

ГЛАВА

35

ГЛАВА

**Издевательское
хихиканье
пантеизма**

Питер Брейгель Старший

1520/30 – 1569

Приятель Брейгеля, географ Абрахам Ортелиус, пишет, что Брейгель (Breughel, Brueghel) был лучшим живописцем XVI века. Неправда – он был «всею лишь» одним из гигантов живописи шестнадцатого столетия. Биограф Брейгеля, Жан Франсис, предполагает: *«Быть может, речь идет о величайшем живописце всех времен»* (1969). Нет – речь «всею лишь» об одном из множества выдающихся членов компании, занимавшейся живописью белого человека. Зато Франсис очень точно подчеркнул (первым же предложением собственного текста), что *«Брейгеля каждый выдирает для себя»*. И продолжается это доныне. Одни считают его другом мужиков, другие – мещанином, изображающим крестьян с иронией; одни – гуманистом, презирающим политическую приземленность, другие – патриотом, глубоко переживавшим проблемы отчизны, истекавшей кровью под бичом испанцев; одни видели в нем вольнодумца, другие – сектанта и т.д. и т.п.

То, что жизнью Брейгеля постоянно спекулируют, множа «сенсационные» гипотезы и нагромождая интерпретации, вызвано множеством биографических «белых пятен» и неясностей. До сих пор продолжаются споры относительно даты и места рождения гения, наряду с общественным статусом новорожденного, то есть – о его классовой принадлежности. Довольно долго считалось, что он был уроженцем деревни (как об этом пишет первый биограф Брейгеля Карел ван Мандер, 1604), который молниеносно поднялся до буржуа и вошел в число ведущих североευропейских гуманистов. Сегодня мало кто верит в подобное чудо. Мы предполагаем, что он был родом из буржуазного семейства¹. Практически ничего нам не известно и относительно религиозности Брейгеля, так что эрудиты строят гипотезы: от симпатий к протестантизму (был поклонником великого Эразма), до симпатий к католицизму (писал замечательные образы поклонения культу Девы Марии), не исключая пантеифилии или же пантеистической ереси (живопись Брейгеля просто переполнена пантеизмом²).

Нам известны две подруги Питера: сожительница и жена. В Антверпене он много лет жил со своей служанкой, патологической лгуньей, которую художник, в конце концов, припугнул тем, что станет всякое вранье отмечать, делая насечки на длинной палке, и как только палка заполнится насечками, лгунью выгонят. Это случилось довольно скоро. Вопреки столь замечательному анекдоту, связь со служанкой была разорвана по желанию родителей жены, чтобы мастер мог без затруднений жениться в Брюсселе на дочери своего первого учителя живописи Питера Кука ван Альста (ранее он носил свою будущую женушку на руках, поскольку был учеником у Кука, когда та была еще маленьким ребенком). Но упомянутая шутка про служанку и палку правдива в том, что Брейгель терпеть не мог лжецов. Под своим знаменитым **«Мизантропом»** он поместил двустишие: *«Ношу траур, ибо мир полон лжи»* (vel: *«Одеваю траурные одежды, ибо мир вероломен»*).

Гораздо больше, чем о жизни, мы можем размышлять о творчестве Брейгеля – ведь в нашем распоряжении все его наследие. Это позволяет скандальничать с ученым видом, поскольку с конкретикой паршиво. Конкретикой, вне всяческих дискуссий, всегда остается техника. Брейгель писал и маслом, и (реже) темперой, а довольно часто (на доске, хорошенько загрунтованной мелом) – маслом с дополнением темперы; любил он подмалевки темперой (взять хотя бы его фоны) для смягчения резких переходов. Он один из немногочисленных живописцев XVI столетия не написавший ни единого портрета. Он единственный нидерландец XVI столетия не поддавшийся моде на итальянское влияние, хотя был в Италии. «Итальянские» следы можно найти у Брейгеля только «под лупой», но

¹ Уже в А.Д. 1567 Лодовико Гвиччиардини упоминает (**"Descrizione di tutti e Paesi Bassi"**), что Брейгель родился в Бреде, богатом городе Северного Брабанта. Приблизительно в 1700 г. было заявлено (совершенно бессмысленно), будто бы Брейгель происходил из аристократического рода, который дал миру еще и пару герцогов – примечание автора.

² См. «Краткий словарь некоторых терминов и иностранных выражений...», помещенный в конце тома.



Питер Брейгель Старший
«Мизантроп» или
«Неверность мира»
(~1568, холст, темпера; 88x88
Национальная галерея
Каподимонте,
Неаполь, Италия)

это именно следы, маргинальные элементы, в то время как основной мотив его творчества выражает локальный дух Нидерландов с не знающей конкуренции силой. Особенно я имею в виду произведения светской тематики – картины, положившие начало направлению абсолютно светской живописи Северной Европы.

Слава Брейгеля, весьма приличная еще при жизни, возросла после его смерти, что позволяло набивать кубышки сыновьям (Петру Младшему, называемому «*Адским*» и Яну, называемому «*Бархатным*»), которые копировали отцовские приемы или создавали пастиши его произведений. Но довольно скоро она скончалась, вытесненная эстетикой Барокко. Практически три сотни лет гений был забыт или презираем как производитель жанровых картинок, шутливых глупостей, изображений, представлявших пьянки и развлечения плебса, чаще всего – крестьян. Только лишь в конце XIX века бредней стало поменьше, а в первой трети века XX-го Дворжак, Фридляндер и другие решились возвратить Брейгелю скипетр архимастера. Несмотря на это, еще в 1950 году «**Британская энциклопедия**», посвятив Брейгелю всего лишь несколько строчек, сообщала, что это был малопримечательный мастер, занимавшийся «*потешными человечками, похожими на персонажей Тенирса, лишенный деликатности кисти этого мастера, правда, одаренный усердием и достаточной мерой комизма*»! Но сейчас Брейгель уже повсюду вновь обрел статус гиганта.

Гигантов извращают направо и налево, отдохнут и вновь начинают перелицовывать, потому у мастера Питера голова облеплена прицепленными ему историографией этикетками (эмблемами, прозвищами, определениями и характеристиками). Их там столько, сколько у мужа «*свободной женщины*» рогов. Конкретно же, его называют: продолжателем (или последователем) Босха, последним «*примитивистом*», болтуном, маньеристом, реалистом, космическим пейзажистом; дали прозвища: «*Старший*», «*Грубоватый*», «*Мужицкий*»; клички: «*Питер чудак*», «*Питер шут*», «*Смешной Питер*», «*художник бурлеска*» и т.д. Большая часть этих «псевдонимов», этикеток или прозвищ более или менее точна, поэтому, для понимания брейгелевских «*oeuvre*», к основным из них мы обязаны присмотреться внимательнее.

Эпигон Босха? Отчасти – да. Босха и Брейгеля объединяет не только бухгалтерская шутка Истории (от каждого осталось ровно по 40 изображений³) и факт, что обоих господ Б. олимпийцами признали только в XX веке, но и тематически-технические влияния. Брейгель много взял от Босха, делая гравюры с его рисунков (например, **«Большие рыбы поедают малых»**, 1556), а впоследствии писал босхоподобные видения апокалиптического конца (**«Триумф смерти»**, 1562/64), оргию убийств (**«Безумная Грета»**, 1562) и демонологические котлованы (**«Падение восставших ангелов»**, 1562), но всего лишь на протяжении нескольких лет (1561 – 1564), что некоторые интерпретируют в политическом или религиозном плане, как аллегории, направленные против испанцев, или же метафоры реформаторских движений, разрывавших тогдашнюю Францию и тогдашнюю Фландрию. Но большую часть жизни все эти босховские монстры из средневековых бестиариев, странные людские создания, онирические кошмары с сексуальными галлюцинациями Брейгеля совсем не увлекали. Скорее всего, ему нравились символические ребусы, которых у него хватает, народные пословицы и поговорки, иногда он все это посыпал щепоткой алхимии с астрологией, но даже эти герметические шифры не обладают босховской концентрацией. Брейгель из коврика нидерландской традиции (общественной, религиозной, художественной) вытаскивает массу ниток, чтобы ткать собственные, совершенно оригинальные таписсерии.

