

**ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ**  
Том 49

*Питер  
Брейгель Старший*

Москва  
Директ-Медиа  
2010

Питер  
Брейгель Старший  
между 1525 и 1530–1569



Питер Брейгель – великий нидерландский художник XVI века, представитель целой династии; были и другие художники Брейгели. Великим и главным стал, являлся и остался Питер, он же основатель династии. Его старшего сына также звали Питером, поэтому их именовали Старшим и Младшим. Эти уточнения относились к степени родства, но в какой-то момент появилась потребность в уточняющем определении манеры и стиля каждого из них. И тогда Питер Брейгель Старший из-за персонажей своих работ получил прозвище «Мужицкий», а его старший сын – по тем же соображениям – «Адский». Младшего Яна Брейгеля прозвали «Бархатным».

Итак, говоря далее «Брейгель», мы будем иметь в виду именно Питера Старшего (других же будем называть их именами).

Документально подтвержденные биографические данные о художнике уместятся всего в несколько строк.

1525. Принято считать годом рождения Брейгеля. Точных сведений на этот счет нет, и ряд исследователей время его рождения обозначают как 1525–1530.

1545. Жил в Антверпене; учился у Питера Кука ван Альста.

1550. Работал над ретабло (большим алтарем слож-

## *Большой альпийский пейзаж. Около 1555*

ной формы и композиции) для гильдии печатников в городе Менкель.

1551. Был принят в качестве мастера в антверпенскую гильдию святого Луки.

1552. Отправился в Италию через Южную Францию (Лион) и вернулся через швейцарские Альпы.

1556. Работал для мастерской Иеронима Кока.

1562. Возможно, состоялась поездка в Амстердам.

1563. Женился на дочери своего учителя Питера Кука; переехал в Брюссель, где жил с женой и тещей – известной художницей-миниатюристкой Марией Верхюльст, вдовой его учителя<sup>1</sup>.

1564. Родился первый сын Питер.

1568. Родился второй сын Ян (прозванный Старшим, поскольку у него тоже впоследствии появился сын Ян – Ян Брейгель Младший).

1569. Смерть.

Представление о внешнем облике Брейгеля мы можем получить по гравюре (1570), помещенной в книге Доменикуса Лампсониуса «Изображения некоторых известных живописцев Нижней Германии», изданной в 1572, уже после смерти художника. Эта гравюра – зеркальное отражение единственного





*Речной пейзаж с сеятелем. 1557*

портрета мастера из книги его биографа – Карела ван Мандера. Брейгель предстает строго в профиль, это пожилой человек с удлинённым худощавым лицом, носом с горбинкой, длинной клинообразной бородой и усами.

В свое время мастер был чрезвычайно популярен, что доказывается огромным количеством копий и реплик с его произведений, создававшихся во всех видах техники – живописи, рисунке, гравюре.

## Ранние произведения

**Р**анние из сохранившихся произведений Брейгеля – это рисунки и офорты, среди которых много пейзажей (около пятидесяти). Часть из них связана с его путешествием в Италию, а другая часть – Альпийские, – скорее всего, уже с возвращением из Италии (известно, что художник ехал в Швейцарию через Альпы). Работы 1553–1554 кажутся в большей степени зарисовками с натуры, тогда как созданные по памяти в следующие годы более напоминают ландшафтные ностальгические фантазии, отражающие романтическое восприятие художником некогда виденных им красот природы. В этих рисунках уже проявляется манера Брейгеля, но они очевидно отли-

чаются от более поздних работ, в которых он уже предстает действительно великим мастером.

Вернувшись на родину, Брейгель создал несколько картин (конечно, можно говорить лишь о сохранившихся произведениях; вполне вероятно, к тому времени он написал в разных жанрах и техниках гораздо больше), в которых имеется определенный сюжет с персонажами, но особенность этих полотен такова, что они в первую очередь воспринимаются как пейзажи. Так увидеть природу, наполнить принятую схему панорамного ландшафта реальными впечатлениями было новым явлением в нидерландском искусстве. Все развитие голландского пейзажа во второй половине XVI века шло под сильнейшим влиянием творчества Брейгеля.

Несколько ранних работ мастера несут на себе отчетливую печать единства стиля. Особенно это чувствуется, если поставить рядом «Речной пейзаж с сеятелем» (1557, Национальная галерея, Вашингтон) и две другие, датируемые этим же годом, – «Бегство в Египет» (Галерея института Курто, Лондон) и «Пейзаж с искушением святого Антония» (около 1558, Национальная галерея, Вашингтон). Их близость сказывается, во-первых, в трактовке персонажей: все они кажутся второстепенными в сравнении с пейзажем, который и является главным героем произведения. Во-вторых, в





*Вверху: Пейзаж с искушением святого Антония. Около 1558*

*Внизу: Сражение в заливе Неаполя. Около 1558*







*Пейзаж с падением Икара. Около 1558*

композиции: земля и водная стихия (полноводная река и море) разделены по диагонали. В-третьих, в колорите: в каждом полотне довольно сумрачный первый план – это та реальность, в которой мы пребываем, – и все более и более светлые, на горизонте даже лучезарные, дали, куда стремится наше воображение, влечет мечта. Повседневная жизнь печальна, трагична и мрачна, а мечты – светлы.

Но «Пейзаж с искушением святого Антония» интересен не только изображением природы. Молодого Брейгеля занимал сам сюжет искушения подвижника. За год до написания картины мастер создал рисунок на эту тему, по которому была напечатана гравюра.

Антоний-отшельник в своем затворничестве боролся с греховными видениями. В аллегорическом смысле такие видения – воплощение скорбей человеческих, что подтверждается надписью на гравюре, являющейся цитатой из псалма (на латыни): «Много скорбей у праведного, и от всех их избавит его Господь» (Псалом 33: 20).

Эта ранняя картина Брейгеля уже дает представление о том направлении его мысли, которое впоследствии приведет к таким творениям, как «Падение ангелов», «Безумная Грета» и «Триумф смерти».

Один из лучших ранних пейзажей Брейгеля – «Сражение в заливе Неаполя» (около 1558, Галерея Дориа-Памфили, Рим). Произведение написано по воспоминаниям художника о своем путешествии в

Италию. В «образовательной» поездке он, как уже отмечалось, делал много зарисовок полюбившихся ему видов, которые позже послужили живописцу при написании картины. Но воспоминания есть воспоминания (а не созерцание живой природы), потому здесь ощущается преобладание *ratio* над *emotio* (разума над чувством). Примечательно: ставится под сомнение даже то, что это гавань именно Неаполя, так как имеется близкая по композиции и общему духу полотно гравюра (тоже по рисунку Брейгеля), изображающая морской бой (как и на «Гавани в Неаполе»), но при взятии... Мессины.

В творческом наследии Брейгеля известна только одна картина на античный сюжет. Это «Пейзаж с падением Икара» (около 1558, Королевский музей изящных искусств, Брюссель). Но мифологическая работа интересна не столько сюжетом, сколько изображенной в ней природой. История Икара излагается Овидием в «Метаморфозах» (8:183–235). Ренессансные моралисты использовали эту тему, чтобы объяснить людям, как опасны крайности и хороша добродетель умеренности. Но для других она символизировала пылкий интеллект человека.

Брейгель, верный своему принципу вуалировать главных участников рассказа, показывает Икара уже тонущим в море: видны лишь его ноги, торчащие из воды. Других героев – пастуха, пахаря и рыбака – автор изобразил не по своей прихоти, а следуя Овидию: у поэта они ослепли, увидев «проносящихся вольно по небу» Дедала (его на этой картине





*Нидерландские пословицы. 1559*

нет) и Икара, приняв их за «неземных богов». Но у Брейгеля никто, даже рыбак, ближе всего находящийся к тонущему Икару, не обращает внимания на столь экстраординарное событие, как падение человека с неба в море. Интересно также, что персонажи античного сюжета запечатлены в одежде XVI века, такой прием будет неоднократно использоваться в работах мастера.

Особенно замечателен в картине пейзаж. Для обозрения столь далекой перспективы художник выбирает очень высокую точку осмотра – выше самой высокой точки местности. Голос автора «звучит» за кадром, а его всевидящее око оказывается на одной оси с заходящим на морском горизонте солнцем. Солнце – его блеск и отражение в просторах моря – вот, пожалуй, главный «герой» произведения.

### Вся жизнь нидерландцев

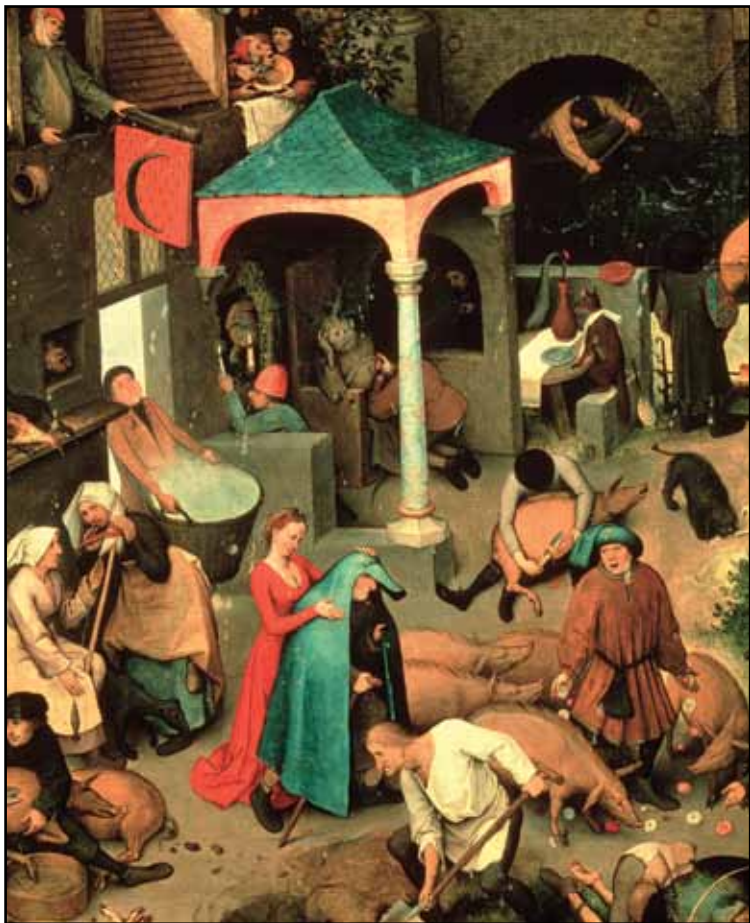
**П**ервый беглый, самый общий и поверхностный взгляд на творчество Брейгеля наводит на мысль о его сходстве с творчеством Босха. Конечно, в определенном смысле это очевидно. Но в искусстве Брейгеля заключено и нечто такое, чего у Босха нет или что присутствует на периферии его интересов. Фантазма-

горический мир Босха порожден фантазией художника, тогда как мир Брейгеля – это реальная жизнь, со всеми ее – и это в первую очередь – бытовыми сторонами. XVI век привнес в живопись (особенно в Северной Европе) сюжеты и темы, дотоле неизвестные и попросту невозможные. Вся бытовая сторона жизни со всей ее шокирующей неприглядностью оказалась допущенной в искусство. И кажется, что Брейгель с головой погрузился в художественное исследование плодов жизнедеятельности человека.

