

Высшим проявлением, венчающим всё развитие нидерландской живописи XV-XVI вв., служит творчество Питера Брейгеля Старшего. Один из первых критиков его творчества поэт Лампсониус, в 1572 г., не мог найти для этого художника более удачной характеристики, чем «новый Иероним Босх». Действительно, Брейгель многим в своём творчестве обязан Босху; он порой работал в его стиле; иные произведения Брейгеля намеренно и успешно выдавались за наследие великого хертогенбосца – и всё же простое сравнение наследия Брейгеля с картинами Босха свидетельствует не только о преемственности, но и о глубоком своеобразии каждого из мастеров.

Новаторство как Босха, так и Брейгеля состояло в неповторимо индивидуальном отношении художника к его современности. Но при этой общей основе взгляды двух мастеров как бы направлены в противоположные стороны – в прошлое и в будущее. Сфера внимания Босха совпадает с мировоззрением Средневековья: для него земная повседневность – лишь зыбкий путь, приводящий человека в конечном счёте либо в рай, либо в ад. Напротив, для Брейгеля земля приобретает непреходящую подлинность духовной родины. П. Брейгель Старший завещал художникам Нового времени постоянное и творческое внимание к зримому миру: «Он помнил, как... оковывает свой денежный ящик купец и как затягивает и подвешивает к поясу свой кошель крестьянин. Он знал, как устроено колесо подъёмника и как устроено колесо для колесования. Он помнил, как в прозрачном морозном воздухе видна чёрная путаница оголённых ветвей и как первая зелень листвы одевает дерево словно бы зелёной дымкой. Окружающий мир жил в его памяти в отчётливых контурах, в цвете, в живых подробностях. Но всего, что он знал и помнил, ему было мало, он не мог, даже если бы захотел, остановить это непрерывное, ненасытное, жадное впитывание впечатлений... Смотреть, видеть, запоминать было для него – как дышать!» (С.Л. Львов).

Босх, отойдя от традиционной для его школы религиозной живописи, обратился к более общим проблемам бытия человека в мире, но на технически-стилевом уровне он наследует XV в., лишь в позднем творчестве обнаруживая собственные изобразительные приёмы («Поклонение волхвов» в Прадо). Брейгель же с самого начала встаёт на новый творческий путь; он приобретает известность не украшением храмов, но как автор рисунков для нравоучительных гравюр, распространяемых массовым тиражом; оригинальных, проблемных картин, предназначенных для частных коллекций. Таким образом, творчество П. Брейгеля Старшего предвосхищает судьбу всей новоевропейской изобразительной культуры.

Старые авторы и коллекционеры прозвали художника Мужичком Брейгелем. До сих пор ведутся споры о том, насколько верно старинное свидетельство о его крестьянском происхождении. На наш взгляд, всё своеобразие творчества Питера Брейгеля Старшего свидетельствует, что душа и характер автора формировались вне привычной цеховой рутины ремесленно-бюргерского художественного мира; что он вырос не в отцовской мастерской, а среди сельского приволья.

Карел ван Мандер указывает, что Брейгель взял в качестве родового прозвища имя своей родной деревни. В XVI в. в северном Брабанте и Лимбурге было несколько селений с подобным названием; одно из них, Breughel (Brogel), находится в непосредственной близости от Хертогенбоса. Итак, Брейгель, возможно – земляк Иеронима Босха, каким-то образом повлиявшего на него уже в ранние годы? Первое достоверное упоминание о Питере Брейгеле – запись о его вступлении в антверпенскую гильдию художников в 1551 г. – передаёт прозвище новоиспечённого мастера Питера ещё как Breughel, то есть, «брейгеловский», «уроженец Брейгела». Детям художник передаст уже полноценную фамилию Breugel.

Так как в те времена в Антверпене обычный возраст поступления художников в гильдию колебался между 20-ю и 30-ю годами, дата рождения Брейгеля определяется довольно широким промежутком – 1521-1531 гг. – но большинство современных исследователей полагают, что Брейгель родился около 1525 г. Во всяком случае, он уже не застал в живых Иеронима Босха, умершего в 1516 г.

Согласно семейному преданию, Питер Брейгель обучался живописи в Антверпене у именитого живописца Питера Кукке ван Альста (1502-1550), ученика Б. ван Орлея; художника с широкими гуманистическими интересами. Ван Альст бывал в Риме и Константинополе (в 1553 г. напечатан альбом гравюр с его турецких зарисовок); издавал в Нидерландах труды классиков архитектуры Витрувия и С. Серлио; за год до смерти был назначен придворным живописцем в Брюсселе. Трудно подобрать что-то более далёкое от безыскусной глубины будущих творений Брейгеля, чем изысканно-поверхностные италянизированные картины ван Альста «Христос на пути в Эммаус» (Частное собрание), «Тайная вечеря» (1531, Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств). Общая черта обоих художников, пожалуй, лишь высокий уровень технического исполнения, но это же родовая основа старонидерландской живописи. Стоит, однако, помнить, что в Нидерландах художник-педагог вообще должен был не столько навязывать ученику собственные вкусы, сколько обучать его чисто ремесленным основам рисунка и живописи, овладение которыми и давало право на активное творческое самовыражение.



Известно, что в 1550-1551 гг. Брейгель – уже самостоятельный живописец – работает над створками алтаря для гильдии перчаточников г. Мехельна. Это ныне утраченное произведение, возможно, было первой и последней работой Брейгеля в традиционном для старонидерландской школы жанре алтарной картины.

В 1551 г., как уже было сказано, Брейгель был принят в художественную гильдию г. Антверпена; весной следующего года он отправился в Италию. Если для его покойного

Альпийский пейзаж. 1553. Перо, коричневая тушь. 23,6 x 34,3 см. Лувр, Кабинет рисунков. Париж.

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 6. Питер Брейгель Старший. Навстречу Природе | 3 учителя ван Альста то была обетованная страна классиков искусства, то Брейгель явно двинулся в путь не ради академических штудий. Прожив в Италии около года, молодой нидерландец остался почти равнодушным к античным древностям; круг его знакомств в среде современных итальянских художников также был предельно узок (зато в числе его новых друзей видный учёный-географ Сципио Фабио из Болоньи). Что же стало конечной целью его дальней нелёгкой дороги? Рисунки Брейгеля дают нам ясный ответ – сама эта дорога.

В путевом альбоме художника запечатлён почти весь его маршрут: Шампань, Бургундия, Прованс; затем –

морское плавание из Марселя в Неаполь; на обратном пути – горные дороги Швейцарии и Тироля. Особенно поразили уроженца брабантских (или лимбургских) просторов Альпы с их головокружительными перепадами высот и глубин – большую часть дорожных зарисовок Брейгель посвятил горам. Иные рисунки исполнены им по памяти, другие – с натуры, **«Альпийский пейзаж с рисующим художником»** (1553/54, Лондон, Собрание Сайлерн). Брейгель работает пером и тушью. Иногда он строго прорабатывает линию – явно думая о переводе экзотичного вида в гравюру (**«Альпийский пейзаж»**, 1553, Париж, Лувр). Но намного чаще, пунктирными, «дышащими» штрихами (какими его учили наносить на грунт будущей картины подготовительный рисунок), Брейгель схватывал очертания дальних хребтов; извивы рек и дорог; плоскости склонов, уже одетых мягким ковром растительности: живой и трепетный лик Земли (**«Речной пейзаж»** (1552, Париж, Лувр); **«Пейзаж со св.**



Речной пейзаж. 1552. Перо, коричневая тушь, голубая бумага. 17,6 x 26,4 см. Лувр, Кабинет рисунков. Париж.



Пейзаж со святым Иеронимом. 1553.
Перо, коричневая тушь. 23,5 x 33,8 см.
Национальная галерея. Вашингтон.