«Грубоватый»? Да, много раз! Грубоватый насмешник или даже пересмешник, грубовато-ехидный морализатор. Здесь «грубоватый» означает толстокожий, но не осуждающий, а тепло и добродушно высмеивающий. Вспомним Рабле и Тиля Уленшпигеля. В то время полные грубоватого юмора персонажи из **«Гаргантюа и Пантагрюэля»** (1534) Франсуа Рабле были очень даже популярны. Столь же популярные, сколь и дерзкие, наполненные народным юмором и народной мудростью проказы, сложились в биографию брауншвейгского мужичка Тилля Ойленшпигеля vulgo Тилля Издеваки, изданную A.D. 1515⁴. Куколки Брейгеля мечутся (развлекаются, играют, жрут или танцуют) именно в уленшпигелевском гротескном мире. Но не всегда и не везде.

Иногда Брейгель пугает очень даже серьезно. Ван Мандер писал о художнике: *«Человек спокойный и хорошо устроенный, не слишком красноречивый, но любящий шутки в доброй компании»*. Ради шутки Брейгель более всего обожал пугать – своим ученикам или знакомым он страстно рассказывал истории про привидения и духов. Свою публику он более всего пугал в 1562 году серией уже упомянутых босхоподобных сцен, но не они более всего пробуждают страх, а написанные в том же году **«Две обезьяны»**, по сравнению с которыми созданное чуть позднее ex definitione страшное **«Избиение младенцев»** выглядит словно зимняя крестьянская ярмарка – волосы на коже от страха совершенно не поднимаются.

³ Спорное утверждение (связанное с критерием подсчета). Творческое наследие Питера Брейгеля Старшего на сегодняшний день несколько больше, а Босха – несколько меньше этой цифры.

⁴ Образ Уленшпигеля — бродяги, плута и балагура — начал складываться в немецком и фламандском фольклоре в XIV в. Обилие анекдотов и шванков об Уленшпигеле сделало этот персонаж собирательным. Затем сюжет был литературно оформлен в напечатанной в 1510 или 1511 году немецкой народной книге *"Ein kurtzweilig Lesen von Dyl Ulenspiegel, geboren uß dem Land zu Brunßwick, wie er sein leben volbracht hat..."* (**«Занимательное сочинение о плуте Тиле, родившемся в земле Брауншвейг, о том, как сложилась жизнь его...»**). Вскоре последовала публикация лубочной фламандской книги *"Het Aerding Leben van Thyl Uylenspiegel"* (1515). Вслед за этим (уже в XVI веке) были напечатаны переводы **«Тилля»** на многие языки. Если верить народной книге, Тиль — историческое лицо. Он якобы родился около 1300 г. в Кнайтлингене, много путешествовал по Германии, Бельгии и Нидерландам и в 1350 г. умер от чумы в Мельне. Никаких свидетельств реального существования этого персонажа нет. Ключевую роль в реинтерпретации легенды сыграл знаменитый роман Шарля де Костера **«Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, их приключениях — забавных, отважных и достославных во Фландрии и иных странах»** (1867). В романтической интерпретации де Костера Тиль переносится в XVI век и становится символом народного сопротивления испанскому господству во Фландрии. После романа де Костера Тиль стал восприниматься именно как идеолог гёзов.



Питер Брейгель
Старший
«Две обезьяны»
(1562, дерево, масло
и темпера; 20х23
Берлинская
картинная галерея,
Германия)

«Две обезьяны». Эта «микроскопическая» доска была, скорее всего, подарком кому-то из приятелей, и благодаря ей нидерландская живопись станет еще до Дарвина охотно применять параболу⁵ «люди – обезьяны» (vide Тенирс⁶). Она дождалась самых различных интерпретаций, от метафоры личных неприятностей Брейгеля вплоть до аллегии двух провинций, поработанных испанцами. Подобного типа интерпретации по случаю – контр-императорские, контр-испанские, контр-римские (контр-папские), контр-инквизиторские – гения обворовывают, сам он мыслил в более универсальном масштабе. Понятное дело, я не утверждаю, будто бы в его творчестве не было политических шпилек (перед смертью он приказал жене сжечь наиболее смелые рисунки, которые могли бы навлечь на нее репрессии), но две печальные, лишенные свободы обезьяны, прикованные цепями к стене бойницы, за которой видно небо, птицы, море и паруса (воля) – это просто аллегория человечества *vulgo* людских кандалов. Живопись белого человека не знает другой столь же горькой и точной аллегии. Поэзия же не знает лучшей экзегезы этой картины, чем стихотворение Виславы Шимборской⁷ «Две обезьяны Брейгеля»:

«Таков мой извечный сон выпускницы:

*две скованных цепью обезьяны в нише окна,
а за окном — небо пляшет
и море резвится.*

*Сдаю я историю человечества.
Запинаюсь и плаваю.*

*Одна обезьяна, не сводя с меня глаз, благосклонно внимает,
вторая — похоже что в забыты,*

⁵ **Парабола** (в литературе), близкий к притче рассказ иносказательного характера.

⁶ И не только нидерландская живопись, но и живопись с графикой Франции (например, Шарден) и Южной Европы. Символическим примером может быть знаменитая «лаокооновская» карикатура Тициана (гравюра по рисунку Тициана). См. стр. 138 – примечание автора.

⁷ **Вислава Шимборская** (1923-2012), польская поэтесса; лауреат Нобелевской премии по литературе 1996 года.

*а когда после заданного вопроса молчание повисает,
та, другая, подсказку мне посылает
тихим позвякиванием цепи.»⁸*

Мужицкий философ изложил проблему кистью, словно божественный философ.

«Мужицкий»? А как же – Брейгель любил подсматривать за крестьянами и рисовать их. Он часто ходил на сельские праздники или забавы, в том числе, и на свадьбы, прощенный или непрощенный, переодевшись в мужицкое тряпье и изображая родича кого-нибудь из новобрачных. Опасным предприятием это никогда не было, ведь семейство жениха никогда не знает всех родичей невесты и *vice versa*, семейство невесты не знает всех свояков жениха. А потом все увиденное переносил на холст. Живопись Нидерландов знала крестьянскую тематику начиная с XV века, но применялась она только по случаю, в качестве религиозной темы («Поклонения пастухов», из которых самое лучшее было создано Хуго ван дер Гусом⁹). Светская крестьянская тематика – в основном, ярмарочная, развлекательная – ворвалась в живопись в XVI веке, благодаря Дюреру, Брейгелю и парочке других художников. Но сегодня мы помним исключительно брейгелевских мужиков, что является заслугой его гениальности.

Жорж Марле: «Мужицкие и поучительные сцены Брейгеля лучатся мудростью, которая – пусть и черпает из народных источников – возвышается до уровня стоического наблюдения а-ля Монтень» (1963). Монтень? Не является ли данная параллель слишком уж громкой или слишком заумной? Нет, не является; Брейгель заслужил имя философа, точно

Давид Тенирс Младший
«Обезьяны на кухне»
(1640/50, перенесено с дерева
на холст, масло; 36х50,5
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, Россия)



Давид Тенирс Младший
«Обезьяны курящие и пьющие»
(?, дерево, масло; 21х30
Прадо, Мадрид, Испания)

⁸ Перевод Ирины Подчищевой.

