



**ИЗ ФОНДОВ
КУЛЬТУРЫ**

АНТИЧНЫЕ СЮЖЕТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО

© 2017

М.А. Костыря



**Костыря
Максим**

Алексеевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета. В журнале “Человек” публикуется впервые. E-mail: mkostyrya@gmail.com

Давно известно, что для Северного Возрождения античность играла намного меньшую роль, чем для итальянского Ренессанса. В творчестве многих великих мастеров (например, Я. ван Эйка или И. Босха) античных мотивов нет вообще, в творчестве других — античное наследие отразилось лишь в нескольких произведениях. К таким художникам относится и Питер Брейгель Старший (ок. 1525 или 1530–1569).

Ранний период жизни Брейгеля не дает практически никаких сведений по интересующему нас вопросу. Ничего не известно об образовании художника: знал ли он латынь и тем более греческий, изучал ли мифологию и историю Древней Греции и Рима? По мнению Г. Глюка, написавшего статью “Питер Брейгель Старший и классическая античность”, художник мог знать латинский язык [8, р. 167]. Более “осторожные” исследователи считают данную проблему спорной [21]. Возможно, об античной культуре Брейгель впервые узнал в Антверпене от своего учителя П. Кука ван Алста (1502–1550), человека, по словам К. ван Мандера, “просвещенного” [3, с. 137], побывавшего в Италии и сделавшего перевод трактатов об архитектуре Витрувия и С. Серлио.

Путешествие в Италию в 1552–1554 годах дало Брейгелю возможность непосредственно соприкоснуться с античным и ренессансным искусством. Однако сюжеты из классической древности далеко не сразу появились в творчестве мастера и, вероятно, свою роль здесь сыграла не столько итальянская поездка, сколько знакомство с ведущими гуманистами Антверпена [8, р. 167]. Принято считать, что впервые античная тема прозвучала у Брейгеля в картине “Падение Икара” (ок. 1558). Возможно, названное полотно является лишь копией утраченного оригинала [15, р. 271], однако это не меняет сути дела. Большинство ученых не сомневаются, что картина основана на тексте “Метаморфоз” Овидия (VIII, 217–233); некоторые даже считают, что нидерландский мастер следует ему “более точно, чем любой другой художник до него” [20].

Однако Брейгель не иллюстрирует текст Овидия, а только отталкивается от него, изменяя смысловые акценты. Икар изображен художником в комическом ключе: в углу картины видны лишь ноги античного героя и перья его крыльев. Трудно согласиться с мнением о том, что “живописец коварно воспользовался историей Икара как поводом для того, чтобы выразить свое презрение к романистам” [5]. Мастер навряд ли желал обидеть своих коллег и оскорбить память виднейшего из романистов — своего учителя. В основном интерпретаторы полотна сходятся в следующем мнении: художник изобразил притчу о тех, кто безрассудно стремится подняться выше того места, которое ему в жизни предназначено [13]. Таким образом, сюжет для Брейгеля был связан с идеями умеренности и “золотой середины” [17, р. 51].

Брейгелевский Икар есть воплощение гордыни, ослушник, авантюрист. Его падение закономерно, ибо оно — наказание за грех. На первый же план вынесен человек труда, пахарь, так как именно труд, противостоящий легкомысленному авантюризму, составляет основу жизни [6; 9]. Данная гипотеза кажется во многом справедливой, однако она не исчерпывает содержание произведения, несомненно более глубокого в своей идейной основе. В связи с “Падением Икара” Ш. де Тольнай писал о магии солнца, его величии и ничтожности человека [19]. По мнению М. Фридендера, “в глазах Брейгеля человек — будь он даже мифологическим героем — маленький и слабый перед силами природы. Свет солнца — это то, что побеждает в конечном итоге” [7]. Подобные мысли были близки и О. Бенешу, полагавшему, что главный герой картины — природа, которая равнодушна к людям в своей ослепительной красоте и “совершает свой великий закономерный ход, не нарушаемый человеческими судьбами” [1]. Все люди, и труженики, и авантюристы, в конце концов превратятся в мертвое тело (подобное тому, что располагается на полотне под деревом слева), а вечное солнце будет по-прежнему всходить и заходить над прекрасной землей. Иными словами, картина посвящена всему миру реальной жизни, которая вытесняет мифологию, а может быть, и сама есть единственная настоящая мифология.