Практика включения в ландшафт исторических сцен напоминает нам об И. Патинире. Иной раз Брейгель прямо подражает зрелищной ясности Патининовых пейзажей («**Речной итальянский пейзаж со Святым семейством**» (1553/54, Берлин, Гравюрный кабинет), но это исключения. Брейгель уже создаёт собственный пейзажный стиль, в корне отличный от стиля Патинира. Пейзажи Патинира сродни диорамам: это искусственные виды, сочинённые для потребности постороннего, внеположенного зрителя. Брейгель – художник с динамичной, непредсказуемой точкой зрения, добивается эффекта панорамы; его пейзажи «втягивают» зрителя в собственную среду. И эта активность пейзажного пространства придаёт убедительность самым фантастичным видам – каков, например «*Героический город*» (1553 г., Лондон, Британский музей), где небо, земля и постройки человека образуют единую, пульсирующую, но целокупную форму.

К зиме 1553/54 гг. Брейгель вновь обосновался в Антверпене. Жизнь в культурной столице Нидерландов

стала для молодого художника периодом особой интеллектуальной активности; в Антверпене Брейгель постоянно общается с местными гуманистами: картографом А. Ортелиусом, религиозным мыслителем Д.Ф. Корнхертом, археологом и нумизматом Х. Гольциусом. В их среде излюбленными темами были смысл жизни, пути достижения подлинного счастья, свобода человека и её границы. Эти размышления, как и живые воспоминания итальянского путешествия, лежат в основе картины «**Падение Икара**» (Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств). Хотя она, как и близкая ей по стилю картина «*Вид Неаполя*» (Рим, Галерея Дориа-Памфили), в последние годы считается старой копией с П. Брейгеля Старшего, сам живописный замысел



Речной итальянский пейзаж со Святым семейством. 1553-1554. Перо, коричневая тушь. 20,3 x 28,2 см.
Гравюрный кабинет. Берлин.

«Падения...» – несомненное детище великого
нидерландца – заслуживает особого
рассмотрения.



«Падение Икара» (Брюссель,
Королевский музей изобразительных
искусств)

Композиция картины выдержана вполне в традиции первого поколения нидерландских пейзажистов. Патинир и его ученики нередко «прятали» фигуры библейских или античных персонажей в картинном пространстве, заставляя зрителя подолгу и с увлечением отыскивать их. Услышав знакомое имя Икара, мы инстинктивно поднимаем глаза к небу картины – и не находим там героя. Взгляд зрителя скользит по глади морского залива с островами и уходящими к горизонту парусниками; по обрывистому, заросшему кустами берегу. Вот крестьянин, прилежно выводящий плугом борозду, вот пастух, рассеянно опирающийся на свой посох, вот деловито забрасывающий удочку рыбак... И вдруг, в воде, рядом с тем самым местом, где устроился рыболов, мы различаем среди ореола брызг ноги гибнущего Икара. Лягушиный всплеск на воде и перья, пущенные по ветру – только это и напоминает здесь о прерванном полёте.

Вразрез с привычным стандартом «исторической картины» Брейгель представил зрителю не эффектный, завершённый вид, а динамичное действие – причём ритм и направленность времени обрисованы им со всей возможной ясностью. Икар, возмечтавший подняться к самому Солнцу, кажется, был совсем недалёк от цели. Как видно по месту его гибели, когда падение началось, Солнце было в зените. Пока Икар «долетел» до поверхности моря, светило успело завершить свой дневной путь и вот-вот скроется за кромкою воды – вслед за своим незадачливым соперником. Трагикомичная фигура тонущего Икара выглядит особенно жалкой на фоне прощального торжества заходящего Солнца. Брейгель как бы противопоставил взыскательному глазу зрителя «глядающее» из глубины картины солнечное око. Оно и в последние минуты животворит этот мир: заливает спокойным сиянием закатное небо; золотит морскую гладь; дарит ослепительным сверканием снеговые вершины гор и беломраморные постройки города на далёком мысе; мягко подцвечивает зелень деревьев. Солнце, растопившее восковые крылья Икара, также выступает в роли высокого судьи, бесстрастно карающего того, кто дерзко посягнул на незыблемый вселенский порядок.

Для века Брейгеля нетипично восторженное любование образом «первого авиатора». Тогда историю Икара передавали из уст в уста как суровое предупреждение гордецам

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 6. Питер Брейгель Старший. Навстречу Природе | 6 и недалёковидным выскочкам. В Амстердаме картина на данный сюжет украшала специальный судебный зал для разбора дел несостоятельных должников.

Непосредственным источником Брейгелю послужили «Метаморфозы» Овидия (книга, которую в своё время называли «Библией живописцев»). Римский поэт изображает полёт Дедала и Икара следующим образом:

*Каждый, увидевший их, рыбак ли с дрожащей удою,
Или с дубиной пастух, иль пахарь на плуг приналегший,
Все столбенели и их, проносящихся вольно по небу,
За неземных принимали богов...*

Овидий ввёл в свой рассказ рыбака, пастуха и пахаря для того, чтобы выразить всеобщее восхищение полётом. Брейгель же, дав этим фигурам пластический облик, наделил их прямо противоположной ролью. Земные люди, занятые привычным делом, не видят Икара – либо не желают на него смотреть. Рыбак невозмутимо продолжает удить, хотя низвергнутый летун упал в воду прямо на его глазах. Икар – не из их вселенной, где испокон веков всё идёт своим чередом и жизнь подчинена тому же неуклонному порядку, что и каждодневный путь Солнца по небесному своду. И «ни один плуг не остановится, когда кто-то умирает» – как говорит нидерландская пословица, ставшая одним из лейтмотивов брейгелевского творчества.



Живя в Антверпене, Брейгель продолжает создавать по памяти горные пейзажи. Кажется, именно их имели в виду современники художника, когда «говорили, что он, находясь в Альпах, глотал все горы и склоны, а вернувшись домой, стал извергать их на полотно и доски» (К. ван Мандер). Исполненные сейчас рисунки: «Горный пейзаж с речкой, деревней и замком» (1553/60, Нью-Йорк, Библиотека Пирпонта Моргана); **«Горный пейзаж, Вальтерсшпург»** (1554-1555, Брунsvик (США, Мэн), Художественный музей колледжа Бодуэн); «Альпийский пейзаж» (1554-1555, Кембридж (США, Массачусетс), Художественный музей Фогга, Гарвардский университет) превосходят собственно путевые – возможно, натурные – этюды Брейгеля зрелостью и завершённостью пейзажного образа.

Горный пейзаж — Вальтерсшпург. 1554-1555. Перо, коричневая тушь. 31,7 x 26,3 см. Художественный музей колледжа Бодуэн. Брунsvик (Мэн)

Иного рода результатом путешествий художника стала напечатанная в 1555-1558 гг. серия гравюр «Большие пейзажи». Вернувшись на родину,

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 6. Питер Брейгель Старший. Навстречу Природе | 7
Брейгель сотрудничает с издателем Иеронимом Коком (предприятие которого, одновременно типография и лавка, именовалось «На четырёх ветрах»). Поставляя своему патрону модные, «патинировские», виды, Брейгель должен был пожертвовать живой тканью впечатлений и заново комбинировать «Большие пейзажи» из её обрывков. Это было и в собственных интересах художника: ведь при слепом переводе его перьевой манеры в более грубую линию резцовой гравюры получалось нечто прямо нелепое («Вид Тиволи», *Prospectus tiburtinus*).

Среди клиентуры Иеронима Кока популярно творчество Иеронима Босха – правда, понимаемое на обывательском уровне как калейдоскоп жутковато-комических вымыслов, имеющих подтекстом несложное нравоучение. С этим спросом связана судьба рисунка «**Большие рыбы пожирают маленьких рыбок**» (Вена, Альбертина), который Брейгель исполнил для Кока



Большие рыбы пожирают маленьких рыб. 1556. Перо, серо-черная тушь. 21,6 x 30,2 см. Альбертина. Вена.

в 1556 г.: по нему «На четырёх ветрах» вскоре издаётся гравюра за подписью Босха.

Босхианская традиция послужила для Брейгеля отправной точкой и при создании двух гравюрных серий 1556-1557: «Грехи» и «Добродетели». Идейная программа этих циклов, видимо, разработана гуманистом Д.Ф. Корнхертом, другом Брейгеля и сотрудником Кока. Корнхерт, будучи последователем стоиков, считал, что добродетель неотделима от разума и состоит в следовании нормальному ходу вещей, грех же – отклонение от этого пути; всё греховное, в сущности, противоестественно.