⁹ См. том I стр. 235 – примечание автора.



Питер Брейгель Старший «Крестьянская свадьба»

(1565/68, дерево, масло и темпера; 114x163

Музей истории искусства, Вена, Австрия)

так же, как и Босх, у которого угрозой человеку были демоны и страшилища, но так же и людская глупость. Брейгель – великий насмешник, свысока отображающий мир глупцов, портретирующий обезумевший человеческий муравейник и личность, функционирующую по образцу пьяного шмеля – делал то же самое, что и Босх (хотя более грубовато, в то время, как Босх – более едко), и то же самое, что современные ему творцы-философы: Сервантес, Шекспир, Монтень, Рабле или Эразм Роттердамский. Сам он был убежденным сторонником, чуть ли не почитателем автора **«Похвалы глупости»**. Можно даже сказать, что Брейгель – это другое воплощение Эразма; словно бы Эразм из Роттердама, который пером рассказал уже о человеке все, что только захотел, теперь дублирует те же самые истины красками, рассчитывая на то, что изобразительный язык будет понят лучше. А если кому-то теория инкарнации не подходит, представлю проблему следующим образом: Брейгель – это насмешник и морализатор, который посвятил свою жизнь переложению в картины книги Эразма из Роттердама. Именно по причине Эразмофилии (если отнестись к ней обобщенно), в творчестве Брейгеля голос интеллекта звучит более ярко, чем живописная техника, *vulgo*: *«чистую живопись»* превзошла чистейшая (терпкая или добродушная) издевка. Что, в принципе, всегда было ясно; уже упоминаемый нами Ортелий первый сказал, что Брейгель своими кистями показывает *«больше мыслей, чем живописного ремесла»* (после 1550).

И, наконец, пантеизм или же отождествление Бога с природой. Для Брейгеля природа была объектом культа, а пейзаж – алтарем в храме природы. У Брейгеля имела особая привычка наслаждаться пейзажами по методу Тиля Уленшпигеля и бравого солдата Швейка – *«вверх тормашками»*: он широко расставлял ноги, сгибался в поясе, опускал голову между ног и глядел, пока не уставал. Легенда гласит, что именно по этой причине – когда в один прекрасный сентябрьский денек А.Д. 1569 наслаждался панорамой Ворот Халле (в предместье Брюсселя) – он умер в расцвете сил, поскольку эта гимнастическая поза вызвала серьезнейшее кровоизлияние. Это весьма сомнительно, но правда заключается в том, что он перевернул *«вверх тормашками»* образчики итальянского классицизма. Вояжируя через Францию по направлению к Италии (1552-1553) он влюбился в альпийские и приальпийские пейзажи, сделав с них массу эскизных зарисовок. *«Северный Вазари»* (Карел фон Мандер)

пишет, что Брейгель пейзажи эти «проглотил», а когда возвратился из Италии, то «стал выплевывать их на свои холсты и доски» (1604). Все так, только «выплюнул» он их вопреки манере итальянцев. Ведь великие итальянские мастера XVI века творили титаническое, переполненное героями и героинями человечество, возвышая человека, в то время как Брейгель творит титанически сонные пейзажи, которым на человека глубоко наплевать, как их автору было наплевать на ренессансную, прекрасную человеческую анатомию. Великие итальянцы XVI века писали великолепных Богов и святых, в то время как он пишет только одну святыню, единственного Бога – Природу. Вот это и называется: ПАНТЕИЗМ.

Парадоксально, что несмотря на все свое анти-итальянство, пейзажи Брейгеля как бы следуют учению Леонардо. Они весьма близки леонардовской концепции природы, трактуемой как *"speculum universale"* (универсальное зеркало), о котором Лионелло Вентури писал так: «Леонардо да Винчи первым показал теоретически, что обязательным для живописи является представление мира как единого целого, в котором сочетается и людская фигура, и песок, и звезды» (1919). Кистью отображали это единство Джорджоне («Буря») и Патинир, затем – Альтдорфер («Битва Александра»). Брейгель представил эту идею уже убедительно, а венчающий все и вся аккорд сыграл Фридрих.

Об упомянутом уже единстве природы, которую писал своей рукой Брейгель, имеется точная характеристика «открывателя» этого живописца, Макса Дворжака: «Никогда ранее в истории искусства не была показана столь убедительно неразрывная связь всего естественного бытия. Меланхолия засыпающей природы и неожиданные признаки ее пробуждения к жизни, молчаливая сердечность зимы и жаркое буйство сбора урожая, атмосфера, создаваемая морозным или горячим воздухом, ностальгия вечера, ритмы местности, горы и долины, луга и дороги, смена времен года и изменчивость растительности, формируемой сменой времен года, тихие деревушки и труженики-крестьяне, радость и боль – все у Брейгеля представляет единую природу, все подлежит единому движению, процессу жизни» (1921). Это вам уже не просто пантеизм. Это уже пантеизм так называемый «космический».



Питер Брейгель Старший «Крестьянский танец»
(1568, дерево, масло и темпера; 114x164
Музей истории искусства, Вена, Австрия)



Питер Брейгель Старший
«Крестный путь», фрагмент
(1564, дерево, масло и темпера
Музей истории искусства,
Вена, Австрия)

Первым Брейгеля назвал «пантеистом» Макс Фридляндер в 1916 году. Не знаю, кто первым дал определение космичности брейгелевского пантеизма. В чем она заключается? В самых различных признаках, от точки установки камеры (на высоте птичьего полета, что позволяет охватывать взглядом громадные территории), до аспектов трансцендентных раг excellence. Ян Белостоцкий космичность пейзажных проекций Брейгеля определял так: «Вместо «анатомически-механического» сопоставления элементов, Брейгель показывает «динамически-органическую» непрерывность мира природы» (1956). Она была свойственна эре аргонавтов (познание земного шара) и космологов – Коперника, Галилея, Бруно. В особенности, в масштабе Джордано Бруно, пантеистически-мистическая vel анимистически-панпсихическая динамика мира которого, пускай и выросшая из учения Коперника, была намного ближе к искусству, чем математически-геометрическая теория Вселенной, предлагаемая Галилеем. Свое окончательное завершение пантеизм найдет в системе Спинозы, а бесконечное метафизическое живое пространство Джордано Бруно будет «рационализировано Декартом и формализовано Кантом» (Эрвин Панофский, 1954), но нам остался прелестный след этой космичности XVI века, управляемой, скорее силой "imaginatio" (воображения), чем холодным, абстрактным разумом математиков. След этот – пейзажи Брейгеля.