Известно несколько работ мастера на тему нидерландских пословиц. Кроме «Нидерландских пословиц» (1559, Государственные музеи Берлина) – главной картины на этот сюжет – «Двенадцать пословиц» (1558, Музей Маер Ван дер Берг, Антверпен) и цикл гравюр «Двенадцать фламандских пословиц» по рисункам художника (1558, рисунки не сохранились, гравюры находятся в разных собраниях).

В сущности, идея «Нидерландских пословиц» довольно умозрительна: дать визуальные образы абстрактных понятий. Понятия эти – расширенная и детализированная версия перечня пороков и прегрешений. Новаторство автора проявилось в том, что в





*Нидерландские пословицы. Фрагмент*

*Битва Поста и Масленицы. Фрагмент*



одном произведении собрано очень большое количество пословиц, которые начинают жить жизнью людей. Работа «Нидерландские пословицы» интересна и значительна именно как своеобразная визуализация сильно разветвленной системы идей и символов. Потому осознание ее значения невозможно без полного понимания всех воплощенных в ней пословиц.

Если посмотреть внимательнее, то можно заметить, что вся суетливая деятельность в картине какая-то абсурдная. Ключом к уразумению идеи произведения является держава (шар, символ земного мира, увенчанный крестом), но изображена она... крестом вниз, то есть вверх ногами. Если с такой позиции присмотреться к сценам на полотне, то будет понятно, что весь мир Брейгель показывает именно так – вверх тормашками, а попросту говоря, как одну большую глупость. И невозможно не вспомнить в этой связи «Похвалу Глупости» Эразма Роттердамского – разительную сатиру, появившуюся в 1508. Глупость есть поступок, совершаемый вопреки мудрости, сформулированной в этих пословицах. Установлено, что на картине изображено сто восемнадцать сцен, иллюстрирующих такое же число пословиц.

Брейгель долго задумывал и готовил создание большого произведения на тему нидерландских

*Битва Поста и Масленицы. Фрагмент*







пословиц. В результате мы имеем не только основную, хранящуюся в Берлине картину, но и «Двенадцать пословиц» и цикла «Двенадцать фламандских пословиц».

Вот пословицы, проиллюстрированные в сюжете полотна: «Музыка богача приятна, даже если он играет на челюсти животного», «Лучник расточает свои стрелы», «Если двое слепых ведут друг друга, они попадут в ров», «Эгоист греется около горящего дома». Некоторые из них восходят к евангельским текстам, например пословица о слепых, на которую художник позже напишет отдельную картину.

К вершинным достижениям Брейгеля-живописца и Брейгеля-мыслителя относится работа «Битва Поста и Масленицы» (1559, Художественно-исторический музей, Вена). В определенном смысле ее можно сопоставить с «Нидерландскими пословицами» и написанными годом позже «Детскими играми» (1560, Художественно-исторический музей, Вена): в этих картинах все внимание художника сосредоточено на морально-этических аспектах бытия.

Сюжетную основу полотна составляет издавна известное нидерландцам противопоставление

## *Битва Поста и Масленицы. 1559*

Поста и Масленицы. Здесь изображены фигуры, персонифицирующие благочестие, умеренность, воздержанность и даже аскетизм — все, что связано с представлением о посте, а также персонажи, олицетворяющие пороки (чревоугодие, распущенность), ассоциирующиеся с Масленицей.

В связи с авторской трактовкой этой темы высказывалось мнение, что картина отражает противостояние католицизма (Пост) и протестантизма (Масленица). В таком случае можно было бы ожидать, что художник продемонстрирует свою позицию относительно различий между двумя конфессиями. Между тем Брейгель стоит как бы над битвой: он с одинаковым сарказмом изображает и тех, и других участников сражения.

В центре на переднем плане видны две главные фигуры. Одна — толстый король карнавала, восседающий на бочке (все округлое), его оружием в турнире является длинный шампур с насаженным на него жареным поросенком. Это, конечно, Масленица. Ее сопровождает забавный оркестр с псевдомызыкальными инструментами — всевозможными погремушками.





*Детские игры. 1560*

Масленице и ее свите противостоит Пост – унылая изможденная женщина, сидящая на деревянном стуле, установленном на платформу, которую из последних сил тянут две монахини. На голове у Поста улей, копьём служит деревянная лопата с длинной рукояткой, на лопате лежат две тощие рыбешки (разрешенная в пост пища).

В центре картины (и городской площади, где разворачивается действие) постоянный персонаж ярмарок – шут в пестрой одежде. У него в руках горящий факел, хотя, судя по освещению, сражение происходит днем – это указание на мир «вверх тормашками». Шут, кроме того, – намек на древнегреческого философа Диогена, которого было принято изображать идущим днем среди толпы с горящим светильником в руке; на вопрос, зачем он так поступает, реальный Диоген отвечал: «Ищу человека!» Шут, этот традиционный дурацкий персонаж, в этой дурацкой битве задает свой дурацкий вопрос («Где же человек?»), на который нет умного ответа...

Еще одна работа, отражающая жизнь голландцев XVI столетия, – «Детские игры». Судя по все-

му, в этот период Брейгель был захвачен идеей создания обобщенных образов нидерландской жизни, и если в «Пословицах» отражено сто восемнадцать сентенций (следовательно, столько же сцен), то «Игры» поражают гораздо большим масштабом – здесь более двухсот пятидесяти фигур. Мы можем наблюдать хождения на ходулях, упражнения на бревне, игры с обручем, борьбу пар и множество других забав, не все из которых сейчас понятны. Предметы, служащие детям для этих игр, – обычные вещи домашнего обихода. Картину очень интересно рассматривать максимально внимательно и детально, сцену за сценой. Другого подобного путеводителя по детским играм XVI века искусство не знает.

## Гравюры мастера

Брейгель создавал много рисунков, чтобы после делать по ним гравюры или печатать их, иными словами, он рассчитывал на широкое тиражирование своих произведений. Эта часть творческого наследия художника, обычно остающаяся в тени, представляет огромный интерес.

Мастер создавал целые циклы гравюр. Появление





нескольких из них связано с Иеронимусом Кокком, основавшим в Антверпене в 1548 граверную мастерскую, продукция которой быстро стала популярной. Многие художники, в том числе Брейгель, делали для него рисунки, по которым он затем печатал гравюры. Кок оказался талантливым организатором и имел штат граверов. Во всех случаях он выступал заказчиком, печатником (организатором художественно-производственного процесса) и торговцем, но граверы были разные. В частности, цикл Брейгеля «Семь пороков» (1558, Королевская библиотека, Брюссель) гравировал Питер ван дер Хейден, цикл «Семь добродетелей» (1560, Королевская библиотека, Брюссель) — Филипп Галле, а серию «Морские корабли» (1561–1562, Королевская библиотека, Брюссель) — Франс Хёйс.

В центре композиции «Лень» из «Семи пороков» находится фигура спящей женщины — Лени (персонафикация этого порока). Подушку ей поддерживает черт, что иллюстрирует нидерландскую поговорку «Лень — подушка черта». Спящие лодыри, медленно ползающие животные, улитка на переднем плане — все это символы лени.

#### Серия «Семь пороков». Лень. 1558

Хотя известны попытки детально прокомментировать каждого персонажа и каждый предмет на рисунке, для некоторых из них еще не найдено удовлетворительного объяснения. Так, неясен образ истово бьющего в колокол монаха, как и назначение самих колоколов. Не исключено, что веревки от них тянутся к шестеренкам огромного часового механизма. Вместе все это было, по-видимому, курантами. Циферблат часов изображен в совершенно другом месте: он оказался стороной фантастической дымящейся горы или вулкана, странное время на нем показывает стрелка в виде человеческой руки. Вероятно, монах призывает очнуться от спячки и лени, поскольку даже часы замерли, уснули: при том что в часовом механизме отчетливо различаемы разных размеров шестеренки и гири, он не работает, иначе бы колокола раскачивались. Не исключено, что часы и звон — это намек на час возмездия, который обязательно наступит для лентяев.

Цикл «Семь добродетелей» включает в себя три так называемые теологические добродетели — веру, надежду,





Серия «Семь добродетелей». Умеренность. 1560

любовь — и четыре главные добродетели — справедливость, благоразумие, храбрость и умеренность. Каждая из аллегорических фигур, символизирующих ту или иную добродетель, предстает в соответствующих ей действиях и с характерными для нее атрибутами.

В сюжете «Умеренность» важное место занимают ноты и инструменты. Объясняется это тем, что музыка зиждется на физических законах пропорции, то есть меры, а умеренность как добродетель — и есть способность все делать в меру. По этой же причине здесь такое множество измерительных инструментов.