В этом контексте для изображения «Семи смертных грехов» как нельзя лучше подошли фантасмагории, позаимствованные у Босха. Центр каждого из листов данной группы образует фигура – персонификация того или иного греха с соответствующим атрибутом: Гордыня – с зеркалом, Гнев – с ножом в зубах, Скупость – с монетами и тому подобное; вокруг же кишит причудливая нечисть, типичная для композиций Босха (особенно много здесь заимствований из его триптиха «Страшный суд»; в венской Академии художеств).

Напротив, у «Добродетелей» совершенно земной фон; аллегорическим фигурам

сопутствуют сцены, привычные современникам Брейгеля. Добродетель Веры иллюстрируют изображения церковной проповеди, Крещения, венчания. Фон «Надежды» – всевозможные ситуации, в которых человеку служит опорой только надежда: шторм, пожар, темница. Фигуру Благоразумия окружают эпизоды сбора хвороста, засолки мяса; сцена у постели больного – и т.д. Итак, добродетель в представлении Брейгеля обыденна – так же, как для Босха, создателя «Семи смертных грехов» из музея Прадо, был обыден грех. Брейгель – явно более оптимистичный или, вернее, более приверженный земному миру художник.



Justitia (Справедливость). Из серии «Семь добродетелей». 1559. Перо, коричневая тушь. 23,3 x 29,5 см. Королевская библиотека Альберта Первого. Брюссель.

При этом композиции его «Добродетелей» разобщены; отдельные эпизоды изолированы друг от друга, порой – настолько, что их соседство оборачивается нелепостью, а сам смысл изображаемого ускользает от зрителя. Пример – переполненная сценами пыток гравюра **«Правосудие»** – мы готовы видеть в ней мрачную сатиру на средневековую юстицию, хотя и понимаем, что речь идёт о справедливейшем возмездии злодеям! В листе «Надежда» мы встретим нашего знакомого по картине «Падение Икара» – рыбака, мирно уходящего – тогда как рядом с ним в воде барахтается утопающий. Конечно же, это изображены два частных проявления надежды: рыбак надеется на улов, а тонущий – на спасение жизни; связь между этими эпизодами, пользуясь терминами электротехники – параллельная, а не последовательная связь: они соседствуют в гравюре не как две строки в стихотворении, а как две статьи в словаре.

Но зачем бы это Брейгелю, уже нашедшему небывалую цельность образа в альпийских видах – впадать в подобную схоластическую болтливость? Если это художник, всегда умевший ясно выразить то, во что он действительно верил – не означает ли его нарочитое многословие иронию в отношении к заданной ему теме? Был ли Брейгель согласен со своим другом Корнхертом в том, что обыденный мир – воплощение разума и уже готовая стезя добродетели? Герой его рисунка 1558 г. «Elk» («Каждый» – Лондон, Британский музей), чудаковатый педант с фонарём в руке, упорно ищущий и в дальней деревне, и в военном стане, и в каждой попавшейся ему бочке или корзине что-то кровно важное: Истину? Справедливость? – кажется внутренне близким автору – более близким, чем счастливые обладатели разумных рецептов всеобщего счастья.



«Двенадцать пословиц» (Антверпен, Музей Майер ван дер Берг)

Нравоучительные композиции на темы нидерландского фольклора стали в XVI в. почвой для зарождения бытового жанра. Эта образность была популярна в печатной графике; Брейгель стал одним из её первопроходцев в живописном искусстве. В 1558 г. он написал декоративную композицию **«Двенадцать пословиц»** (Антверпен, Музей Майер ван дер Берг); в 1559 – знаменитую картину **«Нидерландские пословицы»** (Берлин, Государственные музеи).

Эта последняя предлагает зрителю целую энциклопедию нидерландского фольклора: в ней Брейгель проиллюстрировал 119 пословиц, басен, поговорок и прибауток своего народа. Смысл некоторых из них понятен русскому зрителю без перевода: герои картины водят друг друга за нос, садятся между двух стульев, бьются головой об стенку и висят между небом и землёй; другие по форме лишь отдалённо напоминают привычные нам, но смысл имеют тот же самый. Например, нидерландское выражение: «И в крыше есть жерди» идентично нашему: «И у стен есть уши»; «Бросать деньги в воду» – всё равно, что «Бросать деньги на ветер» и т. п. Рефреном в пёстрой переключке пословиц, запечатлённых Брейгелем, звучит тема бессмысленной, напрасной траты сил и средств. Здесь кроют крышу блинами и стреляют «в белый свет,

как в копеечку»; стригут свиней и перед ними же разбрасывают розы; исповедуются чёрту и ловят за хвост скользкого угря; пускают перья по ветру и греются на пожаре. Всё это делается с некой маниакальной серьёзностью – так что зритель не сразу замечает царящую повсюду нелепицу. Глупость, ставшая повседневной привычкой – таково общее значение происходящего. Коллекционные описи XVII в. сохранили прежнее название этой картины: «Перевёрнутый мир».

В связи с этим замечательны две фигуры на первом плане картины. Молодой человек в розово-красном плаще беспечно вращает на



«Нидерландские пословицы» (Берлин, Государственные музеи)

пальце синий шар земной, увенчанный крестом:
самонадеянный повеса мнит, что и вращение
планеты подвластно его прихоти. Однако «чтоб
пройти мир, надо согнуть спину», говорит
другая пословица – и рядом со щёголем
истощённый оборванец, согнувшись в три
погибели, пролезает вовнутрь подобной же,
увеличенной, сферы. Зрителю тоже
предоставляется пройти взглядом всю эту
многолюдную «страну дураков» – до крошечной
вертикали колокольни на горизонте. И это –
пословица: «Колокольня вдали – ещё не конец
пути». Даже солнечный свет в этой картине – из
пословицы: «Как бы ловко ни сладили дело – всё
выйдет на свет».

Уже в «пробной» картине 1558 г. Брейгель представляет пословицы в виде шутовских сценок, разыгрываемых некими «пошехонцами», которые прилежно исполняют именно то, от чего предостерегает народная мудрость. Через год в «Нидерландских пословицах» художник помещает такие же клоунады в пейзажную среду. Картина изображает предместье городка и ближайшие окрестности – тот привычный «малый мир», в каком обыкновенно проходила вся жизнь провинциального бюргера. Но реальное



оптическое пространство не вместило бы столько фигур. Брейгель – которого Ортелиус мог познакомить с картографическими проекциями – придал земной поверхности обратную, вогнутую кривизну: почти буквально «вывернул мир наизнанку». Благодаря этому взгляд зрителя как бы огибает привычные горизонты и видит землю не просто с большой высоты, но в движении – как видит летящая птица.

«Битва Поста и Масленицы» (1559, Вена, Художественно-исторический музей)

«Нидерландские пословицы» Брейгеля имеют прямую связь с сатирическими представлениями народного театра: перед зрителем как бы весь мир, обращённый в сцену. В следующей картине, **«Битва Поста и Масленицы»** (1559, Вена, Художественно-исторический музей), ряженые участники шутовского поединка, устраиваемого в Нидерландах XVI в. в дни проводов зимы спускаются с балаганных подмостков, в толпу

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 6. Питер

Брейгель Старший. Навстречу Природе | 11 своих зрителей. Комедиантов не сразу отличишь от буднично спешащих по делам пешеходов.

Повсюду – привычная жизнь: здесь моют окна, там движется крестный ход; кто-то торгует, кто-то гуляет, кто-то просит милостыню... В турнире Поста и Масленицы не видно перемен – всюду побеждает цельная стихия жизни, в которой веселье и нужда ходят рука об руку.