Там, где Брейгель делает героями мужиков («Крестьянская свадьба», «Крестьянский танец», «Свадебный танец», «Мужик и разоритель гнезд» и т.д.) – он занимается не пантеистической, а антропологической живописью. Там же, где желает быть пантеистом, предлагает простую философию: величие природы и ничтожность людей. Малюсенькие, похожие на куколок люди и гигантский пейзаж. Для искусства нового

времени человек сразу же становится героем, а природа – фоном для него, но Брейгель это соотношение развернул на сто восемьдесят градусов (имея в этом нескольких предшественников, например, Патинира и Альтдорфера). Впрочем, не в одних только пейзажах – а также и в многофигурных композициях (к примеру, «**Детские игры**» или «**Битва Масленицы и Поста**») – человечки Брейгеля представляют собой сборище мелких марионеток с геометризированными формами, с фигурами плоскими, нарисованными контурно или без контура, весьма часто – яркими контрастными цветами, пришедшими как бы с витража, которое Ксаверий Пивоцкий называл «*цветовой пестротой Брейгеля*» (1977). Художник практически не индивидуализирует персонажей – так ведь муравьев тоже никто не индивидуализирует. Человечество – это куча карликов, весело танцующих "*danse macabre*", способных на любую дурость и развивающих этот талант с пылом, достойным чего-то большего и лучшего. Их анатомическая причудливость, для одних – слабость художника, для других – гениальная легкость упрощения форм, отдает влиянием, которое на Брейгеля должно было оказать искусство современного ему пейзажиста Яна ван Амстла, у которого хватает «*приземистых фигур, сложенных из округлых и ритмичных форм, сохраняющих разнообразие поз и движений*» (Робер Женай, 1967). Здесь же отдает ученичеством у Кука и силой нидерландского фольклора. Сами же обитатели Нидерландов плохо разбирались в том, как драпировать одеждой телесные признаки олимпийцев.

Чуждость своего людского зверинца гуманистическому столетию Брейгель подчеркивает – как я уже упоминал выше – контр-ренессансной (контр-классицистичной, контр-итальянской) геометризацией анатомии персонажей. Михал Валицкий: «*Брейгель расчленяет своих персонажей на стереометрические фигуры, представляя их сочетаниями простейших объемных тел – шаров, пирамид, кубов*». Тем не менее, геометрическая страсть Брейгеля создавала не одних только человечков. Снова Валицкий: «*Этому его предпочтению мы должны быть благодарны за обилие колес, посуды, тарелок, горшков, зеркал, кубиков, мячиков, глобусов, гранатов, пузырей, яиц, раковин, кувшинов, колоколов; мы видим усиливающие впечатление цилиндричности стволы деревьев, бочки и ведра; равно как столешницы, двери и книжки, подчеркивающие акценты куба и квадрата*» (1957). До конца жизни Брейгеля не покинет желание геометривать (упрощать) все, что угодно, за исключением растений.

Нам неизвестно, какая картина была его завещанием. Последним его произведением считают «**Бурю на море**»¹⁰ (похоже, самый замечательный шторм в живописи белых людей) – картину, обладающую фактурой как бы конца XIX или даже XX века, в том числе и потому, что в ней нет завершенности. Империя обезумевших вод. Волны бросают корабли, словно хрупкие игрушки. Величие природы по сравнению с ничтожностью человека, доведенное до экстремума, и все это превращается в универсальную параболу, что не мешает людям ученым выискивать еще и политическую метафору (А.Д. 1568 принц Оранский пытался освободить Нидерланды из-под господства испанцев, но потерпел поражение в борьбе с герцогом Альбой).

Похоже, что последний год своей жизни (1569) Брейгель сильно болел, поскольку последним годом его творческой активности был год 1568-й. Вообще-то, даже гиперактивности, так как в том году было создано несколько легендарных произведений, из которых каждое могло бы служить в качестве гениального завещания мастера. Помимо упомянутой «**Бури на море**» – «**Танец под виселицей**», «**Мужик и разоритель гнезд**», «**Калеки**» (vel «**Нищие**») и «**Слепцы**», которых считают едким, не имеющим конкурентов зеркалом ковыляющего куда-то рода людского.

По мнению историков, творчество Брейгеля представляет собой основание для последующих великих триумфов живописи Фландрии и Голландии, от Рубенса до Браувера, от зачатков смелой техники (Хальса) до богатой тематики (крестьянской, морской, зимней,

¹⁰ По последним выводам экспертов, автор данной картины – Йоос де Момпер (об этом упоминает и В. Лысяк в Предисловии к Пятому тому второго издания). Но учитывая высокий уровень этого произведения, редакция приведет его иллюстрацию в главе 41, посвященной в том числе и де Момперу (см. стр. 170).



Питер Брейгель Старший «Слепцы»

(1568, холст, темпера и масло; 86x154

Национальная галерея Каподимонте, Неаполь, Италия)

натюрмортов и т.д.). Говоря о значении Брейгеля для искусства Нидерландов XVII века, я вспомню слова Гёте: *«Великий художник способен достичь такого, что дух его произведения станет духом всего народа»*. Это правда. И все было бы просто замечательно, если бы не громадное неудобство, которое Брейгель доставляет человеку, которому для более подробной презентации нужно выбирать всего лишь три произведения одного художника – те же самые хлопоты, что еще будут у меня с Вермеером, Лорреном, Гварди, Тёрнером или Гойей. Но границы остаются границами, так что я выбираю три шедевра космического пантеизма: саркастический («**Падение Икара**»), буколический («**Охотники на снегу**») и насмешливо-издевательский («**Танец под виселицей**»). Каждый из них пытается противоречить тезису, будто в картинах Брейгеля живопись значит меньше мысли. Все эти три образца означают победу – тройной триумф искусства кисти, без малейшего ущерба для мысли.



Питер Брейгель Старший «Пейзаж с падением Икара»

1555/57, перенесено с дерева на холст, масло и темпера; 73,5х112

Королевский музей изящных искусств, Брюссель, Бельгия

Авторство Брейгеля подвергалось сомнениям (Э. Мишель 1931, Г. Едличка 1946). Некоторые (Г. Глюк, П. Фьеренс) оригиналом считали подобную картину Брейгеля, чуть меньшего размера (63 x 90 см), из нью-йоркской коллекции ван Бюрен¹¹, а брюссельскую картину – ее копией или, самое большее, репликой-пастишем. Готтхард Едличка¹² оба эти произведения считал копиями утраченного оригинала. Тем не менее, большинство авторитетов (М. Фридляндер, Г. Марле, Г. Менцель, Р. Женай и т.д.) не сомневаются в том, что экс-доска из Королевского музея бельгийского искусства – это шедевр Питера Брейгеля Старшего. Что же касается даты, споров почти не было (между 1555 годом по мнению Ш. де Толнай и Ф. Гроссманны и 1558 годом по мнению Фридляндера и Л. фон Балдасса). Здесь соригинальничал лишь Робер Женай, предлагая 1562-63 гг., поскольку посчитал, будто бы *«практически импрессионистского совершенства работы со светом»* (1967) Брейгель не мог достичь столь рано.

Что же заставляет считать, что сомнения в отношении авторства необходимо отбросить? Анализ мастерства (техники и манеры), схожесть с некоторыми сохранившимися картинами Брейгеля (особенно с **«Морским боем в гавани Неаполя»** и **«Притчей о сеятеле»**); в конце концов, тот факт, что миф о Дедале с Икаром был единственной мифологической темой, которая Брейгеля заинтересовала (нам известно, что он рисовал и писал этот мотив несколько раз, но сохранился лишь эскиз Гефнагеля по рисунку мастера и краткие описания двух утраченных живописных полотен).

«Падение Икара» – это пейзаж не столько пантеистический, сколько антропологически-пантеистический, поскольку на первом плане мы видим крестьянина, точно такого же, как на **«Крестьянской свадьбе»** или на **«Крестьянском танце»**. Пейзаж, пропитанный лирикой, и в то же время по-брейгелевски суровый, чувственно холодный. Его не делает излишне сентиментальным избыточный романтизм и не переслащивает живописность побережья Средиземного моря (а здесь мы видим явную топографию берегов *"Méditerranée"*). Передний план полон коричневых оттенков. Красная рубашка пахущего мужика устанавливает цветовую доминанту всей сцены; выворачиваемые ножом плуга пласты земли являются метафорой приливных волн; кажущаяся деревянной лошадь является свидетельством любви Брейгеля к анатомической геометрии, но в ней же мы

¹¹ Собрание еврейского банкира из Брюсселя Дэвида ван Бюрена (1886-1955) и его жены Элис. В 1940 г. они успели бежать и вывезти свою коллекцию в США. После войны – вернулись в Европу. В 1975 г. в их брюссельском особняке был открыт «Музей Дэвида и Элис ван Бюрен».