Брейгель обладал исключительными познаниями в судостроении, что подтверждают созданные им изображения кораблей в живописи и в еще большей степени во множестве гравюр, сделанных по его рисункам. Пример тому — цикл «Морские корабли». Й. Хёйзинга в своей классической книге «Осень Средневековья» восклицает: «Нам необходимо было бы взглянуть на щедро украшенные корабли, о которых миниатюры дают лишь весьма неполное, схематическое представление. <...> Вымпелы, богато

украшенные гербами, развевающиеся на верхушках мачт, иной раз были так длинны, что касались воды. Эти невероятно длинные и широкие вымпелы можно видеть на мачтах кораблей, изображенных Питером Брейгелем»<sup>2</sup>.

Если циклы «Пороки» и «Добродетели» дошли до нас в виде серий рисунков (полностью) и также гравюр по ним, то сюжеты «Кухня тучных» и «Кухня тощих» (оба — 1563, Королевская библиотека, Брюссель) известны только в гравюрных версиях, изготовленных в 1563 ван дер Хейденом.

«Кухня тощих» изображает, как к трапезничавшим беднякам случайно забрел тучный гость. Хозяйка всеми силами стараются завлечь его к себе, чему тот всячески противится, пытаясь вырваться за дверь. У работ этого цикла имеются подписи. Тощий говорит: «В кухне тощих тощая еда и множество забот о пище; кухня тучных — вот место для меня; с помощью хитрости я войду туда». Как обычно, сопоставляя противоположности — «тощих» и «тучных», — сам художник не проявляет расположения ни к одной из сторон. Персонажи обеих кухонь действуют в равной степени отталкивающе.





Вверху: Серия «Морские корабли». Морской корабль между двумя галерами. 1561–1562

Внизу: Кухня тощих. 1563







*Две обезьяны. 1562*

## Драма психологическая и драма космическая

Совсем небольшая по размерам картина «Две обезьяны» (1562, Государственные музеи Берлина), подписанная и датированная Брейгелем, породила множество догадок относительно своего содержания и смысла. При полном отсутствии авторской программы и каких-либо его комментариев все гипотезы, порой остроумные, остаются лишь гипотезами.

На полотне изображены две обезьяны, прикованные цепями в оконном проеме крепости. У них очень грустный вид. Но не совершается ли здесь обычная ошибка: природному облику животного искусственно навязывается человеческая сущность и – как в данном случае – приписывается определенное психологическое состояние?

Еще со времен Средневековья обезьяна считалась символом глупости, кроме того, она символизировала

такие человеческие пороки, как тщеславие и скупость. Что касается скупости, то в данном случае косвенный намек на нее – скорлупа от орехов. Зная пристрастие Брейгеля визуализировать народную мудрость, можно полагать, что это намек на нидерландскую поговорку «судиться из-за фундука». В таком случае смысл картины таков: обезьяны потеряли свободу, не поделив что-то пустяковое.

Несчастье животных показано на фоне прекрасного ландшафта – вида прибрежной полосы города. Такое сочетание города и моря выглядит очень соблазнительно и... обнажает ностальгические чувства автора. Быть может, разгадка картины заключается именно в том, что за город изображен. Оказывается, это Антверпен. Брейгель вынужден был покинуть его в 1563, и грустное полотно, написанное накануне этого отъезда, свидетельствует о душевном состоянии художника.

В 1562 мастер создал три произведения, очень близкие по своему образному строю. Возможно, они и были задуманы им в виде цикла. Это «Падение





ангелов» (1562, Королевский музей изящных искусств, Брюссель), «Безумная Грета» (около 1562, Музей Майер ван дер Берг, Антверпен) и «Триумф смерти» (около 1562, Музей Прадо, Мадрид). Две из них – на христианские сюжеты.

Ранняя Церковь учила, что давным-давно в окружении Бога появился возгордившийся ангел, который был низвергнут в ад, превратившись в Сатану. За ним из рая были изгнаны его последователи. Средневековое и Раннеренессансное искусство демонстрирует взбунтовавшихся ангелов, падающих с неба и в этом падении обретающих хвосты, когти и другие демонические черты. Вверху, в небе, обычно писали ангелов с копьями и Бога на троне.

Брейгель изображает архангела Михаила в центре (в золотых доспехах). Он изгоняет с Небес недостойных, на его стороне ангелы в белых одеждах. Те же, что отпали от Бога (сам Господь не изображен, Его символизирует ярчайшее свечение), в падении своем превращаются во всевозможных уродливых тварей. И здесь фантазия художника не знает пределов. Царство Сатаны – мрак.

Брейгель не раз и в графике, и в живописи обращался к темам ада, чертовщины и бесовщины. Одно из свидетельств тому – картина «Безумная Грета». Ее

### *Падение ангелов. 1562*

сюжет имеет давнюю историю в Нидерландах, и полотно Брейгеля основано на народных сказаниях и преданиях. Имя Грета во Фландрии было нарицательным и воплощало женскую воинственную жадность. Художник создает образ дикой озлобленной женщины с фанатичным, куда-то устремленным взглядом, которая мчится вперед, не обращая внимания даже на разверзнутую пасть Левиафана (традиционное для того времени изображение врат ада). С мечом в руке героиня тащит с собой без разбора тарелки, горшки и кастрюли. Вид у Греты необычный: еще Карел ван Мандер, первый биограф Брейгеля, отмечал, что «одета она очень странно, по-шотландски»<sup>3</sup>. Словом, все здесь – одно сплошное безумие. Создается впечатление, что картина не просто фантастична – она сюрреалистична.

«Триумф смерти» – впечатляющее напоминание каждому о неотвратимости смерти. Во все времена человек задумывался над своей судьбой, неизбежным итогом жизни. Итальянский поэт Ф. Петрарка в своей поэме «Триумф» (1373) описывает шесть аллегорических фигур, каждая следующая торжествует над предыдущей: Любовь, Милосердие, Смерть,





Вверху: Безумная Грета. Фрагмент

Внизу: Триумф смерти. Фрагмент



Вверху: Падение ангелов. Фрагмент

Внизу: Безумная Грета. Фрагмент







Вверху: Триумф смерти. Около 1562

Внизу: Безумная Грета. Около 1562





Слава, Время и Вечность. Таким образом, смерть, по Петрарке, — это не конец. Иначе мыслит Брейгель: у него она как раз конец, не оставляющий никаких надежд — ни на славу, ни на время, ни на вечность...

Смерть на картине предстает не в виде одной фигуры — скелета с косой (традиционная аллегория), но в виде множества скелетов, творящих свое страшное дело. Скелеты всего человечества бесчисленными способами вершат свой суд. И бессмысленно обнажать меч перед их лицом или спастись от них под столом, играть в карты, игнорируя их, или распевать серенады. Смерти не избежит ни царь, ни раб, ни праведник, ни грешник. Армия скелетов выставила щиты в виде гробовых крышек с крестами. Толпы живых устремляются в устрашающего вида лаз, на поднятой крышке которого тоже крест. Но это не спасение: огромный ящик — словно мышеловка Смерти.

## Библейские сюжеты

**В** живописном наследии Брейгеля библейские сюжеты занимают меньшее место, чем у других мастеров того времени. Однако если в подсчете таких работ учесть рисунки, по которым напечатаны гравюры, то тем и произведений окажется гораздо больше. Повествование о них можно вести как в соответствии с датами создания, так и в соответствии с последовательностью изображенных библейских событий. Более удобным кажется последний вариант.

Ветхозаветный сюжет о Вавилонской башне занимал многих художников и до Брейгеля, но никому из них не удавалось создать ничего подобного по грандиозности впечатления полотну «Строительство Вавилонской башни» (1563, Художественно-исторический музей, Вена). Традиционно башня, которая должна была стать «высотой до небес», считается символом гордыни. Господь воспрепятствовал ее возведению, смешал языки строителей, чтобы те перестали понимать друг друга, и рассеял народы.

Брейгель перенес Вавилонскую башню из библейских времен в свою эпоху и поставил ее в Антверпене (фоном для башни служит панорама города). Грандиозен размах строительства. В отличие от старых (средневековых) изображений башни, где она предстает четырех- или шестиугольной, у мастера она показана винтообразной, с галереями, на которых кипит стройка. Словно с натуры художник рисует площадку на берегу реки и посетившего ее царя Нимрода со своей свитой — все в одеждах XVI века. Брейгель точно передал смысл библейского рассказа: Господь не разрушил башню, а помешал завершению ее строительства. Так это и выглядит на картине: на самых верхних ярусах уже не ведутся работы.

Необычайно интересно рассматривать все детали картины — строительные краны и механизмы — эти свидетельства технических достижений эпохи, персо-



нажей, занятых всевозможными работами. При этом создается впечатление, что людей здесь мало (в сравнении с грандиозностью строительного замысла), а в их труде нет огня. И чем выше — тем больше овладевает неверие в успех. Чувство это столь же подлинно, сколь подлинна человеческая жизнь, в мельчайших деталях, как под микроскопом или в очень сильный





бинокль (учитывая масштабы панорамы), увиденная и запечатленная художником.

Тончайшие детали в облике персонажей и всего антуража, которые можно разглядеть только на оригинале полотна, поражают тем, как автор воплотил в живописной технике и приемами, ассоциирующимися с тончайшей миниатюрой, этот монументальный по сути своей

*Строительство Вавилонской башни. 1563*

сюжет. И если ранние работы Брейгеля заставляют нас вспомнить искусство Босха, то эта картина наводит на сопоставление с другим предшественником художника — Альбрехтом Альдорфером и его произведением «Битва при Иссе» (1529, Старая Пинакотека, Мюнхен). Какие же





*Самоубийство Саула. 1562*

у этих мастеров были помимо их таланта орудия труда — кисти и краски, — чтобы создавать такие картины!