«Игры детей» (1560, Вена, Музей истории искусства)

В композиции **«Игры детей»** (1560, Вена, Музей истории искусства) Брейгель вновь придаёт космический размах будничному мотиву. Мир картины заполнен самозабвенно играющими ребятами. Площадь городка и обыденна, и фантастична: всё население здесь составляют дети – странность происходящего подчёркивает пустая маска «взрослого» размера, высунутая из окна дома слева. Здесь налицо та же высокая точка зрения, что и в «Пословицах» – и та же энциклопедическая полнота – пожалуй, не забыта ни одна из детских игр, известных Европе уже тысячу лет. Это также образ мира, уподобленного детской забаве; картина Брейгеля сродни стихам голландского поэта времён Рембрандта Я. Катса – писавшего о детях так:

*Хотя в их играх смысла нет,
И свет большой с толпой своей –
Они вмещают малый свет.
Не всё ль игра больших детей?*

Около 1562 г. Брейгель исполнил три картины: **«Падение мятежных ангелов»** (1562, Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств), **«Безумная Грета»** (1562/63, Антверпен, Музей Майер ван дер Берг) и **«Триумф смерти»**, (ок. 1562, Мадрид, Прадо). Почти одинаковый их формат, как и мрачно-фантастическая образность позволяют предположить, что это единая серия, исполненная Брейгелем по

Брейгель Старший. Навстречу Природе | 12
частному заказу, для некоего поклонника
творчества Босха – своего рода повторение
триптихов Босха в новой социально-
художественной ситуации.



«Падение мятежных ангелов» (1562,
Брюссель, Королевский музей
изобразительных искусств)

Сюжет «Падения мятежных ангелов» – обычный зачин Босховых многочастных композиций. Картина Брейгеля являет зрителю небесный купол, вершина которого – диск Солнца. Вокруг него парят победоносные архангелы, а из середины светила выпадает мутно-серый поток – низвергаемая с небес нечистая сила – который обрушивается на передний план картины, заполняя всё пространство перед глазами зрителя. Здесь представлен весь чудовищный зверинец картин Босха – непривычно (и потому особенно страшно) лишь то, что некоторые из монстров ещё сохраняют часть своего прежнего ангельского обличия. Солнце в зените картины неподвижно – на первом же плане колеблется зыбкая масса падающих тварей, таким образом и зритель приобщается к жуткой иллюзии низвержения в бездну.

Картина «Безумная Грета» посвящена героине нидерландского фольклора, воплощающей яростную и ненасытную женскую природу (сродни жене рыбака в сказке о Золотой рыбке). У Брейгеля Грета во главе целого воинства женщин нападает на самый ад – даже и там чиня всеобщий переполох и опустошение. «Безумная Грета» сродни гравюрам «Семь смертных грехов» – и в данном случае Брейгель оказывается вполне традиционным последователем Босха.

Композиция «**Триумф смерти**», напротив, по сути исконно брейгелевская. По словам Отто Бенеша, это «старинная готическая пляска смерти, доведённая до симфонического величия». Брейгеля, вероятно,



вдохновили позднесредневековые изобразительные серии, представляющие, как смерть приходит к людям всевозможных сословий и возрастов – но он помещает эти сцены во «всемирную» пейзажную панораму. Здесь босховская вычурная фантазия не заслоняет обыденно страшной сути происходящего.

Люди умирают – как в реальности, как каждый

«Триумф смерти», (ок. 1562, Мадрид, день вокруг нас: горят и тонут, гибнут в

Прадо)

сражениях и от болезней; от бандитского ножа и на эшафоте – обстоятельства различны, но смысл один и тот же. Роль палача и убийцы здесь исполняет сама смерть в виде воинства оживших скелетов – бесстрастных и беспощадных, неуязвимых нелюдей. Лишь меньшинство из них принимает участие в битве с живыми – полчища мертвецов стоят в резерве: ведь судьба мира такова, что со временем умерших делается всё больше, чем живущих. Лишь немногие из людей находят мужество сопротивляться смерти – большинство же панически теснится, пытаясь спрятаться в гигантском гробе-мышеловке. Последняя сцена напоминает Босхов «Воз сена» – но с той разницей, что ослеплённая толпа жаждет уже не прибыли, а спасения. Всеобщим истреблением заправляет некий кладбищенский трибунал в белых одеждах (изображён в левой части композиции). «Триумф смерти» Брейгеля – не только воспоминание о «готическом» искусстве, но и горькая пародия: это зрелище суда и расправы мёртвых над живыми по смыслу куда страшнее всех «Страшных судов» средневековья. В данной картине, написанной в довольно спокойное время – соблазнительно видеть скорее провозвестие близкого будущего Нидерландов, кровавого правления герцога Альбы, при котором, по словам Д.Л. Мотлея, «вся страна обратилась в живодёрню».

В Нидерландах начала 1560-х гг., в стране, охваченной религиозным брожением и принуждённой содержать трёхтысячную армию испанского короля – хотя война Габсбургов с Францией закончилась ещё в 1558 г. –



«Две обезьяны» (Берлин, Музей Далем

Брейгель Старший. Навстречу Природе | 14 назревало массовое неприятие испанского владычества. Это недовольство особенно усилилось в правление Филиппа II, короля Испании с 1556 г. – фанатичного католика, упрямо проводившего политику ограничения старинных вольностей Нидерландов – и было наиболее активным в космополитичном Антверпене. Его жители особенно хорошо сознавали незавидную участь заповедника религиозных гонений, выпавшую в тот момент на долю Нидерландов: в Германии после Аугсбургского соглашения 1555 г., во Франции кануна Религиозных войн, в Англии с воцарением Елизаветы Тюдор (1558) – везде конфликты Реформации, казалось, гасли. Картина Брейгеля 1562 г. «**Две обезьяны**» (Берлин, Музей Далем) выглядит неким памятником угнетению: понурые, съёженные зверьки прикованы в глубоком проёме арки, в которой открывается легко схваченный кистью простор антверпенской гавани. Ореховая скорлупа, мало утешительная для хвостатых узниц, напоминает нидерландскую пословицу: «Судиться из-за фундука» – то есть платиться самым ценным ради пустяков.

В 1563 г. Брейгель переехал из Антверпена в Брюссель, столицу королевских наместников. Одновременно художник завёл семью, женившись на Майкен Кукке, дочери своего покойного учителя П. Кукке ван Альста. У него появились собственный дом и постоянная мастерская; отныне, в противоположность антверпенскому периоду, в творчестве Брейгеля центральное место занимает живопись. О наступлении поры спокойной зрелости говорит и эволюция стиля мастера, в котором живописный энциклопедизм явлений мира и пёстрая мозаика композиций сменяется единым, космически стройным образом. Особое внимание в эти годы Брейгель уделяет сюжетам из Священного писания.

Своеобразным прощанием Брейгеля с Антверпеном – мировым городом – стала картина 1563 г. «**Вавилонская башня**», дошедшая до нас в двух вариантах («Малая Вавилонская башня» (Роттердам,



Брейгель Старший. Навстречу Природе | 15
Музей Бойманса - ван Беннингена) и «Большая Вавилонская башня» (Вена, Художественно-исторический музей)). Эти композиции являются, так сказать, антитезисом пейзажам школы Патинира, где миниатюрные сцены библейских историй скрывались в закоулках ландшафта. В этой манере работал и Брейгель. В картине 1562 г. «Битва у Гелвуйских гор» (Вена, Художественно-исторический музей) он ухитряется «спрятать» в ущелье целую армию с волнующимся лесом пик: на этом фоне особенно «Большая Вавилонская башня» (Вена, Художественно-исторический музей) разгрома, царь и его оруженосец бросаются на свои мечи. Но Вавилонскую-то башню даже во вселенском пейзаже не упрячешь! В роттердамской картине циклопическая громада, по конструкции напоминающая Колизей – виденный Брейгелем в Риме – кажется растущей на прибрежной равнине самостоятельно и без видимых усилий, как растёт дерево. В избранном художником масштабе фигуры строителей почти неразличимы. О присутствии людей, дерзнувших на эту заоблачную башню, зримо напоминает лишь пурпурная точка балдахина, несомого на уровне её третьего яруса, совпадающего с линией горизонта, над каким-то вельможей, который инспектирует стройку.

Более гармонично выглядит «Большая Вавилонская башня» в Вене: в этой картине линия горизонта повышена, массив здания не так подавляет – он уже соизмерим с муравейником города и окрестными далями, с фигурами царя Нимрода и его подданных на первом плане. Само строительство здесь – несомненное дело рук человеческих: на всех этажах скрипят подъёмники, переброшены лестницы, снуют фигурки рабочих. Фундаментом зданию служит массив скалы; башню где-то складывают из кирпичей, а где-то вырубают, ваяют из природного основания.