¹² **Готтхард Едличка** (1899-1965), швейцарский искусствовед, профессор истории искусств Цюрихского университета, редактор журнала «Галереи и коллекционеры».

видим и ошибки изобразительного ремесла (неверное перспективное сокращение). Второй план – это пастух и отара овец, белое руно которых дает мягкий цветовой переход от коричневых оттенков переднего плана к более холодной (морской) гамме дальнего плана. Дальний план – уже скорее панорамный, чем пантеистически-космический взгляд на огромный залив, украшенный островками, рифами и парусниками и обрамленный кулисами скалистых берегов в соответствии со схемой пейзажиста Маттиса Кука (не путать с Питером Куком), эпигона Патинира и современника Брейгеля. Да, в соответствии с той же схемой, но без свойственной Куку искусственности.

Гениальность концепции «**Падения**» заключается в том, что единство всех элементов достигнуто здесь посредством чисто живописной (колористической) трактовки света – вся атмосфера картины прошита и вышита солнечными лучами. Благодаря этому – хотя передний план отделен от дальнего диагональю, секущей кадр по краю берега (замечательный *casus* диагональной композиции) – повсюду мы чувствуем ленивые флюиды полуденных часов, близость вечера. Солнце медленно ныряет за горизонт, разомлевшие лучи ласкают горы, порт, паруса и гладкую поверхность моря, тени удлиняются, даже борозды от плуга кажутся готовящимися ко сну. Столь чудный аромат предзакатных мгновений мало кто умел создавать; впоследствии виртуозом в этом сделается Лоррен.

Содержательная гениальность изображения столь же тонкая. Содержание картины, якобы, передает ее название. Миф этот известен всем, даже тем, для кого античная мифология представляет абсолютно белое пятно. Они могут не знать, что архитектор Дедал построил Лабиринт для царя Крита, Миноса; а убегая с острова (так как Минос сделал его пленником) воскликнул: «*Минос замыкает предо мною землю и воды морей, но у нас осталось небо!*»; они могут и не знать, что нам эта история известна благодаря «**Метаморфозам**» Овидия. Но каким-то чудом они знают, что Дедал смастерил крылья, склеивая птичьи перья воском и что он, вместе со своим сыном Икаром, взлетел в небо, но Икар приблизился к Солнцу слишком близко, лучи растопили воск, крылья рассыпались, и запальчивый юноша рухнул на землю и разбился. Именно об этом и говорит название картины. Только оно не выдает истинного содержания произведения.

На уже упомянутом нью-йоркском холсте (из коллекции ван Бюрена) виден парящий дуэт, сынок и папа, обладавший инженерной смекалкой. На брюссельском полотне Дедал отсутствует, хотя имеются исследователи, по мнению которых, малозаметное между деревьями и кустами тело умершего старца (на левом краю картины) – это тело Дедала (такое предположение в 1935 году выдвинул Шарль де Толнай). Сомнительно, скорее уже это иллюстрация к популярной в то время поговорке: «*Пахарь не останавливает плуг из-за чьей-то смерти*» (иные говорят об алхимической метафоре). Дедала здесь нет, и говоря откровенно – здесь нет и Икара! Имеются только его ноги, отчаянно дергающиеся над зеркалом моря. Вопреки названию, Икар Брейгеля не падает, а тонет после падения. Впрочем, никакого значения это не имеет, поскольку Брейгель имел в виду нечто совершенно иное, для чего содержание мифологического анекдота было всего лишь предлогом. Но, прежде чем я перейду к истинному содержанию картины, нам необходимо пояснить причинно-следственные и временные нестыковки, в которых упрекали Брейгеля.

Мне известны комментарии к «**Падению Икара**», в соответствии с которыми видимое на горизонте Солнце встает, а не заходит. Это чушь. Но и заходящее Солнце тоже не слишком-то подходит, ведь разве способно оно было растопить крылья Икара? – звучала претензия. Брейгель должен был показать Солнце в зените! – заявляли недовольные любители копаться в мелочах. Ответ был найден весьма остроумный: Икар падал долго, так долго, что Солнце успело скатиться к закату. Если Брейгель размышлял именно так, то в очередной раз доказал собственную гениальность. Этого мы не исключаем. По словам Ортеля (свидетеля, видевшего все воочию) Брейгель «*писал множество вещей, которые – как считалось – изобразить кистью было просто невозможно*». К такому «невозможному» причислялось и умение показать ход времени. Быть может, он хотел сделать это именно здесь?

Но нам известно, что хотел он здесь сделать наверняка. Он желал дать иллюстрацию безразличия природы по отношению к людской трагедии, и в этом заключается принци-



пиальное содержание «**Падения Икара**». Таково послание «**Падения Икара**». Это и есть главный герой «**Падения Икара**». Безразличие. У Брейгеля часто главного героя спихивают с переднего плана, и его даже трудно обнаружить (к примеру, в «**Проповеди святого Иоанна**» апостол «утоплен» в плотной толпе его почитателей). Мифологическое событие Брейгель делает второразрядным аспектом, следовательно – всего лишь предлогом. Важна бесчувственность. Крестьянину, пастуху, рыбаку и морякам плевать на трагедию, случившуюся рядом с ними. Они ведь должны были слышать вопль падающего, но этот крик никого не заставил даже задрать голову. Пастух, кажется, демонстративно глядит в небо (правда, существует теория, что его поза – эхо другой композиции, где пастырь наблюдает за полетом Дедала). Мир людей был и остается рассадником индивидуумов, совершенно безразличных к судьбам человеческого сообщества или к судьбам иных людей, поскольку своя рубашка ближе к телу. Так говорит Питер Брейгель Старший.

Упомянув о безразличии природы, я имел в виду и людей, являющихся ее частью. Разве не так? У Брейгеля люди, словно деревья, кусты или пучки мха – фрагменты природного «пазла». Природа не является для них фоном – она является их органической частью. Так что, если природа пантеистична – похоже, мы можем говорить о бесчувственности Господа в отношении людской драмы?.. Но будет лучше говорить о бесчувственности ближнего к ближнему, так безопаснее. О бесчувственности тех грубых фигурок, топорно вытесанные формы которых выдают влияние учителя (Кука) на обучавшегося у него Брейгеля. Их бесчувственность может иметь тройной источник – трижды «А» – Активность, Абсурд и Аркадию. Профессиональная деятельность (активность), ежедневный тяжкий труд не позволяет уделять внимание и тратить силы на чужие дела и проблемы («*Пахарь не останавливает плуг из-за чьей-то смерти*»). Тем более, дела и проблемы дурацкие. Дедал и его сын пытались превратить в реальность извечную мечту человека – летать словно птицы, но для людей приземленных (пастухов, пахарей и т.д.) подобные забавы – это абсурдные дуркования «городских» панов, «х... им в зад!» И, наконец, версия с Аркадией. Чародейская игра света придает всей сцене сходство с раем, парусники, кажется, плывут к счастливым островам, люди, похоже, видят сны наяву, трудятся во сне; все обладает каким-то сказочным характером, где некий вид сладкого наркотика отбивает чутье – так как тут заметить случившуюся рядом драму?

