент на визуальных понятиях «суетные, житейские потребности и заботы», «существование в естестве плоти» в качестве приоритетных, заслоняющих возможность созерцания чудесного, божественного. Насущные желания предстают в качестве животного начала, проступающего через естественный порядок человеческого бытия. На контрасте с профанным существованием представлено визуальное понятие «парадоксальное замедление природной жизни», определяющее миг выхода человека на уровень созерцания священнодействия, причащения к божественному провидению.

Проанализированы репрезентативные свойства визуальных понятий произведения «Крестьянская свадьба» по отношению к мировоззренческим проблемам исторического развития Нидерландов XVI века путем методического

исследования. В данном ключе проявляются способности произведения «Крестьянская свадьба» предлагать специфические решения проблемы экспансии человеческого начала, приоритета экономического блага над духовными стремлениями, отсутствия настоящего руководства в земной жизни, трудности осознания сущности религиозного обновления в духе кальвинизма.

Изучена способность визуальных понятий произведения «Крестьянская свадьба» выступать в роли репрезентанта художественной культуры Северного Возрождения в Нидерландах в ходе методического исследования. В ходе работы выявляются свойства произведения «Крестьянская свадьба» служить специфическим решением проблемы оторванности человеческой и сакральной сферы в творчестве Г. ван дер Гуса. Картина «Крестьянская свадьба» П.Брейгеля продолжает тематику греховности и духовного несовершенства человека произведений И. Босха, поиска пути восхождения в земной жизни в творчестве И. Патинира, соотношения земного и сакрального качества в произведениях жанрово-бытового круга.

Рассмотрена способность произведения «Крестьянская свадьба» репрезентировать специфическое решение творческих задач произведений мастера-создателя П. Брейгеля Старшего в ходе методического исследования. Выявлены специфическая особенность визуальных понятий произведения «Крестьянская свадьба» выступать в качестве осмысления творческих проблем всего творчества мастера. Ключевыми приемами решений художественных задач являются построение пространства человеческого бытия, замкнутого в своем земном существовании, представление типа крестьян в качестве персонажей наиболее подчиненных естественному циклу жизни, визуализации завесы слепоты и приоткрывания ее за счет замедления жизни плоти и краткого момента причащения к высшему.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Адде, М. Нидерландская революция/ История нового времени: Европа и Америка/ М. Адде. - М., 1991.
2. Алпатов, М. Питер Брейгель Мужичский/ М. Алпатов. - М., 1939.
3. Бааш, Э. История экономического развития Голландии в 16— 18 веках/ Э. Бааш. - М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1949.
4. Байрамова, Л. Брейгель/ Л. Байрамова. - М.: Классика. - Серия: Мир шедевров. 100 мировых имен в искусстве, 2001 – 64с.
5. Бальдас, Л. фон. Иероним Босх/ Л. Фон Бальдас. - М., 1996.
6. Бенеш, О. Искусство Северного Возрождения/ О. Бенеш — М.: Искусство, 1973. – 224с.
7. Большой энциклопедический словарь. [www.metromir.ru](http://www.metromir.ru)
8. Брейгель. - М.: Русское энциклопедическое товарищество, 2002. – 32с.
9. Вебер М. Избранные произведения/ М. Вебер. - М.: «Прогресс», 1990. – 808с.
10. Виппер, Р. Ю. Кальвин //Христианство. Энциклопедический словарь. Т. 1. - М., 1993. С. 663 - 668.
11. Виппер, Р. Ю. Жан Кальвин и протестантская республика в Женеве //Исторический журнал. 1940. № 12. С. 99-111.
12. Всемирная история: Возрождение и Реформация: В 24 т. Т.10. - Мн.: АСТ, 2000. – 480с.
13. Гвиччардини, Ф. Заметки о делах политических и гражданских/ Ф. Гвиччардини. - М.: Наука, 2004. - 198с.
14. Гегель, Г.В.Ф. Наука логики/ Г.В.Ф. Гегель. - В 3 т. - М.: Мысль. - 1970. - 502с., 248с., 372с.
15. Гершензон-Чегодаева, Н. М. Брейгель/ Н.М. Гершензон-Чегодаева.— М.: Искусство, 1983. – 412с.
16. Гершензон-Чегодаева, Н.М. Фламандские живописцы/ Н.М. Гершензон-