В роттердамской картине тема противоестественного богоборческого дерзания выражена Брейгелем вполне: башня – воздвигнутая людьми и пейзаж – образ Божьего творения там вступают в очевиднейший конфликт. Венский же вариант, чисто изобразительно более зрелый – по сути, воплощает вселенскую гармонию; Брейгель, вольно или невольно, отходит от библейского текста.



«Шествие на Голгофу» (1564, Вена, Художественно-исторический музей)

Весьма свободную трактовку сюжета художник предлагает и в картине **«Шествие на Голгофу»** (1564, Вена, Художественно-исторический музей). При первом взгляде на неё мы не видим ни Голгофы, ни ведомого на казнь Христа – хотя легко находим группу оплакивающих Его близких на первом плане: монументальные, очерченные резким контуром фигуры Богоматери, апостола Иоанна и двух женщин по сторонам напоминают стиль Р. ван дер Вейдена (не в связи ли с новыми брюссельскими впечатлениями Брейгеля?).

Оттуда, с невысокого обрыва, открывается вид на равнину, заполненную толпой. Здесь уже не вольный хаос фигур и групп, царивший в более ранних картинах Брейгеля – разреженная, но объединённая общей целью, процессия движется единым потоком в виде полукруга. Покинув город в левой части картины и миновав группу скорбящих на переднем плане – толпа резко сворачивает вправо: к виднеющемуся вдали месту казни. В изображении Брейгеля это место – не гора Голгофа, а ровная площадка, окаймлённая пугающе правильным кольцом из жадных до кровавого зрелища зевак. Огромный полукруг шествия как бы сжимается в малый круг ещё пустой сцены близкой трагедии, лобного места, которое притягивает к себе идущую толпу.

Вдоль всего пути разъезжают конные стражники в алой униформе. Их фигуры ярко пестрят среди тёмных силуэтов горожан и на фоне жёлтого глинозёма с бледной прозеленью первой травы. Этот тревожный пунктир красных пятен, как вереница кровавых следов, по которым отыскивают раненого, наконец-то наводит зрителя на фигуру Христа, упавшего под смертной ношей. Заметить Его приход и подвиг – под силу лишь равнодушному взгляду; трагический удел Христа, по Брейгелю – стать перстью, частицей вселенского круговорота; идти по тому же пути, которого держатся тёмные, злобные, но всё же дорогие Ему люди. В центр дуги, по которой движется толпа, Брейгель поместил скальный пик, увенчанный ветряной мельницей. Конечно, никому не пришло бы в голову поставить ветряк в этом недоступном для подвоза зерна месте; мельница в данном случае – символ Фортуны. Слепая судьба, а не воля Господня – вот ось, правящая стремлением большинства людей. Но Христос ещё привлечёт их внимание; когда взойдёт на крест – там, на зелёной лужайке, среди тесного круга любопытных – зачем Он и явился в их мир...

Полукруг шествия в картине Брейгеля (возможно, что и замкнутый круг, часть которого скрыта от нас горизонтом) – мотив, затрагивающий тему нескончаемого круговорота времени. Сходные взгляды высказывал современник художника, немецкий мыслитель Себастиан Франк: «Подобно Солнцу, ничто не кончается, ничто не вечно на земле... то, что было, того уже нет, но всё возвращается. Именно поэтому вся Библия должна вновь повториться... Страсти Христа повторяются каждодневно, каждый раз по-новому, мир есть всегда мир и земной шар должен обращаться». Обычный для искусства XVI в. приём перенесения евангельских событий в современную обстановку имел особый смысл: зрители воспринимали голгофскую трагедию как личный опыт. Брейгель также демонстрирует своё равнодушие к сюжету: бородатый мужчина в светлом кафтане и розовой шапке, изображённый у правого края его картины – по-видимому, автопортретная фигура.



Сенокос. Из серии «Двенадцать месяцев». 1565. Холст, масло. 114 x 158 см. Национальный музей. Прага.

В продолжение 1565 г. Брейгель работал над прославившей его пейзажной сьютой «Месяцы». Художник изобразил полный годовой цикл изменений природы – можно сказать, он создал собирательный портрет пережитого им года. Это не значит, что Брейгель писал непременно с натуры; главным материалом в его работе были впечатления, иногда весьма стойкие и долго вызревавшие в его памяти – скажем, картина «Сенокос» изображает лето, но, судя по всему, написана первой в этой серии.

«Месяцы» были созданы по заказу антверпенского банкира Николаса Йонгелинка, в замечательную коллекцию которого, наряду с произведениями Ф. Флориса и А. Дюрера, к 1565 г. уже входили Брейгелевы «Большая Вавилонская башня» и «Шествие на Голгофу». К этим сокровищам Йонгелинк отнёсся с сугубым практицизмом (впрочем, по примеру большинства нидерландских собирателей живописи). В феврале 1565 г., когда Брейгель только начинал работу над «Месяцами», заказчик уже распорядился их судьбой. В обеспечение взятого из городской казны Антверпена крупного займа, Йонгелинк передал городу свою коллекцию. Выкупить этот залог ему так и не удалось – в результате лучшие картины Брейгеля, вплоть до смерти художника и много лет спустя, были заперты в городских кладовых.

Брейгель Старший. Навстречу Природе | 18
Сейчас, после долгих лет перемещений, утерь и новых открытий, «Месяцы» Брейгеля вызывают немало споров. Прежде всего, неясно, из скольких картин изначально состояла серия: было ли их двенадцать, шесть или всего четыре: «Четыре времени года». Наиболее правдоподобно, что полотен было шесть и каждое посвящено сразу двум месяцам: декабрю и январю – «**Охотники на снегу**», февралю-марту – «Хмурый день» (обе – Вена, Художественно-исторический музей). Апрель и май изображала неизвестная нам картина, утерянная ещё в XVII в.; июнь-июль – картина «Сенокос» (Прага, Национальный музей), август-сентябрь – «Жатва» (Нью-Йорк, Музей Метрополитен) и октябрь-ноябрь – «Возвращение стада» (Вена, Художественно-исторический музей). Предметом оживлённых дебатов стал и способ развески картин, задуманный автором. Иные предполагают, что Брейгель собирался разместить их в горизонтальный ряд: так, чтобы одна картина продолжала другую, вместе составляя единый фриз. По другой версии, «Месяцы» должны были занять четыре стены комнаты, окружив, таким образом, зрителя со всех сторон.



Охотники на снегу. 1565. Дерево, масло. 117 x 162. Музей истории искусств, Вена

Несомненно, программа данной серии восходит к календарным циклам из часословов позднего Средневековья. Но в миниатюрах рубежа XIV-XV вв. преобладала идея линейного времени, отсчёт календарных вех был необратимым. Брейгель же, напротив, увлечён вечным обновлением изображаемого мира; постепенностью изменений, ведущих из месяца в месяц. Календарь «Роскошного часослова герцога Беррийского» изображает разнообразные виды вполне конкретных мест: лично памятных для заказчика – получается как бы живописное путешествие по прекрасным владениям Иоанна Беррийского и, одновременно, по страницам его биографии. Зритель же «Месяцев» – тот счастливцев, которому дано было обозреть все картины цикла, собранные в одном месте – вряд ли чувствовал себя путешественником. Скорее, ему казалось, что он неподвижно стоит на вершине холма, а вокруг движется время: он мог – не в воспоминаниях, а воочию – любоваться красками зимы и лета, осени и весны. Подобное «вхождение в вечность» было доступно самому Брейгелю с его цепкой памятью – позволявшей ему среди зимы писать летний «Сенокос».

В картинах «Месяцев» ничто не уходит безвозвратно. Кажется, в видах различных времён художником запечатлена единая местность, одни и те же холмы, те же берега, деревья, птицы и люди. Зимний сон, весеннее пробуждение, цветение лета и увядание

Сцены сезонных работ, в средневековом искусстве - основные эмблемы месяцев (фигурка садовника - апрель, жнеца - август) - у Брейгеля занимают важное, но не первостепенное место. В основе его языка - яркость первозданного впечатления. Каждая пора года представляема им как неповторимый облик земли и неба. В наиболее архаичной из картин цикла «Месяцы» - в «Сенокосе» - господствует стандартная «трёхцветка»; чередование общего тона от коричневого вблизи к голубому в глубине композиции. В других случаях Брейгель придавал цвету особое - собственное - значение: не композиционной конструкции, а средства эмоционального воздействия на зрителя.