Еще одной работой на ветхозаветный сюжет стало полотно «Самоубийство Саула» (1562, Художественно-исторический музей, Вена). Основанный на Библии рассказ о гордыне Саула разворачивается таким образом, что в драму буквально вовлекаются космические силы, событие приобретает вселенский масштаб. Слева на более близком плане происходит основное действие: царь Саул, повинный в грехе гордыни, не внявший Господу, должен умереть. Вместе со своим оруженосцем он кончает жизнь самоубийством — оба бросаются на собственные мечи. Внизу же, в ущелье, происходит битва двух войск.

В живописи Брейгеля нашел отражение взгляд на землю даже не с высоты птичьего полета, а чуть ли не из космоса. Величайшим творением, подтверждающим рождение такой концепции, служит упоминавшаяся картина Альдорфера «Битва при Иссе». Как и Альдорфер, Брейгель для своего полотна выбирает очень высокую «точку обозрения».

Несмотря на небольшие размеры (33,5х55,5 см), работа выглядит необычайно грандиозно. Восхищение вызывает виртуозность исполнения, в частности филигранность письма: выписаны мельчайшие детали вооружения и доспехов воинов, здания на дальнем горизонте. Поражают не только фантазия и мастерство художника, но и великолепное владе-

ние техническими средствами (красками и кистями), с помощью которых он творил.

Обращался Брейгель и к новозаветным сюжетам. Так, несколько раз он писал картины на тему поклонения волхвов. Первая работа из этого ряда создавалась между 1556–1562 (Королевский музей изящных искусств, Брюссель), но довольно плохо сохранилась, вторая — в 1564 (Национальная галерея, Лондон), третья — более поздняя (1567, собрание Оскара Рейнарта, Винтертур).

Лондонская картина, на первый взгляд, кажется написанной в традиционной католической иконографии: Святое Семейство в центре, Младенец на руках Девы Марии (один глаз у Нее закрыт покрывалом), позади — Иосиф, волхвы преподносят свои дары. При всей традиционности иконографии это полотно не могло быть принято католиками: если смириться с шаржированными образами второстепенных участников действия еще можно, то образ Иосифа выглядел неприемлемо. Совершенно не похоже, что он излучает набожность, наоборот, святой явно демонстрирует полное равнодушие к происходящему. В этой трактовке канонического сюжета — весь Брейгель.

В 1566 мастер создал «Перепись в Вифлееме» (Королевский музей изящных искусств, Брюссель). Для Брейгеля этот эпизод евангельской истории явился поводом показать произвол, который чинила в нидерландских деревнях испанская власть. Ее символом является герб Габсбургов, к роду которых относился правивший тогда в Нидерландах Филипп II





Поклонение волхвов. 1564





Вверху: Перепись в Вифлееме. 1566

Внизу: Избиение младенцев. Около 1566







Испанский. Его герб автор и поместил на стене дома, под крышей которого идет перепись.

Как обычно, художник перенес событие полутора-тысячелетней давности в обстановку своего времени и своей страны. Святое Семейство растворилось среди толпы, явившейся на перепись. Все здесь изображает быт нидерландской деревни XVI века, и только две детали позволяют узнать в картине евангельский сюжет — осел, на котором едет Мария (сама по себе малоприметная), и вол — животные, присутствовавшие при рождении Христа, согласно рассказу Прото-евангелия Иакова. Не будь они запечатлены, полотно Брейгеля можно было бы считать просто жанровой сценой.

Иосиф — второстепенная фигура евангельской истории — показан со спины, причем так, что большая шляпа с широкими полями совершенно закрывает его лицо. Но, чтобы у зрителя не оставалось никаких сомнений в том, что это именно Иосиф-плотник, муж Марии, художник дает ему в руки профессиональный инструмент — пилу, традиционный атрибут святого.

Своей трактовкой этого сюжета Брейгель, как и в других случаях, как бы утверждает: Христос здесь, Он среди нас, но мы Его не видим, пока Он вне, а не внутри нас.

Сотни, если не тысячи, раз сюжет избияния младенцев был темой картин старых европейских мастеров. Тем не менее Брейгелю удалось по-своему интерпретировать эту историю в произведении «Избиение мла-

*Иоанн Креститель, проповедующий покаяние. 1566*

денцев» (около 1566, Художественно-исторический музей, Вена). Верный своим художественным принципам, он не стремится воссоздать историческую обстановку евангельского рассказа и помещает действие в современную ему нидерландскую деревню. Более того, автор преднамеренно актуализирует свою интерпретацию этой драматической истории: резню устраивают не воины Ирода, а вполне конкретные солдаты испанской армии, оккупировавшие Нидерланды. Как и в «Переписи в Вифлееме», Брейгель вводит в картину герб Габсбургов: он изображен на груди всадника (вероятно, герольда), прибывшего оповестить жителей об уготованной им участи.

Герой картины «Иоанн Креститель, проповедующий покаяние» (1566, Музей изобразительных искусств, Будапешт), как обычно у мастера, существует в современной автору эпохе. Тогда в Нидерландах можно было часто встретить проповедников, тайно учивших в среде сектантов. Одно из таких собраний и запечатлено Брейгелем под видом проповеди Предтечи. Иоанн Креститель стоит на возвышении в окружении толпы слушателей. Восточный мотив прослеживается разве что в двух крупных фигурах на переднем плане, изображенных со спины, — они в типичных восточных одеждах. Эти безымянные люди привлекают большее внимание, чем даже Христос, Которого при внимательном рассмотрении картины





*Восхождение на Голгофу (Несение креста). 1564*

можно увидеть в толпе справа в светлых (в отличие от всех остальных людей) одеждах. Правая рука Иоанна поднята в благословляющем жесте, левая указывает на Христа.

Картина «Восхождение на Голгофу» («Несение креста», 1564, Художественно-исторический музей, Вена) насыщена множеством фигур, на первый взгляд все в ней выглядит сумбурно и беспорядочно. Персонажи представлены в одеждах XVI века, на дальнем плане виднеется панорама нидерландского города. Фигура Христа, упавшего под тяжестью креста, теряется где-то в гуще толпы. Люди заняты своими делами, есть даже такие, которые флиртуют. Все пребывает в каком-то хаотичном движении, и только Дева Мария, поддерживаемая Иоанном Богословом, вместе с Марией Магдалиной (в желтом платье, утирающая слезы) и другими женами вдалеке от Сына скорбит о Нем. Вся процессия направляется туда, где толпа завала образовала круг, — это и есть Голгофа. Два врытых в землю в середине этого круга креста ожидают приговоренных с Иисусом к распятию разбойников (их нет в процессии). Художник, как фотокорреспон-

дент, запечатлел увлекательное для толпы зрелище.

Трудно сказать, для кого Брейгель писал это полотно: протестанты не принимают изображения Бога, для католиков такая трактовка канонического сюжета неприемлема. Вывод один: шедевр создан не для кого-то конкретно, но для всего человечества — как размышление о смысле Страдания и Искупления.

В 1567 в произведении «Обращение Савла» (Художественно-исторический музей, Вена) художник обратился к истории апостола Павла. В основе сюжета лежит новозаветный рассказ о Савле — противнике учения Христа, направлявшемся из Иерусалима в Дамаск, чтобы отыскать там христиан и привести их в столицу Иудеи. Далее в «Деяниях апостолов» повествуется: «Когда же он шел и приближался к Дамаску, внезапно осиял его свет с неба. Он упал на землю и услышал голос, говорящий ему: «Савл, Савл! Что ты гонишь Меня?» Он сказал: «Кто Ты, Господи?» Господь же сказал: «Я Иисус, Которого ты гонишь. Трудно тебе идти против рожна». Он в трепете и ужасе сказал: «Господи! Что повелишь мне сделать?» И Господь сказал ему: «Встань и иди в город; и сказано будет тебе, что тебе надобно делать». Люди же, шедшие с ним, стояли в оцепенении, слыша голос,





а никого не видя. Савл встал с земли, и с открытыми глазами никого не видел» (Деяния святых апостолов, 9: 3–8). С этого момента он начал проповедовать учение Христа, став апостолом Павлом.

Евангельский рассказ содержит ряд моментов, без отражения которых в живописи не обходится ни одно изображение этой истории. Так, в Евангелии говорится, что «осиял Его свет с неба». И действительно, незадолго до Брейгеля знаменитую фреску на аналогичный сюжет написал Микеланджело (1545). Мы видим яркий сноп света, исходящий от Христа в небе, и этот свет ослепляет Савла. Далее написано, что Савл «упал на землю», и поскольку он был в пути, то предположительно упал с лошади. Иными словами, Микеланджело трактует сюжет традиционно. У Брейгеля тоже есть божественный свет: он льется с неба косыми лучами прямо на фигуру Савла, но невидим для посторонних. Для зрителей Брейгель обозначает яркий свет лишь намеком. Участники этой процессии реагируют только на следствие ослепления – падение Савла, потому их внимание к этому событию мимолетное: у человека споткнулась лошадь, он упал. Брейгель как бы говорит: таинство изображаемого акта понятно лишь посвященному.

Герой рассказа Савл, как и в других библейских

### *Обращение Савла. 1567*

сюжетах Брейгеля, отнюдь не занимает доминирующего места в картине. Более того, его еще нужно отыскать в многофигурной композиции, как приходилось это делать со Святым Семейством в «Переписи в Вифлееме» или, если говорить о других сюжетах, с Икаром в «Падении Икара».

Мы не можем сказать с уверенностью, какой веры придерживался Брейгель. Большинство библейских картин и тех произведений, которые могли бы указать на взгляды художника, не обнаруживают его конфессиональных убеждений (в ряде случаев он одинаково критично изображает как католиков, так и протестантов). Однако полотно «Успение Богоматери» (около 1564, Аптон-хаус, Бэнбери) написано в традиции и иконографии католицизма, точнее, Контрреформации, которая началась в 1560, незадолго до времени его создания.