- Чегодаева. - М., 1949.
17. Даниэль, С.М. Питер Брейгель/ С.М. Даниэль. - Спб.: Искусство-Спб., 1994.
  18. Дворжак, М. Питер Брейгель Старший/ Очерки по искусству Средневековья/ М. Дворжак. - Пер. с нем. А. А. Сидорова, В. С. Сидоровой и А. К. Лепорка; под общ. ред. А. К. Лепорка. - М.: Изогис, 1934. – 271с.
  19. Европейская живопись. Энциклопедия. М., 1999.
  20. Жуковский, В.И. Визуальная сущность религии: Монография / В.И. Жуковский, Н.П. Копцева, Д.В. Пивоваров. – Красноярск: Краснояр. Гос. ун-т, 2006. – 461с.
  21. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций: В 2 Ч/ В.И. Жуковский. - Красноярск: Краснояр. гос. ун-т., 2004. – 170с., 199с.
  22. Жуковский, В.И. Пропозиции теории изобразительного искусства: Учебное пособие/ В.И. Жуковский, Н.П. Копцева. – Красноярск: Красноярский гос. ун-т., 2004. – 266с.
  23. Жуковский, В.И. Интеллектуальная визуализация сущности/ В.И. Жуковский, Д.В. Пивоваров. – Красноярск: КГУ, 1997. - 223с.
  24. Ильина, Т.В. История искусства. Западноевропейское искусство/ Т.В. Ильина. – М., 1993.- 317с.
  25. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии. - М.:«Искусство».- 1994.-144с.
  26. Искусство Европы. Живопись Северной Европы. – М.: Русское энциклопедическое товарищество, 2002.- 224с.
  27. История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения - М.:Высшая школа, 1999. – 480с.
  28. История культуры стран Западной Европы от Возрождения до начала

- XX в. – М., 1988.
29. История мировой культуры: Учебное пособие. – Ростов-на-Дону, 2000.
  30. Кальвин, Ж. О христианской жизни/ Ж. Кальвин. - М., 1995. – 128с.
  31. Кальвин, Ж. Наставление в христианской вере/ Ж. Кальвин. - Пер. с франц. и англ., предисл. А.Д.Бакулова, Г.В.Вдовина. - Т. 1. - М.: Изд-во РГГУ, 1997. – 582с.
  32. Кантценбах, Ф.В. Мартин Лютер. Жан Кальвин/ Ф. В. Кантценбах, И. Штедтке. - М., 1994. – 320с.
  33. Кернс, Э. Е. Дорогами христианства. История церкви/ Э.Е. Кернс. - М.: Протестант, 1992. – 416с.
  34. Краткий научно-атеистический словарь.- М.: Наука. – 1969.
  35. Климов, Р. Питер Брейгель/ Р.Климов. - М.: Изогис. Серия: Мастера мирового искусства, 1959. – 44с.
  36. Кондаков, Н.И. Логический словарь справочник/ Н.И. Кондаков. – М.: Наука, 1975. - 720с.
  37. Котельникова, Т. М. Брейгель/ Т.М. Котельникова. - М.:ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004. – 128с.
  38. Кудрявцев, О. Ф. Ренессансный гуманизм и "Утопия"/ О.Ф. Кудрявцев. - М.: Наука, 1991.
  39. Культура Возрождения и общество. - М.: Наука, 1986. – 232с.
  40. Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. - М.: Наука, 1997. - 224с.
  41. Культура Возрождения и Реформации. - Л.: Наука, 1981. - 267с.
  42. Лихачева, Е. Европейские реформаторы (Гус, Лютер, Цвингли, Кальвин)/ Е. Лихачева. - Спб., 1872. – 242с.
  43. Львов, С.Л. Питер Брейгель Старший/ С.Л. Львов. - М: Искусство, 1971. – 205с.
  44. Маграт, А. Богословская мысль Реформации/ А. Маграт. - Одесса,