Возвращение стада. Из серии «Двенадцать месяцев». 1565. Холст, масло. 117 x 159 см. Художественно-исторический музей. Вена.

Например, зима возникает перед глазами, внезапно и с высоты, словно в полёте - в облике равнины, сплошь покрытой только что выпавшим, первозданным снегом. Зеленоватолдыстое небо над ней так холодно и так спокойно, что его невольно хочется назвать небосводом. Всё это - картина «Охотники на снегу». В летней «Жатве» перед зрителем - пшеничное поле тяжкой янтарной желтизны; знойное небо над ним - сиреневато-белое, как бы отдавшее земле все живительное тепло. В обоих изображениях переходных сезонов, «Хмурый день» и **«Возвращение стада»**, живописное пространство рассекает диагональ реки, ниже которой господствует красно-коричневый тон земли, а выше - свинцово-сизый цвет пасмурного неба. Холод и тепло, земля и небо ведут здесь переменчивую борьбу. В весеннем пейзаже царят холод и сумрак - но упругие вертикали древесных стволов предвещают обновление мира. Осень радуется «прощальной красою» - но небо справа уже застилает густая мгла и бурые коровы приникают к красноватой земле, как бы в поисках тепла и защиты.

Особая роль в «Месяцах» принадлежит человеку. Именно здесь Брейгель впервые выводит на первый план укрупнённые фигуры - они, впрочем, не претендуют на особое внимание зрителя. Приметой обновления в творчестве Брейгеля служат образы людей, занятых разумным и полезным делом. Это крестьяне, их занятия подчинены общему кругу годовых перемен; люди ведут единую жизнь с природой. Но и природа в «Месяцах» вовсе не чужда человеку - везде её величавость сочетается с неким особым уютом. Даже в зимнем просторе «Охотников на снегу» есть оттенок домашнего тепла:

езде видны следы присутствия человека – трактир, запруда, деревня, колокольня.

Такова приветливая земля Нидерландов – уже в Средние века преобразованная; обжитая, а не обезображенная, человеком.

Искусство открывать в будничных вещах и состояниях неповторимость чуда – чисто нидерландское – проявилось в «Месяцах» Брейгеля с особой силой. Эпиграфом для этого цикла могли бы послужить слова Эразма Роттердамского: «Бог способен явить любые чудеса – в нарушение законов природы, но ежедневно



творит чудеса намного большие... Эти чудеса в естественном ходе вещей, то есть в самих законах природы, которые нам привычны, и поэтому мы не замечаем их чудесности».

К «Месяцам» примыкает **«Пейзаж с ловушкой для птиц»** (1565 г., Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств). Здесь, как и в «Охотниках на снегу», композиция построена на резком переходе от укрупнённого первого плана к далекому виду в глубине.

«Пейзаж с ловушкой для птиц» (1565 г., Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств)

Благодаря этому приёму, две сцены, включённые в пейзаж: снегири, слетевшиеся к ловушке, и человечки, беспечно скользящие по глади замёрзшего пруда, сближаются по масштабам, сопоставляются. Вероятно, Брейгель – как позднее, в начале XVII в., голландские живописцы – делает каток символом переменчивой, непрочной человеческой судьбы.

Пейзаж играет активную роль и в исторических композициях Брейгеля этой поры, приобретающих всё

большую актуальность. Вот вид с возвышенности: опушка леса, заполненная массой народа. На первом плане – коренастые фигуры людей в широких одеждах, обращенные спиной к зрителю. Их напряжённое внимание интригует нас; мы вглядываемся в картину и видим, как десятки невзрачных, но вдохновенных лиц устремлены к бородатому оратору – а тот указывает толпе на светлого Незнакомца в голубовато-серой одежде, который только что поднялся сюда, в сумеречный лес, из ярко залитой солнцем речной долины. Это



«Проповедь Иоанна Крестителя» (1566, Будапешт, Музей изобразительных искусств)

«Проповедь Иоанна Крестителя» (1566,

Будапешт, Музей изобразительных искусств):

Брейгелев вариант «Явления Христа народу».

В этой сцене нетрудно узнать обстановку мятежного года истории Нидерландов – 1566-го. Тогда в разных концах страны звучал смелый голос проповедников церковной реформы, привлекавший толпы слушателей на нелегальные собрания в окрестностях городов; раздавались призывы к изгнанию инквизиторов и к неподчинению испанским властям. Казалось, близки времена апостолов, когда живое Слово восторжествовало над буквою закона. Брейгель придал проповеди Предтечи черты одной из таких сходов; более того – изобразил среди слушателей, на возвышении справа самого себя вместе с женой (в красном платье) и тещей – вдовой Питера Кукке ван Альста, художницей Майкен Верхюльст (в сером).

Вопрос о политической позиции Брейгеля в разгар Реформации все ещё остаётся открытым. У современных авторов преобладает мнение, что художник, если и не был антиреформатом, то в любом случае, был вполне лоялен властям. Недаром-де Брейгель в период назревающей смуты переселяется из бунтарского Антверпена в официозный Брюссель и там пользуется личным покровительством советника наместницы Маргариты Пармской кардинала Антуана Перроне де Гранвелля (Гранвеллы), которого в Нидерландах тогда считали главным виновником испанского гнёта.

Однако работа Брейгеля для Н. Йонгелинка показывает, что художник и в Брюсселе поддерживал связи с антверпенскими заказчиками. Притом по их заказам он создавал картины, представлявшие (как «Большая Вавилонская башня» и «Шествие на Голгофу») индивидуальную и весьма вольную трактовку библейских сюжетов. Между тем, действовавший в то время так называемый «кровавый эдикт» императора Карла V (1550 г.) угрожал всякому, кто – подобно Брейгелю – не имея университетской степени по богословию, осмелится самостоятельно изучать и толковать Библию – конфискацией всего имущества и плахой либо костром.



«Обращение Савла» (Вена,
Художественно-исторический музей)

Художник, однако, не унимался. 1567 годом датирована его картина **«Обращение Савла»** (Вена, Художественно-исторический музей). На ней вооружённый отряд поднимается вверх по горной дороге. Внизу, позади их, остаются широкая гладь озера и краски солнечного заката. Маленькая армия готова скрыться в сумраке скалистого прохода; последние лучи солнца светят в спину уходящим. Но вот их движение замирает – всадники и пехотинцы сгруппировались вокруг неприметной фигурки упавшего с коня предводителя отряда. Он привстаёт, глядя в сторону заходящего солнца – только он отважился обернуться к свету и

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 6. Питер Брейгель Старший. Навстречу Природе | 22
теперь ослеплён ярким сиянием. Примечателен облик упавшего: высокий лоб, орлиный нос, борода – разумеется, это канонические черты фарисея Савла Тарсиянина, ставшего апостолом Павлом, – но это же и характерные приметы другого лица, лица современника Брейгеля, Фернандо Альвареса, герцога Альба де Толедо.

Жарким летом 1566 г. реформаторский энтузиазм в Нидерландах разрешился грандиозным иконоборческим погромом. По всей стране народ вымещал накопившую ненависть к папскому Риму на церковных изображениях, которые проповедники объявили идолами. Хотя эти выступления были подавлены местными властями, Филипп II послал в Нидерланды наместником герцога Альбу с 20-тысячным войском и приказом: любой ценою окончательно смирить непокорную страну. Итак, испанская пехота и конница, стоявшие в северной Италии, двинулись походом на родину Брейгеля. Художник отлично помнил их маршрут: альпийские дороги, которые когда-то исходил он сам. Помнил он и возвышающую красоту тех мест. Возможно, задавался вопросом: способна ли красота Божьего мира обратить и исправить ослеплённых ненавистью людей? В картину «Обращение Савла» он заложил отчаянную надежду на чудо – единственное, что могло тогда избавить Нидерланды от приближающейся беды.

Чуда не произошло. Прибыв в Брюссель, Альба предъявил всему нидерландскому народу официальное обвинение в ереси. Затем началась одна из самых чудовищных боен Новой истории. Разорение, массовые казни, бесчинства чужеземной солдатни стали уделом каждого нидерландского города, каждой деревни. Как отголосок этих бедствий воспринимается картина Брейгеля «Избиение младенцев в Вифлееме» (1566/67, Вена, Художественно-исторический музей: завершение своеобразной «рождественской трилогии» картин – живописной хроники нидерландского селения.