В работе представлен момент последних минут земной жизни Девы Марии. У Ее смертного одра собрались рассеянные по миру апостолы. Любимый ученик Христа, Иоанн Богослов, которому Спаситель перед смертью поручил заботиться о Своей Матери, сидит отдельно и спит. Церковное предание гласит: Господь послал к Деве Марии апостола Иоанна.





*Старая крестьянка. После 1564*





*Успение Богоматери. Около 1564*

## Портреты

**Б**рейгель никогда не писал официальных портретов, заказы на которые для других художников были источником средств к существованию. Можно утверждать, что мастер вообще избегал в работе этого жанра, хотя все его композиции буквально переполнены людьми (в некоторых случаях число персонажей на картине переваливает за сотню), это скорее типы, нежели индивидуальности.

Однако работа «Старая крестьянка» (после 1564, Старая Пинакотекa, Мюнхен) и рисунок «Художник и знаток» (1565, Галерея Альбертина, Вена) — исключения в наследии Брейгеля. «Старая крестьянка» — не столько портрет, сколько определенный тип, этюд — «tronie», «характерный типаж», делавшийся иногда по натурным впечатлениям для последующего использования в творчестве. То есть эта маленькая картина, безусловно, является этюдом к какой-то большой работе. Близкий по выражению лица и ракурсу тип, правда, в мужском варианте (поворот головы и взгляд, устремленный куда-то вдаль и вверх), мы находим в персонаже в самом центре полотна «Крестьянская свадьба» (1568, Художественно-исторический музей, Вена). Еще одна параллель напрашивается сама собой: крестьянка похожа на знатока с рисунка

И Дух Святой восхитил его из Ефеса, поставив рядом с тем местом, где возлежала Матерь Божия. После молитвы Пресвятая Дева возкурила фиммиам, и Иоанн услышал голос с Небес, заключавший Ее молитву словом «аминь». Дабы услышать этот голос, нужно было пребывать в определенном духовном состоянии, отрешившись от мира, — как бы во сне. Именно так изобразил Иоанна Брейгель. Старые мастера нередко соединяли на картине разновременные сюжеты. В данном случае более раннее событие (видение Иоанна) отделено от последующего (собрания апостолов) пространством (Иоанн сидит в отдалении от одра Марии, вокруг которого собрались апостолы).

В искусстве Северного Возрождения принято было изображать Богоматерь на кровати под балдахином, как это сделал Брейгель. Она еще жива, в руках у Нее горящая свеча, свет которой являет собой символ христианской веры. Женщины в этой сцене (отчетливо видна одна, стоящая у одра) — это вдовы, подруги Девы Марии, которым Она завещала Свои одежды. Контрреформация учила, что Матерь Божия умерла без боли, в бессознательном состоянии, потому Она изображена здесь не лежащей, что было бы логично для умирающей, а сидящей. В авторской трактовке этой сцены обращает на себя внимание то, как художник передал свечение лица Марии — световой эффект, который впоследствии использует и усилит Рембрандт.





*Зимний пейзаж с конькобежцами  
и ловушкой для птиц. 1565*

«Художник и знаток». Но там это олицетворение глупости. Здесь же при всей простоте персонажа мы ощущаем напряженную работу его мысли: женщина взволнована чем-то для нее необычным, а может быть, и опасным. По-видимому, она и сама затрудняется определить, в чем именно причина беспокойства. Поразительно, с какой ясностью автор передает эту неясность!

«Художник и знаток» — один из загадочнейших рисунков Брейгеля, относительно которого распространено всеобщее заблуждение: поскольку на нем изображен живописец, его издавна сочли (без всякого на то основания) автопортретом. Однако это не так. Во-первых, отсутствует какое бы то ни было сходство между персонажем на рисунке и портретом Брейгеля (единственным), помещенным в книге Карела ван Мандера, его биографа. Во-вторых, сам мастер никак не подтвердил, что это автопортрет (имя художника в нижнем левом углу — просто подпись, точно такая же, как на множестве других рисунков; к тому же ее аутентичность вызывает сомнение у специалистов). Наконец, даже если принять самую раннюю дату рождения Брейгеля, то в год создания рисунка ему было сорок. Мужчина на рисунке, конечно, гораздо старше.

Серьезные исследователи сходятся во мнении, что это собирательный образ художника. Тем не менее за работой закрепилось также название: «Автопортрет с заказчиком [или знатоком]».

Изображенный живописец производит впечатление очень сильной натуры, причем именно художественной, артистической; он всецело захвачен неким видящимся пока только ему образом. За ним человек, всматривающийся в его произведение, но сомневающийся в правильности своего восприятия. Удивительно с психологической точки зрения передано Брейгелем это стремление и вместе с тем неспособность уразуметь суть творения гения. Тема работы — гений и бездарность.

## «Времена года»

**Т**ема времен года — давняя и популярная в живописи, и Брейгель своей трактовкой ее внес огромный вклад в искусство. Он написал цикл «Времена года», состоящий из шести картин (что уже необычно: как правило, «Времена года» включали в себя четыре сюжета, а «Месяцы» — двенадцать). Такое число было оговорено, по-видимому, антверпенским купцом Йонгелинком, заказавшим Брейгелю серию для украшения своего загородного дома. Сохранилось лишь пять из шести работ цикла. Наш рассказ — о наиболее





Художник и знаток. 1565







*Охотники на снегу. 1565*







*Сумрачный день. 1565*

значительных из них в художественном отношении.

Остается спорным вопрос, с какой картины начинается цикл. Наиболее убедительный порядок таков: «Охотники на снегу» (1565, Художественно-исторический музей, Вена), «Сумрачный день» (1565, Художественно-исторический музей, Вена) – утраченная картина (условно «Весна»), «Сенокос» (1565, Художественно-исторический музей, Вена), «Жатва» (1565, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Возвращение стада» (1565, Художественно-исторический музей, Вена). Примечательно, что современники художника упоминали эти работы как «Шесть досок с двенадцатью месяцами».

На полотне «Сумрачный день» природа изображена такой, какова она в Нидерландах в январе – феврале. Снег уже растаял, но деревья стоят голые; земля и воды только пробуждаются к жизни. Персонажи здесь скорее не личности, а персонификации определенных дел, характерных для этого времени года.

Художник запечатлел местность с высокой точки. Внизу мы видим деревню: церковь (как почти в каждой подобной картине Брейгеля), слева – трактир, можно рассмотреть его вывеску со звездой, вероятно, что он

так и называется – «Звезда»; у входа стоит музыкант. Справа на картине изображена группа мальчиков. У одного на голове бумажная корона – свидетельство гуляний на Рождество (следовательно, это январь). Другой с удовольствием ест вафли – угощение на празднествах вплоть до Великого поста. Двое срезают и собирают ивовые ветки – также занятие зимнего времени года в Нидерландах: прутья нужны были для изгородей и плетения корзин. Все эти повседневные дела и развлечения происходят на фоне опасно разбушевавшегося моря: здесь терпят крушение корабли. Но никому до них нет дела – этическая проблема, всегда занимавшая Брейгеля.

Еще одна картина цикла – «Жатва» – одна из немногих кисти мастера, излучающая спокойствие и умиротворенность. Жаркий летний день, час полуденного отдыха. Основная группа работников отдыхает под деревом, ест и пьет. Один из поселян, расслабившись, заснул после хотя и напряженного, но радостного труда. Похожий спящий встречается на другой картине художника (о ней будет сказано позже), но на сей раз уже как... лентяй. Скошенные злаки собраны в одинаковые копны, уже частично сложенные в скирды. Вид поля и всей округи (с морским берегом на горизонте, замком, явно богатыми





усадебными и приходской церковью, виднеющейся за деревьями неподалеку) и собранного урожая говорит о нерушимости традиций, порядке, основательности, благополучии. Полная идиллия!

Сцену «Возвращение стада» обычно связывают с ноябрем. Деревья стоят уже голые, но в общем колорите звучат желтые осенние цвета. Осень и весна наиболее переменчивы по погоде, а следовательно, и по атмосфере, освещению и краскам. Если жара в «Жатве» установилась, кажется, надолго, то управиться со стадом нужно до надвигающегося ненастья. Это и передает художник: левая сторона неба еще голубая, тогда как справа надвигаются по-зимнему черные тучи. В позах и движениях погонщиков угадывается их желание успеть укрыть стадо до непогоды. Все действуют быстро и решительно, люди сильны и энергичны.

### Последние творения

**Н**а картине «Страна лентяев» (1567, Старая Пинакотека, Мюнхен) изображена сказочная местность с молочными реками и кисельными берегами — широко распространенный образ во многих сказках разных народов. Здесь не нужно ни сражаться, ни работать, зато можно без меры утолять свою страсть к еде.

### *Возвращение стада. 1565*

Брейгель показывает, что не только необразованные простолюдины, но и более развитые натуры подвержены магии этого места.

Объевшиеся и обессиленные обитатели страны лежат под деревом. Общество это примечательно своим составом: «благородный воин» (мы узнаем его по копью и рукавицам) спит на подушке, «ученый муж» (с книгой) — на расстеленной мантии, подбитой мехом, и крестьянин — на цепи для обмолота зерна. Они будто устали после тяжелой работы, но на самом деле их сон — это итог трудов по... поеданию всего того, что изображено на картине. Пища здесь повсюду, даже крыша таверны выложена лепешками. Похожая сцена уже встречалась в «Нидерландских пословицах», она — иллюстрация поговорки «крыша крыта пирогами», что символизирует страну изобилия, рай лентяев.

Не будь автором рисунка «Пчеловоды» (около 1568, Государственные музеи Берлина) Брейгель, истолковать его содержание было бы очень просто: это обычная жанровая сцена, рассказывающая о работе пчеловодов на пасеке. Но, зная о пристрастии художника любую сцену или действие надевать скрытым смыслом, можно ожидать, что и здесь







*Жатва. 1565*







*Страна лентяев. 1567*









*Пчеловоды. Около 1568*

заключено некое подспудное содержание. Однако никому, кто писал о Брейгеле, не удалось убедительно раскрыть этот смысл, и возникает подозрение, что ничего особенного автор и не вкладывал в свое произведение.