- 1994.
45. Марейниссен, Р. Х. Босх/ Р.Х. Марейниссен. - М.: Библио-Глобус, 2000.
  46. Марейниссен, Р. Х. Брейгель/ Р.Х. Марейниссен. - М.: Библио-Глобус, 2003. – 420с.
  47. Маркиш, С.П. Знакомство с Эразмом из Роттердама/ С.П. Маркиш. - М., 1971.
  48. Миттер Х. Г. Основные идеи кальвинизма/ Х.Г. Миттер. - СПб., 1995.
  49. Мотлей, Д. Л. История Нидерландской революции и основания Республики Соединённых провинций/ Д.Л. Мотлей. – В 2х т. - СПб., 1865. – 1370с.
  50. Нидерландская буржуазная революция в документах и свидетельствах// Хрестоматия по истории позднего средневековья. - М., 1981.
  51. Нидерландский гуманист Юст Липсий о гражданских войнах/ Культура Возрождения в XVI веке. - М.: Наука, 1997.
  52. Никулин, Н.Н. Золотой век нидерландской живописи. 15 век/ Н.Н. Никулин. - М.:Изобразительное искусство, 1981. - 398с.
  53. Никулин, Н.Н. Искусство Нидерландов XV-XVI вв./ Н.Н. Никулин. – Л., 1987.
  54. Оранский, В. Послание Филиппу (31 октября 1568г.) // Нидерландская буржуазная революция в документах и свидетельствах. - М., 1981.
  55. Основы религиоведения. - М.: Высшая школа, 1994.
  56. Очерки истории западного протестантизма. - М., 1995.
  57. Ошис, В.В. Нидерландские гуманисты и Эразм Роттердамский// История всемирной литературы в 9т. - М.: Наука. - 1985. -Т.3. -С. 165-172.
  58. Очерки из истории гуманистической и реформационной мысли. М.: Наука, 1978.
  59. Пивоваров, Д.В. Проблема носителя идеального образа:

- операционный аспект/ Д.В. Пивоваров. – Екатеринбург, 1986. - 129 с.
60. Пилипенко, А. Питер Брейгель Старший/ Энциклопедия для детей. Т.7. Искусство. Ч. 1. - М.: Аванта+, 2000. - 656с.
61. Пиренн, А. Нидерландская революция/ А. Пиренн. - М., 1937.
62. Пирс, Ч.С. Избранные философские произведения/ Ч.С. Пирс.- М.: Логос, 2000. - 412с.
63. Пирс, Ч.С. Логические основания теории знаков/ Ч.С. Пирс. - В 2х томах. - СПб.: Алетейя.- Т.2.- 2000. - 352с.
64. Питер Брейгель Старший. "Грехи" и "Добродетели". - Издательство: Аврора, 1991. – 20с.
65. Порозовская, Б. Д. Иоганн Кальвин, его жизнь и деятельность/ Б.Д. Порозовская. - СПб., 1891. – 104с.
66. Порозовская, Б. Мартин Лютер, его жизнь и реформаторская деятельность/ Б. Порозовская. - СПб., 1994. – 175с.
67. Порозовская, Б. Д. Ульрих Цвингли, его жизнь и реформаторская деятельность/ Б.Д. Порозовская. - СПб., 1892.
68. Поршнева, Б. Ф. Кальвин и кальвинизм //Вопросы истории религии и атеизма. -1958. - № 6.
69. Поэзия гёзов .<http://rassvet.websib.ru/text.html/1&52&1>.
70. Природа в культуре Возрождения. - М.: Наука, 1992. – 240с.
71. Протестантизм. Словарь атеиста. - М.: Политиздат, 1990. – 320с.
72. Ревуненкова, Н. В. Критика гуманистического учения о человеке в "Наставлении" Жана Кальвина //Гуманизм и религия. - Л., 1980.
73. Ревуненкова, Н. В. Ренессансное свободомыслие и идеология реформации/ Н.В. Ревуненкова. - М.: Мысль, 1988.
74. Ревуненкова, Н. В. Эразм и Кальвин //Эразм Роттердамский и его время.- М.: Наука, 1989.
75. Роттердамский, Э. Жалоба мира/ Э. Роттердамский. - М., 1991.