«Перепись в Вифлееме» (1566, Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств)

Вначале была «**Перепись в Вифлееме**» (1566, Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств). Стоял мороз, заходящее солнце было багрово-красным, но на деревенской площади – полно народу. Кто ладил навес, кто спешил с ношей – впрочем, здешние люди привыкли и отдыхать на воздухе: в их домишках с подслеповатыми окнами, может, было бы и теплее – да слишком мало света и места для общения. Дети катались на льду, мужчины пили пиво под дуплистым деревом; в основном же народ стекался к корчме (на первом плане, слева). Здесь, под изображением орла (герба и древнеримских цезарей, и правивших Нидерландами австро-испанских Габсбургов), расставили столы государевы люди, проводящие

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 6. Питер Брейгель Старший. Навстречу Природе | 23 перепись. Сквозь эту суету, почти незамеченным, прошло площадью Вифлеема Святое семейство...

Затем следует «Поклонение волхвов» (1567, Винтертур, Собрание Оскара Рейнхардта). В этой картине безраздельно царит снегопад. Пушистые хлопья неспешно спускаются с неба, оседают на смутных фигурах толпы, заполнившей убогий переулок. Только по двум коленопреклонённым силуэтам перед Богоматерью, под навесом слева, мы догадаемся, что это и есть великолепная свита волхвов, снискавшая столько внимания у художников XIV-XV вв.

И вот – «**Избиение младенцев**». Место действия донельзя похоже на сцену «Переписи в Вифлееме», видимо, противоположная сторона той же самой площади. Но и сама суть изображаемого – «оборотная



«Избиение младенцев в Вифлееме»
(1566-67, Вена, Художественно-исторический музей)

сторона» нормальной человеческой жизни: всё переменилось, когда в селение пришли жестокие враги. Крестьяне бестолково мечутся по снегу перед великолепным строем карателей; гроздьями осаждают начальников, умоляя их о пощаде – напрасно... Сцена убийства детей помещена Брейгелем в самый центр композиции – но она слишком мелка, чтобы страшный смысл происходящего дошёл до зрителя сразу.

Подобно «Шествию на Голгофу», эта картина, так сказать – трагедия «замедленного действия». В «Триумфе смерти» кошмаром уничтожения был объят весь мир, до самого горизонта. Здесь же от человеческой жестокости и горя земля не содрогается, небо не пылает – пейзаж в своём снежном убранстве по-прежнему спокойно величав. В этом равнодушии природы есть и светлая сторона – значит, не весь мир подвластен злой воле царя Ирода и прочих иродов «всех времён и народов».

Впрочем, всё это Брейгель уже выразил в раннем варианте «Избиения младенцев» (ок. 1565, Хэмптон Корт, Королевское собрание). Но в дни правления Альбы, художник, видимо, повторил композицию (1566/67, Вена, Художественно-исторический музей), добавив ряд значимых деталей в группу всадников в доспехах, в глубине картины. Среди латников появилась фигура длиннорядого старца в чёрном, явно руководящего расправой. Этому безжалостному посланцу царя Ирода Брейгель придал характерную внешность «Чёрного Альбы», как прозвали в Нидерландах нового наместника; отнюдь не за траурный цвет его костюма. А над отрядом, среди стройного леса пик, которым красовались испанские войска, развивается розовое полотнище; в

Брейгель Старший. Навстречу Природе | 24
венском варианте на этом знамени – кресты. Воистину «Страсти Христа повторяются
каждодневно, каждый раз по-новому» (С. Франк), если крестоносное воинство, по
делам своим, неотличимо от «искавших души Младенца»! (Евангелие от Матфея, 2:20).



«Крестьянская свадьба»

В тревожные и тяжкие дни Брейгель пишет картины **«Крестьянская свадьба»** и **«Крестьянский танец»** (обе ок. 1567 г., Вена, Художественно-исторический музей). Это своеобразный ответ художника на смертный приговор, который заочно вынес его народу Филипп II. В них претворены и детские воспоминания художника, и его походы по деревням, «когда там проходили ярмарки и свадьбы... Здесь Брейгелю доставляло удовольствие следить за теми безыскусными приёмами крестьян в еде, питье, танцах, прыганье, ухаживании за женщинами и других забавах, которые он так красиво и смешно воспроизводил» (К. ван Мандер).

«Мужицкий Брейгель» без лицемерия любил крестьян именно за то, за что многие из горожан его времени презирали и побаивались их – селяне, живущие на земле, вне надёжной ограды городских стен, были неотъемлемой частью Природы, дикой и бессмертной. «Крестьянская свадьба» – с виду безыскусный, но доскональный рассказ Брейгеля о том, чем были живы эти люди. Деревенская хижина, конечно же, слишком тесна для брачного пира; гости собрались в чисто прибранном глинобитном амбаре: медово-жёлтый тон его стен придаёт картине настроение торжественности и уюта. Свадьба приурочена к окончанию жатвы – помещение украшают связки снопов. Хозяева не таят своего торжества от односельчан – дверь снята с петель; сейчас она нужнее как поднос для нехитрого, но обильного угощения. По закону того времени число гостей на деревенских свадьбах не должно было превышать 20 человек. Не споря с сильными мира сего по пустякам, крестьяне всё же дорожат возможностью порадоваться вместе с соседями: целая толпа их любит свадьбу с порога. В самом амбаре довольно просторно, и ни один из пирующих не обойдён вниманием живописца: ни темноглазый волынщик с восторженно-удивлённым взглядом; ни подгулявший мужик с костистым лицом, нетерпеливо стучащий кружкой по столу; ни малыш в огромной шапке с павлиньим пером, который с упоением вылизывает свою тарелку; ни могучий виночерпий, склонившийся над пирамидой кувшинов. На почётном месте, под бумажной короной, висящей на фоне зелёного ковра, восседает невеста – дебелая деревенская красавица с румянцем в пол-лица. Жениха же за столом не видно, поэтому в картине видят иллюстрацию к нидерландской пословице: «Бедняк не гуляет и на собственной свадьбе».

Если герои «Крестьянской свадьбы» подчинены и предписаниям властей, и дедовским обычаям, то в «Крестьянском танце» Брейгеля звучит в полную силу голос плотской

свободы – не даром действие здесь выносится из интерьера на простор и на свежий воздух. Бесшабашное веселье, которым охвачена вся деревня, в ладу с пьянящей атмосферой майского вечера. Тяжеловесный ритм кругового танца по-своему величав; он сравним с механикой небесных орбит. Все примитивные, но естественные позывы: к пляске, питью, поцелую и тому подобное – здесь удовлетворяются без раздумья и без меры. «Резонатором» всей сцены выглядит волынщик, словно бы сросшийся со своим инструментом в единый организм: пульсирующий, клопочущий, поющий.



«Страна лентяев» (1567, Мюнхен, Пинакотека)

Своеобразный идеал этого мира выражает картина «**Страна лентяев**» (1567, Мюнхен, Пинакотека). Брейгель в ней вспоминает порождённую вечно недоедавшим Средневековьем сказку о Кокани, Шлафландии: изобильной «стране-самобранке», где пища сама приходит к едоку. Чтобы туда попасть, надо совершить соответствующий подвиг: проесть себе дорогу в горе из овсяной каши. Последнее только что удалось человеку, «влезавшему в картину» на втором плане справа. Прямо же перед зрителем представители трёх сословий: крестьянин, учёный и рыцарь (сопровожаемый оруженосцем) – отсыпаясь на пригорке, под круглым столиком, надетым на ствол дерева, он образует как бы ось этой «гастрономической планеты». Брейгель воплотил простодушную народную мечту в изысканнейших красках: сочетание тускло-золотистого мерцания холма, на котором расположились трое лежебок; розовато-серых переливов овсяночной горы и молочно-белой поверхности реки, в глубине картины – одна из самых богатых колористических фантазий в истории живописи.