Необычность рисунка в том, что в нем даны портреты людей без лиц. Следует отметить черту стиля Брейгеля — его пристрастие к «обезличиванию» своих персонажей: очень многих из них он изображает со спины, и даже у Девы Марии в лондонском «Поклонении волхвов» один глаз закрыт накидкой; в определенном смысле параллелью этим безликим пчеловодам могут служить слепцы в работе, о которой будет рассказано чуть ниже, — «Притче о слепых» (1568, Национальная галерея Каподимонте, Неаполь). Художник проявил замечательное мастерство: характер персонажей ему удастся передать лишь через их позы (здесь даже нечего сказать о помогающей роли колорита).

Нельзя исключать того, что этот рисунок мог быть этюдом к какой-нибудь картине цикла «Времена года».

В 1568 написано полотно «Притча о слепых». Формально оно является иллюстрацией к евангельским словам: «Оставьте их: они — слепые вожди слепых; а если слепой ведет слепого, то оба упадут в

яму» (Евангелие от Матфея, 15:14). Слепцами, претендующими к тому же на роль вождей, Христос назвал фарисеев.

Перед нами процессия слепых нищих бродяг, каждый держится за впереди идущего. Их судьба предрешена: все они упадут, как уже упал их споткнувшийся о камне вожак. Эта картина поддается, согласно Г. Зедльмайру, крупнейшему знатоку Брейгеля, толкованию в четырех смыслах, раскрываемых при толковании Библии. «Буквально это «жанровая сцена», аллегорически — образец «превратного мира» и вместе с тем, вероятно, аллюзия на религиозно-политические события того времени (еретики); аналогически — это прообраз Страшного суда (падение слепых) и тропологически, то есть в отношении отдельной души, слепцы — это мы сами, каждый из нас»<sup>4</sup>.

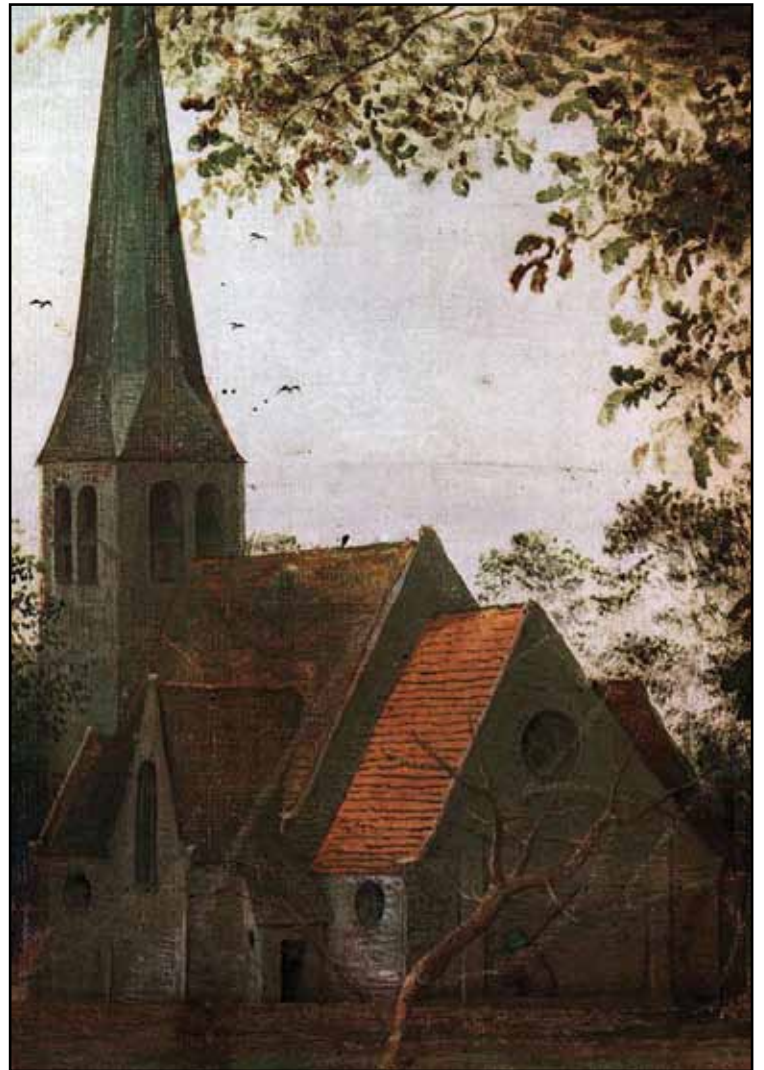
Однако произведение Брейгеля может и, вероятно, должно, в первую очередь, рассматриваться не как аллегория, а как совершенно обычная история, свидетелем которой может стать каждый. Во времена художника по дорогам Голландии ходило множество слепцов, и наблюдать их — обездоленных, беспомощных, нищих и жалких — было для всех совершенно обычным явлением. Трагизм их бытия в том, что помощи им ждать неоткуда, хотя они бредут мимо деревни, мимо церкви...



В том же году был создан «Разоритель гнезд» (1568, Художественно-исторический музей, Вена). Казалось бы, это простая бытовая сценка. Между тем ее смысл глубже, чем просто зарисовка двух мальчиков: одного на дереве, разоряющего гнездо, другого — идущего прямо на зрителя, указывающего, причем с явным осуждением, на первого. Бытует мнение (в данном случае вполне обоснованное), что в этой картине Брейгель дал визуальную трактовку старой нидерландской поговорки: «Тот, кто знает, где гнездо, обладает лишь знанием; тот, кто похищает гнездо, обладает самим гнездом».

На полотне, возможно, незримо присутствует сам художник, причем не только как ее автор, за кадром, но и символическим образом: слово bruegel («брёгел»; от него — фамилия «Брейгель») означает «место, поросшее кустарником». И вот, большую колючку мы видим справа на берегу ручья. Это можно было бы считать простой деталью пейзажа, если бы нечто подобное не встречалось в других, полных символики, работах мастера («Охотники на снегу», «Избиение младенцев», «Поклонение волхвов («Снегопад»)), «Ловушка для птиц» и другие).

Странное впечатление производит «Пейзаж с виселицей» («Сорока на виселице», 1568, Музей земли Гессен, Дармштадт): на скалистом плато установлена виселица, и рядом же беззаботно танцуют, не обращая на нее никакого внимания, крестьяне. Открывающийся с высокой местности вид на дали



Вверху: Пиритча о слепых. Фрагмент

Внизу: Пиритча о слепых. 1568







*Пейзаж с виселицей (Сорока на виселице). 1568*

рисует вполне мирную идиллическую картину. Оттенки ранней осени указывают на то, что время сбора урожая прошло и вроде бы можно поразвлекаться. Но рядом виселица!

На ней сидит сорока, которая, на первый взгляд, является вполне обычной деталью. Но она, оказывается, имеет символическое значение: существует легенда, что Брейгель оставил эту картину, написанную незадолго до смерти, жене, сказав якобы при этом, что сорока символизирует сплетников, которых он хотел бы видеть повешенными.

Если есть объяснение сороке, то можно ожидать, что оно имеется и для поведения поселян. Искать его нужно среди нидерландских пословиц и поговорок. «Танцевать под виселицей», например, значит не чувствовать опасности. Также голландцы го-

ворят «испражняться (в русском языке известны более сильные выражения) на виселицу», что и делает один из гуляк в левом нижнем углу. Не зря Брейгель получил прозвище «Мужицкий»!

На картине «Мизантроп» (1568, Национальная галерея Каподимонте, Неаполь) старик в черной монашеской рясе бредет по дороге (дорога жизни?), на его пути шипы (железные; специально ему подброшенные?). Оборванец в стеклянном шаре срезает у него кошелек (красный, в форме сердца; быть может, это намек на евангельские слова: «ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» (Евангелие от Матфея, 6:21). Внизу подпись: «Поскольку мир так несправедлив, я ношу траур». Остается неясным, кого в образе мрачного путника изобразил Брейгель – неудачника, преследуемого несчастьями, или богача-скрягу?

Фигура в стеклянном шаре с крестом уже встречалась в творчестве мастера. Смысл такого шара, сим-



вола космоса, менялся в зависимости от положения креста. В «Нидерландских пословицах» стеклянная сфера фигурирует четыре раза, в том числе так же, как здесь, – с человеческой фигурой внутри: там это иллюстрирует пословицу «Приходится кланяться, если желаешь преуспеть», то есть «Хочешь многого достичь, должен быть хитрым и неразборчивым в средствах». Подобное объяснение вполне подходит и для «Мизантропа».

У Брейгеля не зря было прозвище «Мужицкий» – он часто писал картины, изображающие жизнь простых людей. Вот и в 1568 мастер создал «Крестьянский танец» (Художественно-исторический музей, Вена) и «Крестьянскую свадьбу» (там же). На первом полотне изображена веселая деревенская пирушка. Улица, в конце ее – церковь, слева – таверна, в дверях которой стоит парочка. За столом за спиной волынщика назревает ссора между тремя слепцами. Что за праздник без драки!

Некоторые детали имеют символическое значение. На дереве справа висит изображение Девы Марии. Вместе с видом церкви оно может указывать на то, что веселье пришлось на церковный праздник.

В инструменте, на котором играет волынщик, часто видят фаллический символ и, опираясь на такое

*Крестьянский танец. 1568*



*Мизантроп. 1568*

толкование, приходят к выводу о греховности всей сцены. Но вообще-то более явно об этом говорит целующаяся парочка слева. Конечно, вся сцена выглядит несколько греховно, и тем не менее главное







*Вверху: Крестьянский танец. Фрагмент*

*Внизу: Крестьянский танец. Фрагмент*



то, что картина очень полно передает веселье участников, и художник, имевший, кстати, обыкновение посещать подобные празднества, не скрывает своего удовольствия.