Что из этих трех «А» выбираю я? Выбираю мир шастающих мурашек, бесчувственных к судьбе ближних. И выбираю природу, бесчувственную к судьбе бесчувственных – пейзаж всегда оставался спокойным, когда по руслу рек текли гектолитры людской крови. Вот он, пантеистический сарказм Брейгеля. Но здесь имеется и нечто большее – коварство Брейгеля. Он всех нас сделал сообщниками этого равнодушия. Разве нет? Тогда вспомните, как вы сами рассматривали «**Падение**». Что сначала? Плывущие корабли, пашущий мужик, плящущийся в небо пастушок, ловящий рыбу рыбак. Пустив розовые слюни по причине пейзажа, мы едва замечаем ноги гибнущего Икара. А потом наслаждаемся панорамой залива, розово-голубой горной цепи и изумрудной глубины, которую едва-едва морщит слабый ветерок, не охлаждающий нагретого воздуха. Подобный воздух вызывает лень и негу, усыпляет чувства, отдаст человека на милость блаженства. Трагедия Икара зрителю точно так же до лампочки, как и тому пахарю, тому пастуху, тем морякам, всей природе, не исключая лошадки, что тащит плуг, и жирной птицы, что сидит на страже возле рыбака. С помощью собственной гениальности Брейгель обвинил не только своих марионеток, но и свою публику. Мы – главный штаффаж этой картины. С нас написали портрет без нашего согласия.

Через четыреста (плюс еще немножечко) лет после «**Падения Икара**» и его послания, проблеме бесчувственности в отношении страдания Уистен Хью Оден¹³ посвятил

¹³ **Уистен Хью Оден** (1907-1973), англо-американский поэт. Считается одним из величайших англоязычных поэтов XX века; писал в жанре интеллектуальной лирики, обращаясь как к социально-радикальной, так и к философско-религиозной проблематике. Лауреат Пулитцеровской премии в жанре поэзии (1948) и других литературных премий.

вторую (завершающую) часть прекрасного стихотворения "Musée des Beaux-Arts" («Музей изобразительных искусств»):

*«В «Икаре» Брейгеля, в миг гибели,
Все равнодушны, пахарь – словно слеп:
Наверно, он слышал всплеск и крик отчаянья,
Но для него все это не было смертельной неудачей, –
Белели под солнцем ноги, погружаясь в зеленое лоно
Воды, а изящный корабль, с которого не могли
Не видеть, как мальчик падает с неба,
Был занят плаваньем, всё дальше уплывая от земли...»*



Питер Брейгель Старший «Охотники на снегу»

1565, дерево, масло и темпера; 117х162
Музей истории искусства, Вена, Австрия

В 1565 году Брейгель создал цикл картин, называемый сейчас **«Месяцами»** (вероятно, для антверпенского банкира Йонхелинка, который владел ими в 1566 году). Пока были известны только четыре картины (пражский **«Сенокос»** и три, являющиеся сейчас собственностью венского музея: **«Охотники на снегу»**, **«Сумрачный день»** и **«Возвращение стада»**) – их называли **«Времена года»**. Когда была найдена пятая (ню-йоркская **«Жатва»**), модным стал тезис будто в цикл входило двенадцать полотен, но семь из них пропало. Противники этой версии указывают на архивную инвентарную заметку, в которой говорится о *«шести картинах с двенадцатью месяцами»* (эта заметка связана с Брейгелем) и говорят, будто бы мастер забабахал шесть досок, охватывающих по два месяца каждая, так что пропала лишь **«Весна»** или **«Майское дерево»** (которая нам известна по копии сына, Питера Младшего). В соответствии с первым тезисом – **«Охотники на снегу»** соответствуют декабрю, хотя упоминают и январь (Ф. Гроссманн и М. Онер), и февраль (Ж. Юлен де Лоо). В соответствии же с другим (более вероятным) тезисом – это декабрь и январь (Ш. де Толнай), или же январь и февраль (Дж. Глюк). Но все согласны в том, что **«Охотники на снегу»** являются главным шедевром этого цикла.

Используются различные варианты названия картины. Помимо **«Охотников на снегу»** – **«Стрелки на снегу»**, **«Возвращение с охоты»**, **«Зима»** и **«Зимний пейзаж»** (у очень немногих произведений живописи белого человека имеется целых пять названий, хотя и до рекорда здесь далеко). Охотников трое. Их сопровождает свора охотничьих собак. Псы и человечки, одинаково натруженные, с трудом бредут по глубокому снегу, спускаясь с возвышенности. Они идут мимо корчмы, у которой несколько человек укрощают костер, потому что пламя уже лижет кирпичную стену. А ниже разлеглась долина, наполненная замерзшей водой (река и пруды), где люди занимаются катанием на коньках и рыбалкой в прорубях. Дальний план – скованное льдом море (слева) и горный массив (справа).

Как обычно у Брейгеля, фигуры переднего плана (широкоплечие охотники) вовсе не являются героями картины. Что является совершенно анти-классицистическим, анти-итальянским решением. Типичная для художников с Апеннинского полуострова концентрация внимания зрителя на главном событии или герое картины Брейгелем отрицается практически демонстративно. Героя нам приходится разыскивать где-то в толпе, на дальнем плане (vide св. Иоанна), а внимание зрителя, вместо того чтобы фокусироваться,



Питер Брейгель Старший «Возвращение стада»

(1565, дерево, масло и темпера; 117х159

Музей истории искусства, Вена, Австрия)

рассеивается на множество точек, так как у Брейгеля важными становятся сразу несколько дел, или же все является важным в одинаковой степени. То же самое и с «**Охотниками на снегу**». Мы видим множество различных историй-анекдотов; последний замечаемый из них, это возгорание саж в дымоходе хижины, которую селяне пытаются гасить, забираясь по лестницам. Дальше одни только силуэты городских зданий, скованные льдом морские суда, заснеженные горы и зимнее небо.

Брейгель распланировал здесь композицию и перспективную глубину изысканно и совершенно фантастически. Он применил две перекрещивающиеся диагонали, только скрестил их нетипично, вопреки традиционным «регламентам». Первая диагональ – точно так же, как и диагональ в «**Падении Икара**» – спускается по покрытым снегом деревьям и постройкам на трех холмах от левого верхнего до правого нижнего угла картины (то есть, от крутой крыши корчмы до замерзшей глади ниже мельничного колеса). Вторую диагональ в левом нижнем углу начинают собаки и охотники. Эта диагональ должна подниматься до правого верхнего угла (к самым горным вершинам) и, на первый взгляд, так оно и есть. Но четыре последовательно уменьшающихся, делающихся все тоньше, дерева переднего плана (те, среди которых мы видим ватагу охотников) ведут наш взгляд – как будто бы вдоль штакетника ограды – внутрь котловины, благодаря чему, вторая диагональ тоже опадает. Опадает к бесконечности космического пейзажа.

«**Зима**» завоевала репутацию одного из красивейших ранних видений «*космического пейзажа*». Концепции, теоретический источник которой находится в письмах Леонардо, а живописные первоэлементы – в миниатюрах Фуке и на досках Патинира, «соборная» же вершина видится в ландшафтах Фридриха. Такого рода пейзаж набирает величия, монументальности, космичности tout court, когда снимается на пленку из космоса, с высоты полета, что уже доказал Альтдорфер. Жермен Базен¹⁴ верно заметил, что «*Брейгелю, вне вся-*

¹⁴ **Жермен Базен** (1901-1990), французский писатель и искусствовед, в 1951-1965 гг. – главный куратор Департамента живописи Лувра.