В последний год своего творчества, 1568, Брейгель создаёт серию крупномасштабных картин на темы повседневности; так или иначе все они выражают мировоззрение автора. Иные из этих работ исполнены горечи: такова, например, картина «**Калеки**» (Париж, Лувр). Безногим, ковыляющим среди кирпичных



«Калеки» (Париж, Лувр)

человеческого – это опустившиеся существа во всех смыслах слова. Их обрубленные тела выглядят насмешкой над Homo erectus – человеком прямоходящим; в прыгающей ритмике костылей словно слышится отзвук дразнилок, к которым они притерпелись; лица калек выражают лишь идиотское ликование. По переулку вправо чинно уходит женщина в чёрном – которая, возможно, приносила убогим еду (будто животным в зверинце). Головные уборы инвалидов карикатурно представляют все сословия тогдашнего общества: красное ведёрко – дворянский шлем; бумажная архиерейская митра; меховая шапка бюргера; войлочные шляпы крестьян. Накидки калек украшают лисьи хвосты: отличительная эмблема оппозиционеров-«гёзов» в Нидерландах середине 1560-х гг. В удаляющейся женщине усматривают намёк на правительницу Маргариту Пармскую, которая вела переговоры с нидерландскими депутатами, но по прибытии Альбы подала в отставку. Таким образом, «Калеки» Брейгеля – возможно, живописная сатира на беспомощную политику нидерландской фронды.

В большинстве картин 1568 г. Брейгель возвращается к тематике «Нидерландских пословиц», но на новом изобразительном уровне. Теперь инсценировки пословиц укрупнены и занимают первый план; они органично связаны с пейзажным фоном. Картина «Мизантроп» (Неаполь, Национальный музей Кападимонте) имеет подпись: «Поскольку мир так несправедлив, я ношу траур». На первом плане изображена фигура старика в чёрной мантии, похожего на герцога Альбу, не столько внешне – лицо его почти скрыто капюшоном – сколько своей невозмутимо мрачной повадкой испанского аристократа. За ним семенит плутоватый оборвыш, просунутый внутрь прозрачной сферы – персонифицированный Мир – и крадёт у Мизантропа кошелёк. Картина круглого формата представляет зрителю и реальный, не балаганный мир, которого не видит старый ханжа. Это уходящая к горизонту равнина с мирно бродящим стадом и неустанно вертящейся мельницей, там трудятся простые люди, не привыкшие жаловаться на нелёгкую судьбу: «Всё перемелется – мука будет».



«Разоритель птичьих гнёзд» (Вена, Художественно-исторический музей)

«**Разоритель птичьих гнёзд**» (Вена, Художественно-исторический музей), восходящей к пословице: «Кто знает, где гнездо – только знает о нём, а кто его берёт – тот его имеет». Изображён здоровенный детина, указующий с самодовольной улыбкой на мальчишку, который лезет на дерево. Сам же резонёр, не разбирая дороги, шагает прямо на зрителя – и в следующий миг свалится в ручей, протекающий на первом плане картины. А позади раскинулись росистый луг, пруд и оживлённый двор фермы – динамика этого пейзажа придаёт шагам рассеянного молодца особую, устрашающую стремительность.

Ситуацию «Разорителя гнёзд» Брейгель развил в незабываемой картине «**Притча о слепцах**» (Неаполь, Национальный музей Кападимонте). В основе её сюжета – евангельские слова: «...может ли слепой водить слепого? Не оба ли они упадут в яму?» (Евангелие от Луки, 6:39). В «Нидерландских пословицах» Брейгеля на самом горизонте виднеются фигуры трёх слепцов, идущих гуськом, без поводыря. И вот эта жуткая вереница беспризорных калек, обрастая новыми товарищами по несчастью, прошла из конца в конец всю живописную «страну Брейгеля» и добралась до переднего плана. Теперь их ужасные лица – подвижные, разнохарактерные, но при этом словно мёртвые – обращены прямо на зрителя. Беспощадно правдивый художник представляет здесь целую галерею клинических случаев слепоты; врачи XX в. выносили его персонажам самые точные диагнозы. У третьего слепца слева – атрофия глазных яблок; у четвёртого – лейкома роговицы; у

следующего, что повернулся к зрителю – глазницы пусты: этот, наверное, потерял зрение в рукопашной или подвергся варварскому наказанию. Слепой поводырь слепых оступился и падает в ручей – за ним неминуемо должны последовать остальные. Вряд ли их ожидает здесь гибель: ручей неглубок. Брейгель избегает дешёвого драматизма; для него намного более важно донести до зрителя мысль о том, что это неторопливое, след в след, согласное движение к краю общей ямы – страшнее смерти.



«Притча о слепцах» (Неаполь, Национальный музей Кападимонте)

В картине «**Сорока на виселице**» (Дармштадт, Музей земли Гессен) воплощены сразу две нидерландские пословицы: «Сорока никогда не перестанет прыгать» и «Танцевать (испражняться) под виселицей» (картина изображает оба названных действия); общий смысл этих выражений – равнодушие к угрозам. Виселица была обычной



«Сорока на виселице» (Дармштадт, Музей земли Гессен)

деталью реального европейского ландшафта XVI в.; в этом качестве она воспринималась как знак присутствия государственного порядка и защищённости страны от уголовников. Впрочем, не везде: в 1566 г. в Нидерландах был обнародован скандальный указ о «смягчении» репрессий против религиозного инакомыслия, по которому казнь на костре или на плахе, приобретшая в глазах народа некий ореол мученичества, заменялась более позорным повешением...

На картине Брейгеля – деревенская околица в праздничный вечер. Гуляки взобрались на лесистый холм, где поставлена виселица. Брейгель поместил это зловещее сооружение не вдали – как было принято у художников его времени – а на первом плане, во всей неприглядности. Эффект разителен. Силуэт виселицы на горизонте бросал бы зловещую тень на всю округу, а какова же она здесь, на фоне радостного дола в венце молодых рощиц, где каждый лист тронут червонным золотом заката!? Брейгель-живописец с годами перешёл

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 6. Питер Брейгель Старший. Навстречу Природе | 29 от локальных монохромных пятен к тонким градациям цвета; в данном случае его палитра уже близка к переливчатой лёгкости Рубенса и Ватто. Теперь виселица просто нелепа и смешна. Она побеждена Природой и временем: рассохлась на солнце, прогнила от дождей, покорёжена ветрами. Крестьяне демонстрируют презрение к одряхлевшей виселице, которую они пережили, издевательски вовлекая её в свой извечный майский танец.

Одна из последних картин Брейгеля – «**Буря**» (1568/70, Вена, Художественно-исторический музей). Сюжет её по-прежнему нравоучительный; его источник – басня о том, как моряки спасаются от кита: бросают ему



«Буря» (1568-70, Вена, Художественно-исторический музей)

пустую бочку, с которой морское чудище забавляется, упуская отличную возможность проглотить корабль. Таким образом, имеется в виду неразумное расходование времени и сил на пустяки. Замечательно, что подлинной темой картины стали динамичные массы моря и ненастного неба: это одна из первых марин, которыми ещё прославится голландская живопись XVII в. Впрочем, авторская идея воплощена здесь весьма приблизительно. Самому Брейгелю не хватило времени или сил дописать эту картину, законченную уже после его смерти.

Питер Брейгель Старший умер 5 сентября 1569 г. в Брюсселе, после долгой болезни, не дожив до 50 лет. Последним замыслом художника была картина с названием «Торжество правды» – она вызывала восторг современников, но почему – мы, видимо, так и не узнаем... Некоторые свои рисунки, «слишком едкие и насмешливые» Брейгель перед смертью велел жене уничтожить – «не то из раскаяния, не то из боязни, что они могут причинить ей какие-нибудь неприятности» (К. ван Мандер).

К самому концу своей жизни мастер стал отцом двух сыновей, Питера и Яна, которые впоследствии будут знаменитыми, но мало оригинальными художниками. Творчество же Брейгеля Мужичкого остаётся неповторимым чудом, суть которого вполне осознал уже первый биограф художника Карел ван Мандер: «Природа удивительно удачно натолкнулась на человека, который так счастливо шёл ей навстречу, когда она избрала из крестьян одной неизвестной брабантской деревушки составляющего славу наших Нидерландов, преисполненного ума и юмора Питера Брейгеля, чтоб сделать его живописцем...».