76. Роттердамский, Э. Похвала глупости/ Э. Роттердамский. – М.: Государственное издательство Художественной литературы, 1960. – 168с.
77. Ротенберг, Е.И. Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы/ Е.И. Ротенберг. - М.: Искусство, 1994. - 286с.
78. Сказкин, С. Д. Возрождение, гуманизм и Реформация // Из истории социально-политической и духовной жизни Западной Европы в средние века. Материалы научного наследия. М.: Наука, 1981. – 296с.
79. Сказкин, С. Д. Кальвинизм // Советская историческая энциклопедия. Т. 6. - М., 1964.
80. Современный словарь по логике/ Авт.-сост. В.В. Юрчук.- Минск: Современное слово, 1999. - 768 с.
81. Соколов, М.Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV-XVI вв/ М.Н. Соколов. – М.: Изобразительное искусство, 1994.
82. Соколов, М.Н. Вечный Ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения/ М.Н. Соколов. – М., 1999.
83. Сугрובה, О.В. Падение Икара: Рассказ о нидерландском художнике Питере Брейгеле/ О.В. Сугрובה. - М.: Дет. лит., 1984. – 59с.
84. Тольнаи, Ш. де. Иероним Босх. - М., 1992.
85. Философия эпохи ранних буржуазных революций. - М., 1983, с.58-111, 159-256.
86. Фомин, Г. И. Иероним Босх/ Г.Фомин. - М.: «Искусство», 1974. – 160с.
87. Фут, Т. Мир Брейгеля: 1525-1569/ Т.Фут. - М.: ТЕРРА - Книжный клуб, 2003. – 192с.
88. Хаген, Р.-М. Брейгель/ Р.-М Хаген, Р. Хаген. - М.: Арт-Родник, 2000. - 96с.
89. Чанышев, А. Н. Протестантизм/ А.Н. Чанышев. - М., 1969.
90. Чистозвонов, А. II. Бюргерство и буржуазия в Нидерландах (15 - 18 вв.)// Социально-экономические проблемы генезиса капитализма. - М.,

- 1984.
91. Чистозвонов, А. Н. Нидерландская Буржуазная революция 16 века/ А. Н. Чистозвонов. - М., 1958. – 190с.
  92. Энциклопедический словарь живописи: западная живопись от средних веков до наших дней.- М.: Терра, 1997. - 1152 с.
  93. Alpers, S. Bruegel's Festive Peasants// Simiolus. - 1972. - №6.
  94. Bruegel, Pieter the Elder/ [http:// www.wga.hu](http://www.wga.hu)
  95. Carroll, M. D. Peasant Festivity and Political Identity in The Sixteenth Century// Art History. - 1987. - №10.
  96. Gibson, W. S. Bruegel and The Peasants: A Problem of Interpretation/ Pieter Bruegel The Elder: Two Studies/ W.S. Gibson. - Lawrence, 1991.
  97. Gibson, W. S. Hieronimus Bosch/ W.S. Gibson. – London, 1976.
  98. Kavalier, E.M. Parables of Order and Enterprise/ E.M. Kavalier. - Cambridge, 1999.
  99. Raupp, H.J. Bauernsatiren: ch. IV, section 3. - Niederzier, 1986.
  100. Sullivan, M. A. Bruegel's Peasants: Art and Audience in The Northern Renaissance/ M.A. Sullivan. - Cambridge, 1994. – 238p.
  101. Stridbeck, C.B. Bruegel studien/ C.B. Stridbeck. - Stockholm, 1956. – 379p.