ких сомнений, приличествует символ орла» (1963), ибо с высоты парящего кругами орла этот мастер наблюдает за мировым театром. И действительно – свои лучшие пейзажи Брейгель писал с точки зрения орла, кружащего над землей. Или, если кому-то больше нравится – с позиции Бога. В **«Охотниках»** символом этой позиции стала громадная птица, кружащая над катком замерзшего пруда.

И наконец, самое основное – состояние зимы! Весьма милые зимы ранее мы находим у североевропейских миниатюристов, но в большой живописи зимние ландшафты Брейгеля стали первыми и оплодотворяющими для целых поколений нидерландских пейзажистов. Впрочем, не только зимние. Брейгель первый европейский мастер представивший нам пейзажи, связанные не только с конкретным временем года, но даже с конкретным временем суток и видом погоды (exemplum осенний **«Сумрачный день»**). Если же возвратиться к зимам: хотя со времен Брейгеля их рисовали тысячекратно, **«Охотников на снегу»** никому превзойти не удалось. Эта зима не имеет конкурентов среди зим в живописи белого человека, что уже достаточно для доказательства гениальности Брейгеля. Он мог бы написать всего лишь один этот пейзаж, и благодаря этому обязательно попал бы в золотую книгу художников.

Гениальность зимы Брейгеля заключается в 100-процентной «зимности» не только видимой, но слышимой и чувствуемой. Мы вдыхаем этот колющий, морозный воздух. Мы слышим эту ледово-снежную, потрескивающую тишину. Каждый сантиметр, каждый элемент, каждая область картины поет зимнюю мелодию *par excellence*. Здесь функционирует полный набор присущих только зиме признаков и атрибутов, кодифицированный впоследствии Гансом Зедльмайером¹⁵ (1934):

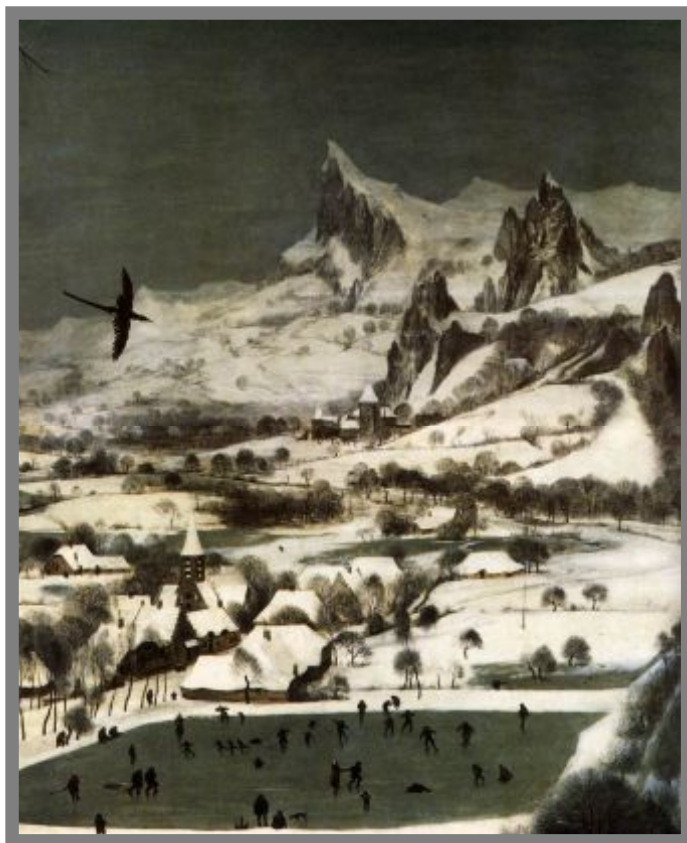
1. **«Жесткость»** (твердость контуров, очертаний, ветвей, силуэтов, плюс застылость воды и земли, снежного наста, тел людей и животных).
2. **«Мороз»** (впечатление холода, отсутствия тепла плюс холод цветовой палитры).
3. **«Тишина»** (снежный покров и отдаленность глушат любые звуки с дальних планов, а на переднем – собаки не лают, охотники не разговаривают и т.д.).
4. **«Спокойствие»** (впечатление зимней сказки, существующей в лени снежной Аркадии, ледовой идиллии).

Свет рассеян – никакой предмет, никакое тело не отбрасывают тени на девственно-белый снег. Желая получить такой ослепительно белый снег, творец должен был всему, что снегом не является, дать темную окраску. В том числе и небу – отсюда и тяжелые, просвечивающие подмалевкой, серо-зеленые небеса. В том числе и льду – отсюда и интенсивно-зеленая гладь замерзших прудов. Есть немного и других красок (красная, коричневая, желтизна огня), но нет и речи о **«пестроте» «Детских игр»** – палитрой брейгелевских пейзажей управляет тоновая гармония.

Контрасты – словно из черно-белой графики. Заснеженные ветви, темные людские и животные силуэты, такая же и растительность на фоне белизны снега, зелени льда и зелени неба. Во всем этом замечается некая схожесть с восточной и дальневосточной пластикой и декорацией. Эти похожие на арабески псы, охотники и птицы похожи на азиатские выкройки или марионетки в театре теней... Олдос Хаксли так писал об этом (1925):

«Зимний пейзаж в особой степени пригоден для брейгелевского стиля, поскольку снег отличается тем, что все темные и цветные предметы, видимые на его фоне, кажутся очень четкими силуэтами. Во всех композициях Брейгеля снег дает тот же эффект, что и в природе. Все предметы и персонажи в его картинах (скомпонованных так, что очень сильно напоминают японскую живопись) – это тонкие, словно бумага, силуэты, размещенные на последовательных планах, подобно театральным декорациям в глубине сцены. Потому-то, рисуя зимние ландшафты, где природа следует его технике, он достигает буквально беспокоящей степени реализма. Эти охотники, спускающиеся с возвышенности к заснеженной долине и замерзшим прудам, выглядят словно само воплощение мороза со всем его арсеналом».

¹⁵ Ганс Зедльмайер (1896-1984), австрийский историк искусства; представитель так называемой **«Новой»** или **«Второй Венской школы»** искусствоведения.



Раньше считалось, что передать с помощью кисти полное впечатление зимы так, чтобы у зрителя стыли руки, а изо рта исходил морозный пар – абсолютно невозможно. Еще одна из живописных невозможностей, перечисленных Ортелием и другими критиками. Только Брейгель в очередной раз доказал, что живопись бывает искусством чародейским. Благодаря ему, когда мы думаем о зиме, то представляем именно то, что изображает картина из венской галереи.

Вот только сказать: гениальнейший портрет зимы – было бы, все же, мало. Здесь имеется и еще кое-что, о чем я уже упоминал, рассказывая о Патинире – любовь к пространству. Та самая "*l'amour d l'espace*" (из письма Винсента ван Гога своему брату Тео), которая для пейзажистов бывает наркотиком: голод краски, атмосферы, тайны, перспективы, бесконечности обозримого Universum-a.



Питер Брейгель Старший «Танец под виселицей»

1568, дерево, масло и темпера; 45,9х50,8

Гессенский земельный музей, Дармштадт, Германия

Одно из «завещаний» П. Брейгеля (похоже – буквальное, поскольку Брейгель в своем юридическом завещании отписал эту небольшую картинку жене). Возможно – его последнее законченное произведение. У него есть три других названия: **«Веселая дорога под виселицей»**, **«Радостная пляска под виселицей»** и (реже используемое) **«Сорока на виселице»**. У нас здесь целый сорочий дуэт. Первая сорока сидит на виселице, вторая – ниже, на пне. Обе являются символами – птицы символизируют зловеще-пророческие силы, это метафоры достойных веревки злых языков (сплетен, оговоров и т.д.). В народных верованиях все семейство вороновых (*"corvides"*) – птицы, которые предостерегают о несчастьи или же его пророчат.