Это полотно написано одновременно с «Крестьянской свадьбой» и имеет такой же размер – 114х164 см. Возможно, оба они были задуманы как парные или как часть цикла картин, иллюстрирующих жизнь простого народа в то время. Во всяком случае, висящие рядом в венском музее, они производят именно такое впечатление.

В работе «Крестьянская свадьба» празднество происходит на ферме в амбаре. О том, что это брачный пир, мы догадываемся по брачному венцу над головой невесты. Но жениха нет, и где он – остается загадкой.

Длинный стол накрыт не слишком богато (из угощений только суп и каша). Но именно так проходили праздники в крестьянской среде в Голландии XVI века. Из гостей выделяется пожилой господин на стуле со спинкой, тогда как все остальные гости сидят на простых длинных скамьях. Возможно, это нотариус, скрепивший своей подписью брачный союз. На переднем плане двое слуг разносят угощения обычным для того времени образом – на снятой с

*Внизу: Крестьянский танец. Фрагмент*





петель двери. Хотя их функция служебная, оба они выглядят самыми яркими персонажами на этой свадьбе, а левый из слуг и вовсе крупнейшая на картине фигура (и потому согласно традиции XVI века должна была восприниматься зрителем как главная).

Произведение полно реалистических деталей, которые дают яркое представление о повседневной жизни того времени. Кстати, ван Мандер, биограф художника, упоминает, что «Брейгель [со своим приятелем купцом Франкертом] часто ходил по деревням, когда там происходили ярмарки и свадьбы. Они являлись на свадьбы переодетыми крестьянами и, выдавая себя за родственников либо жениха, либо невесты, подносили, как и все другие, подарки»<sup>5</sup>. Многие считают, что автор изобразил и себя – сидящим обособлено на заднем плане на правом углу стола. Это весьма сомнительно. Облик бородатого мужчины никак не согласуется с портретом Брейгеля, который помещен в книге ван Мандера.

Существует гипотеза, что эта картина представляет собой вариант евангельского сюжета «Брак в Кане Галилейской». Однако долгая дискуссия по этому по-

воду не привела искусствоведов к единому мнению.

Последняя большая работа Брейгеля – «Калекки» (1568, Лувр, Париж). Говоря о ней, нужно упомянуть рисунок «Калека и солдат» (1564–1566, Музей Бойманса-ван Бейнингена, Роттердам) из серии «Этюд фигур», состоящей из семидесяти трех листов. Рисунки этой серии невольно напоминают подобные штудии Босха (знаменитый лист с этюдами калек из собрания Альбертина, Вена). Но если типажи Босха заметно шаржированы, то образы Брейгеля в его серии кажутся чуть ли не сфотографированными с натуры. Это в полном смысле слова *albumblätter* (нем. – «листки из альбома») – зарисовки на память. Он вспомнил о своем этюде, взявшись за «Калек».

Брейгель не раз изображал увечных. Вызывалось предположение, что интерес художника к ним пробудили рисунки Босха. Однако калекки (обычно речь идет о людях, лишившихся ног) в XVI веке были столь обычным явлением, что вряд ли необходим был какой-то дополнительный

*Калекки. 1568*











*Крестьянская свадьба. 1568*



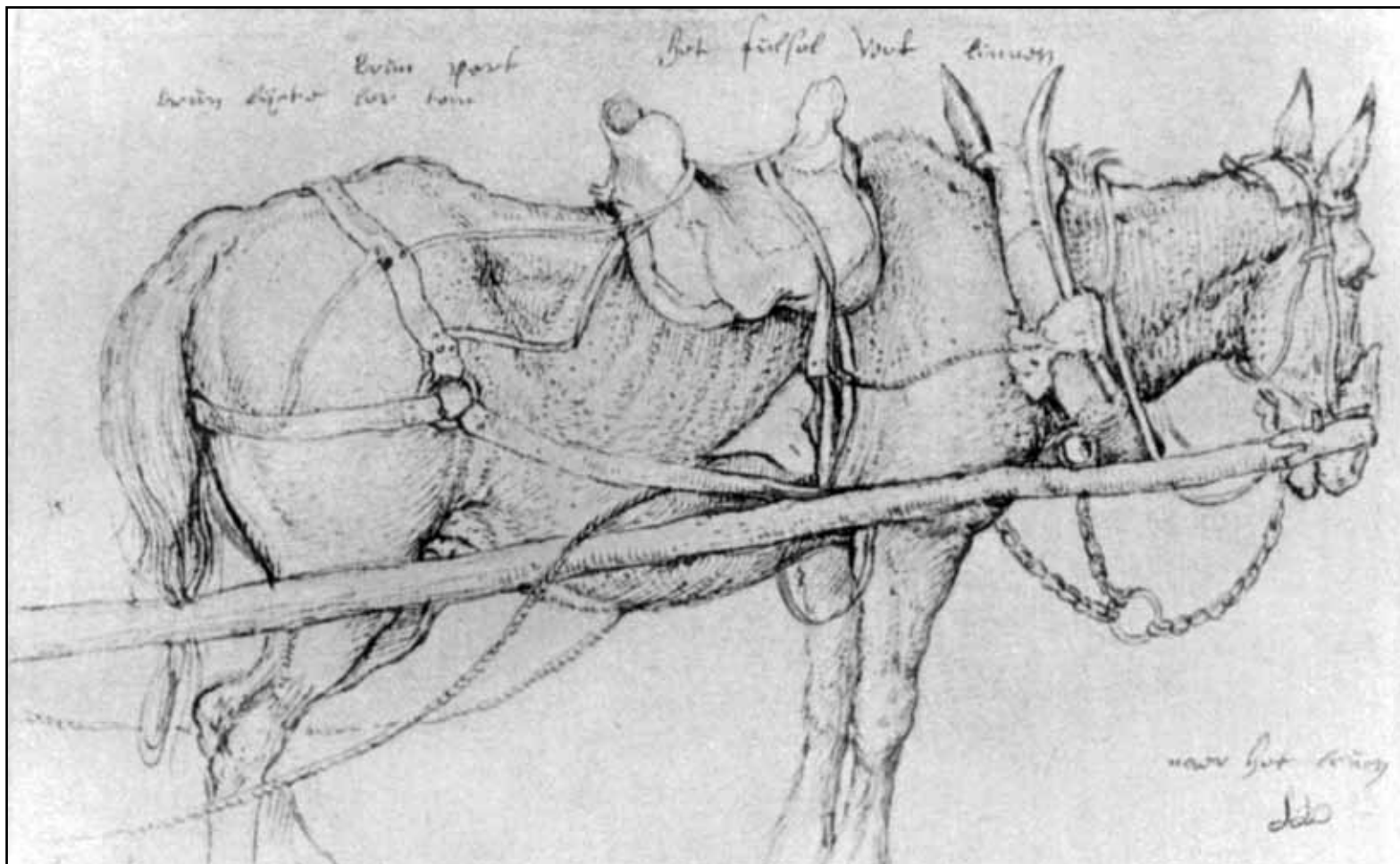
стимул для того, чтобы начать присматриваться к ним и изображать их. На картине «Битва Поста и Масленицы» представлено много безногих, но никто из персонажей не обращает на них внимания. Интерес живописца к этим людям связан не только и не столько с их физическим увечьем, сколько с психологией их жизни и поведения, которая весьма отлична от психологии здорового человека. Примечательно еще одно обстоятельство: калек встречаются у Брейгеля только в картинах, условно говоря, реалистического жанра; их нет в его «адских» произведениях. Более того, они не являются предметом иронии и издевки автора и не фигурируют как персонажи пословиц (потому мы не найдем их и в «Нидерландских пословицах»).

Луврская картина совсем небольшого размера (18 x 21,5 см), поэтому производит впечатление этюда. Наше время породило восприятие каждого творения старых мастеров исключительно с точки зрения заключенного в нем подтекста. Порой такой взгляд позволяет выявить глубоко скрытые содержательные «обертоны» картины. Но есть также множество произведений, лишенных подспудного смысла. И это небольшое полотно как раз из их числа: Брейгель здесь просто передал образ обездоленных и несчастных калек. В расчете на наше сочувствие...