Гете как-то выразился в отношении пейзажей Брейгеля, что они *«серьезны, от них исходит нечто зловещее»*. Констатация верная, но даже заряд скрытой угрозы никак не мешает поэзии, которая тоже исходит от ландшафтов Брейгеля. **«Танец у подножия виселицы»** очень романтичен, он мог бы служить источником вдохновения для романтических пейзажистов, от Сальватора Розы, Рёйсдала и Лоррена по самый XIX век. В картине отражаются воспоминания молодости (итальянского вояжа Брейгеля), с нее нас атакует пара-плэнэрная натуралистичность, хотя нам известно, что Брейгель на плэнэре никогда не работал. Впрочем, все его пейзажи воспринимаются нами словно результат «вскрытия» на месте, совершенно веристично, несмотря на то, что все они являются плодом фантазии (у Патинира, и у эпигонов Патинира эта натуралистичность не чувствуется). В конце концов, здесь мы имеем типичное для Брейгеля созвучие бесконечного пространства и бесконечного времени, создающие *«космичность»* его пейзажных творений. Это последний *«космический»* пейзаж гения. С последней громадной птицей, что парит над горизонтом словно символ наблюдения богов и своеобразная подпись художника.

Нидерландский высокий горизонт, характерный для всех пейзажей Брейгеля. Любимое им низкое, отяжелевшее солнце, которого мы не видим, поскольку оно находится за границей кадра (левой, о чем свидетельствуют тени). Отсюда и колорит: приглушенный, мягкий, словно бы гаснущий, вновь здесь отдает закатом. Остался и след пейзажного «трехполюя» (три цветовых плана пейзажа): коричневые и бурые тона – переднего, зелень – второго, стальная синева и серые оттенки – дальнего. Но след этот бьется в агонию, поскольку тональности незаметно переплетаются, переходя из одной в другую, дышат тем же самым воздухом и теплом атмосферы, купаются в одних и тех же световых пятнах и, заодно, дымках, туманах, испарениях. А на ржавые охры и розовые оттенки переднего плана напала икота перспективы, их бледные рефлексy видны на дальнем плане, наряду с рефлексами зелени среднего. Брейгель феноменально передал вибрации воздуха и вибрации листвы (техника пуантилизма), что тоже сгущает кадр. Благодаря этой вибрации – формы



расплываются, а безбрежная цветовая и атмосферная перспектива достойна наивысших комплиментов. Благодаря той же вибрации, рождается явление жизненности, витальности брейгелевской природы, от листочков, поблескивающих капельками солнца, до человечков, танцующих, словно овощи с пружинками внутри.

У подножия замковой горы виден городок. День был ярмарочный. Обитатели окружающих сел должны были неплохо подзаработать, потому что настроение у них такое, что о-го-го! Волынчик забавал веселую музычку, и мужички пошли в пляс. Лесная тропка повела танцующих к холму с виселицей. Один из мужчин, стоящих на переднем плане, похоже, пытается достучаться до пляшущих (указывая на виселицу и стоящий рядом крест), но те продолжают веселиться. Это типичные дети Брейгеля – плоть от плот... прошу прощения, от кисти и краски. В Италии они могли бы служить исключительно карикатурным целям. Но на красоту, гармоническое строение тел, на обнаженную натуру и т.д., на все анатомические достижения итальянцев Брейгелю глубоко плевать. Он отвечает им пинка добрым фламандским деревянным клонпом. И создает фигуры нарочито уродливые: приземистые, мужицкие, толстокожие, грубоватые, временами уродливые – банду веселящихся собственной тупостью лилипутов. Их душа, психология, мимика Брейгелю тоже не интересны. Вместо людских чувств Брейгель дает им движения, позы, жесты – то, что дают куклам. А ума – ноль. Хоровод танцующих под виселицей людишек подобен рою жужжащих насекомых. Максимальное природоведческое единство фауны и флоры нашего мира.

Существует множество интерпретаций дармштадтской картины. По мнению Мишеля де Гельдероде, она является свидетельством народной формы бунта, заключающейся в том, что смехом, весельем, демонстрируемым под виселицей, у палача отбирали удовольствие в деле отбирания жизни. Для историков политизирующих, это метафора тогдашней, двойственной и страшной ситуации Нидерландов. Для тех, кто (как Эрвин Панофский) у каждого рисующего фламандца видит одни только символические (алхимические, астрологические, заключенные в пословицах и поговорках) шифры – картина иллюстрирует старинную фламандскую поговорку: *«Доплясться до виселицы»*, которая означает практически то же самое, что и старо-французское (а теперь и польское) выражение: *«Танцевать на вулкане»*, то есть – играть со смертью. А расширяя эту интерпретацию – мы видим метафору безразличия природы по отношению к человеку. В *«Падении Икара»* было безразличие к человеческой трагедии, здесь же – безразличие к людской беззаботной глупости. К человеку, которому место казни не говорит *"momento mori!"* и не мешает задира́ть ноги в пляске. Люди всегда с удовольствием веселились на местах казни (на Голгофе они танцевали бы точно так же, как и на этом холме, где веселья прибавляло бы распятие осужденного). И все-таки я вижу одно сильное алиби для человечества: после нескольких тысяч лет цивилизации, территориальная ситуация такова, что если бы люди захотели поплясать только там, где казней никогда не проводилось – плясать им пришлось бы разве что только на Луне.

Левый нижний угол картины доставляет дешифровщикам немалую сложность. Присевший там мужик справляет «большую» нужду. Что означает этот обосранец? Или речь идет об очередной профанации холма висельников? Или, скорее, это едкий комментарий мастера в отношении танцевальной процессии и в отношении всего рода людского – комментарий, близкий мыслям рассказчика романа *«Корабль»*¹⁶? Давайте отведем носы от этого неприятного запаха, а взгляд – от этого вида, намного лучше глядеть в бесконечную даль верхней половины произведения. Ведь это намного приятней, да?..

¹⁶ Вальдемар Лысяк *«Корабль»* (1994): *«Сидя, покуривая и раздумывая, я наложил большую, мягкую кучу, неправильный конус, который чертовски вонял. Как правило, вонь чужого дерьма вызывает у нас отвращение, в то время как запах собственного вынести еще можно, но от этой кучи несло просто невозможно. Я поглядел на нее, застегивая штаны, и подумал: «Вот он – весь мир! Таков весь мир, и такова жизнь, и таково все! Аминь!»* - примечание автора.



Питер Брейгель Старший «Калеки»
(1568, дерево, масло; 19х21
Лувр, Париж, Франция)

* * *

Питер Брейгель, гениальный предшественник жанровой и пейзажной живописи фламандцев и голландцев XVII века, творил в эпоху маньеризма, но сам маньеристом не был. По образцу Босха, он выстроил свой собственный, оригинальный мир, исключительно брейгелевский. И, возможно, именно эта черта – исключительность – связывает его с Босхом сильнее всего. Говоря о собственном мире, то есть, о характерном реализме Брейгеля, мы говорим (как и перед картинами всех великих мастеров) о своеобразном сюрреализме, о построении индивидуального и неповторимого мира. То есть,

говорим мы о деятельности демиургов и о различии между механическим воспроизведением реальности и ее художественной интерпретацией, намного более интересной, чем бессмысленность фотографической камеры.