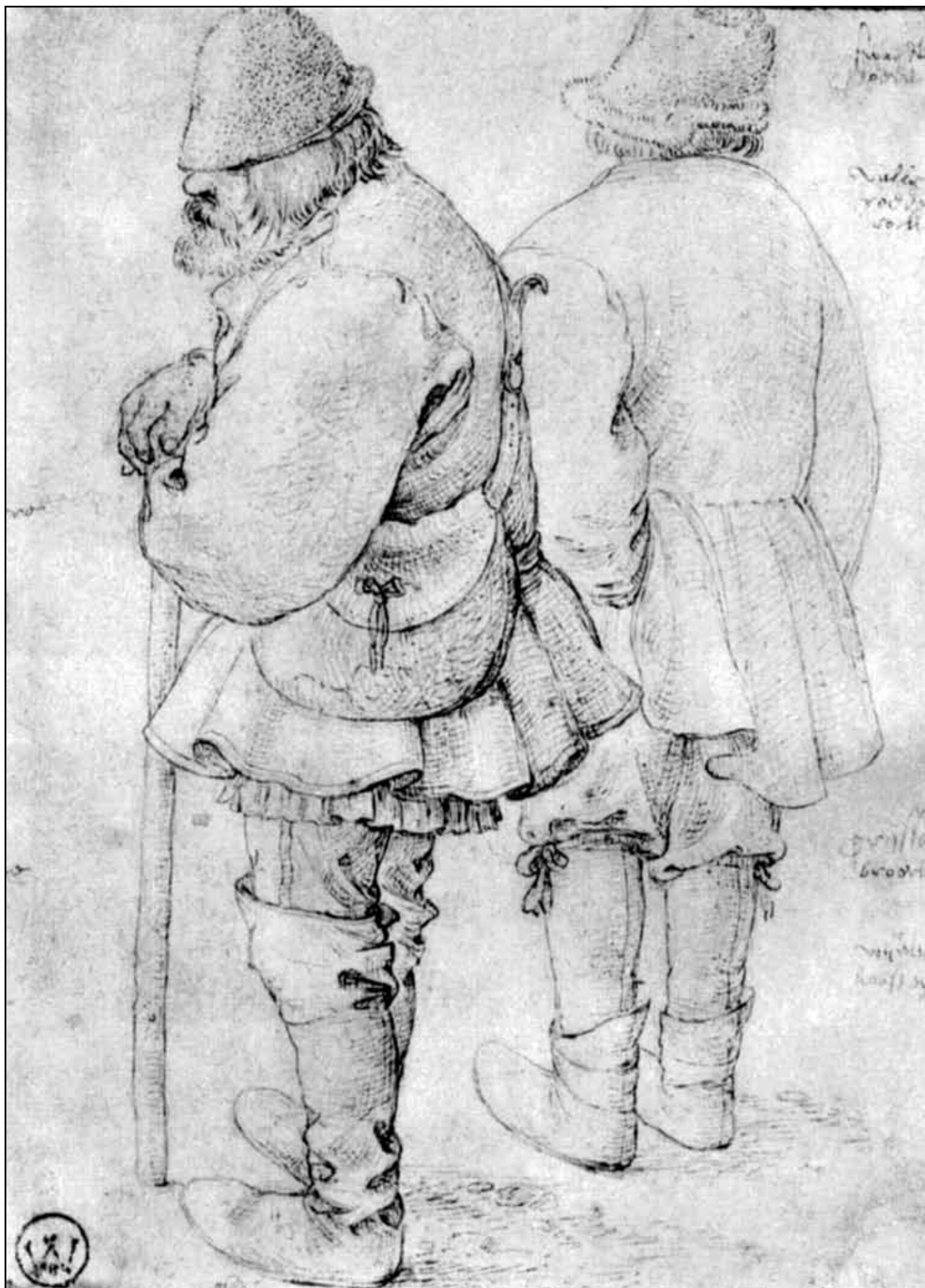
На протяжении всей жизни Питера Брейгеля

«Мужицкого» интересовал простой человек, в жизни и судьбе которого художник находил драму. Эта драма – борьба добра и зла, светлого и темного начал жизни. Брейгель изображал ее во всех мыслимых, а порой и немыслимых аспектах – от комического и сатирического до трагического и даже апокалипсического. Усвоив в юности художественные достижения своего гениального предшественника Иеронима Босха, он в дальнейшем вышел на собственный путь развития, став фигурой совершенно уникальной в истории искусства – не только Нидерландов, но и мирового. При том что мастер оказал сильное влияние на последующее развитие живописи и его произведения существуют во множестве копий и реплик (созданных главным образом его сыном Яном Брейгелем Старшим), он не создал своей школы (даже следующие представители династии пошли по иному пути). И дело, безусловно, в самобытности Брейгеля – такой, что подражание ему (никакая школа не возможна без подражания) было бы равносильно эпигонству. Наследие художника породило множество толкований и интерпретаций его картин. Но исследователи еще очень далеки от того, чтобы сказать себе: да, мы полностью постигли смысл творений этого мастера. В наше время искусство Питера Брейгеля актуально более, чем когда-либо.

*Запряженный лошак. 1559–1563*







Два крестьянина, фигуры в профиль и со спины. 1564–1566



## Примечания:

- 1 Камчатова А. В. Художники Западной Европы. Библиографический словарь. Нидерланды. Фландрия. Голландия XV-XIX века. — СПб., 2008. С. 48.
- 2 Й. Хёзинга. Осень Средневековья. — М., 1988. С. 279.
- 3 К. ван Мандер. Книга о художниках (1603). — СПб., 2007. С. 224.
- 4 Г. Зедльмайр. Искусство и истина. — СПб., 2000. С. 197–198.
- 5 К. ван Мандер. Книга о художниках. — СПб., 2007. С. 223.

## Список иллюстраций:

- стр. 3 – **Большой альпийский пейзаж.** Около 1555, *Офорт.* Королевская библиотека, Брюссель
- стр. 4 – **Речной пейзаж с сеятелем.** 1557. Дерево, масло. Национальная галерея, Вашингтон
- стр. 5 – **Пейзаж с искушением святого Антония.** Около 1558. Дерево, масло. Национальная галерея, Вашингтон
- стр. 6 – **Пейзаж с падением Икара.** Около 1558. Холст, масло. Королевский музей изящных искусств, Брюссель
- стр. 7 – **Нидерландские пословицы.** 1559. Государственные музеи Берлина
- стр. 8 – **Нидерландские пословицы.** Фрагмент
- стр. 9 – **Битва Поста и Масленицы.** Фрагмент
- стр. 10 – **Битва Поста и Масленицы.** Фрагмент
- стр. 9 – **Битва Поста и Масленицы.** 1559, Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 10 – **Детские игры.** 1560. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 11 – **Серия «Семь пороков». Лень.** 1558. Гравюра на меди. Королевская библиотека, Брюссель
- стр. 12 – **Серия «Семь добродетелей». Умеренность.** 1560. Гравюра на меди. Королевская библиотека, Брюссель
- стр. 13 – **«Морские корабли». Морской корабль между двумя галерами.** 1561–1562. Гравюра на меди. Королевская библиотека, Брюссель
- стр. 14 – **Кухня тощих.** 1563. Гравюра на меди. Королевская библиотека, Брюссель
- стр. 14 – **Две обезьяны.** 1562. Дерево, масло. Государственные музеи Берлина
- стр. 15 – **Падение ангелов.** 1562. Дерево, масло. Королевский музей изящных искусств, Брюссель
- стр. 16 – **Безумная Грета.** Фрагмент
- стр. 16 – **Падение ангелов.** Фрагмент
- стр. 16 – **Триумф Смерти.** Фрагмент
- стр. 16 – **Безумная Грета.** Фрагмент
- стр. 17 – **Триумф Смерти.** Около 1562. Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 17 – **Безумная Грета.** Около 1562. Дерево, масло. Музей Майер ван дер Берг, Антверпен
- стр. 18–19 – **Строительство Вавилонской башни.** 1563. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 20 – **Самоубийство Саула.** 1562. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 21 – **Поклонение вохвов.** 1564. Дерево, масло. Национальная галерея, Лондон
- стр. 22 – **Перепись в Вифсаеме.** 1566, Королевский музей изящных искусств, Брюссель
- стр. 22 – **Избиение младенцев.** Около 1566. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 23 – **Иоанн Креститель, проповедующий покаяние.** 1566. Дерево, масло. Музей изобразительных искусств, Будапешт
- стр. 24 – **Восхождение на Голгофу (Несение креста).** 1564, Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 25 – **Обращение Савла.** 1567. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 26 – **Старая крестьянка.** После 1564. Дерево, масло. Старая Пинаотека, Мюнхен
- стр. 27 – **Успение Богоматери.** Около 1564. Дерево, масло. Антон-хаус, Бэмбри
- стр. 28 – **Зимний пейзаж с конькобежцами и ловушкой для птиц.** 1565. Дерево, масло. Королевский музей изящных искусств, Брюссель
- стр. 29 – **Художник и знаток.** 1565. Перо коричневым тоном, на белой бумаге. Галерея Альбертина, Вена
- стр. 30–31 – **Охотники на снегу.** 1565, Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 32 – **Сумрачный день.** 1565. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 33 – **Возвращение стада.** 1565. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 34–35 – **Жатва.** 1565. Дерево, масло. Метрополитен-музей, Нью-Йорк
- стр. 36–37 – **Страна лентяев.** 1567, Дерево, масло. Старая Пинаотека, Мюнхен
- стр. 38 – **Пчеловоды.** Около 1568. Перо желтым тоном, на бумаге. Государственные музеи Берлина
- стр. 39 – **Притча о слепых.** Фрагмент
- стр. 39 – **Притча о слепых.** 1568. Холст, масло. Национальная галерея Каподимонте, Неаполь
- стр. 40 – **Пейзаж с виселицей (Сорока на виселице).** 1568. Дерево, масло. Музей земли Гессен, Дармштадт
- стр. 41 – **Мизантроп.** 1568. Дерево, масло. Национальная галерея Каподимонте, Неаполь
- стр. 41 – **Крестьянский танец.** 1568. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 42 – **Крестьянский танец.** Фрагмент
- стр. 42 – **Крестьянский танец.** Фрагмент
- стр. 42 – **Крестьянский танец.** Фрагмент
- стр. 43 – **Калеки.** 1568. Дерево, масло. Лувр, Париж
- стр. 44–45 – **Крестьянская свадьба.** Около 1568. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 46 – **Запряженный лошак.** 1559–1563. Бумага, тушь, перо, черный мел. Частное собрание, Лондон
- стр. 47 – **Два крестьянина, фигуры в профиль и со спины.** 1564–1566. Бумага, тушь, перо, черный мел. Музей Бойманса-ван Бейнингена, Роттердам



Издание подготовлено  
ООО «Издательство «Директ-Медиа»  
по заказу  
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

---

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*  
Главный редактор: *А. Барагмян*  
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*  
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*  
Автор текста: *А. Майкапар*  
Корректор: *А. Плескачев*  
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,  
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1  
E-mail: *editor@directmedia.ru*  
*www.directmedia.ru*

---

**ТОМ 49 «Питер Брейгель Старший»**

© Издательство «Директ-Медиа», 2010  
© ЗАО «Издательский дом  
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки  
Обложка: **Питер Брейгель Старший.**  
**«Нидерландские пословицы»**

Издатель:  
**ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»**

125993 г. Москва,  
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

---

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,  
г. Ярославль

Подписано в печать 24. 08. 2010  
Формат 70х100/8  
Бумага мелованная  
Печать офсетная. Печ. л. 3,0  
№