Миф об Икаре еще, по крайней мере, дважды появляется в творчестве Брейгеля. Прежде всего, существуют офорты “Речной пейзаж с Падением Икара” и “Речной пейзаж с Меркурием, похищающим Психею” [12, р.162]. Они были созданы по рисункам Брейгеля предположительно С. Новелланусом и изданы Г. Хуфнагелем ок. 1595 года. В подписях указано, что рисунки (к сожалению, утраченные) были написаны Брейгелем в Риме в 1553 году. Помимо этого, по рисункам мастера Ф. Хёйсом и К. Кортон была выполнена серия резцовых гравюр “Морские суда”, изданная в Антверпене И. Коком в 1564–1565 годах. Кроме гравюры “Вооруженный трехпалубный корабль с Падением Икара” [ibid., р. 141], мифологический мотив присутствует еще на двух листах серии. Это “Две галеры и вооруженный трехмач-



товый корабль с Падением Фаэтона” [ibid., p. 143] и “Три каравеллы с Арионом на дельфине” [ibid., p. 142]. Здесь само собой напрашивается соображение Ф. и Фр. Робертс-Джонс: “В подобных случаях всегда уместно спросить — были ли мифологические сцены запланированы с самого начала, добавлены гравёром или появились по требованию издателя” [14, p. 290]. К сожалению, оригинальные рисунки Брейгеля не сохранились, однако ответить на поставленные вопросы все же можно:

- Ни в одном, дошедшем до нас пейзажном рисунке Брейгеля мифологических мотивов нет.

- В Музее изящных искусств и археологии в Безансоне хранится копия рисунка Брейгеля, что лег в основу офорта “Речной пейзаж с Меркурием, похищающим Психею”. На этом листе, названном “Речной пейзаж с рисовальщиком”, и Меркурий, и Психея отсутствуют. Едва ли копиист “не заметил” их. Логично предположить, что данных образов в оригинале Брейгеля не было вовсе.

Думал ли Брейгель, создавая свои пейзажи, о мифологии? Со всеми возможными допущениями ответ должен быть отрицательным. Античные мотивы на офортах настолько выглядят “инородным телом”, что остается только признать их поздними добавлениями. Основным содержанием обоих произведений выступает образ природы, крошечные же по размерам мифологические герои явно играют второстепенную роль. “Значение” античному мотиву придает лишь приведенная под изображением надпись по латыни: в офорте с Икаром она выражает требование соблюдения умеренности [17, p. 50], а в офорте с похищением Психеи ее смысл сводится к тому, что искусство и гений бессмертны.

Главным сюжетом серии “Морские суда” были, конечно, сами корабли, символизовавшие, как верно отметил Л. Силвер, мощь и богатство нового экономического центра Европы — Антверпена [16]. С подобным сюжетом античные истории связаны слабо. В. Стехов считал их просто атрибутами моря [17, p. 50]. Нам представляется, что мифологические мотивы в упомянутых работах не имели даже и такого смысла, ведь они появляются не на всех гравюрах серии, хотя море, естественно, есть везде. Вероятно, данные сюжеты имели чисто декоративную функцию — И. Кок потребовал добавить их просто для расширения круга покупателей, рассчитывая на привлечение внимания гуманистически образованной публики. Этот вывод, на наш взгляд, справедлив и для названной пары офортов, выпущенных Хуфнагелем.

Еще одно обращение Брейгеля к античности — рисунок “Клевета Апеллеса” (ок. 1565) [11, cat. 63]. История, известная из диалогов Лукиана (II век), повествует об оклеветанном древнегреческом художнике Апеллесе. В эпоху Возрождения сюжет был пересказан в трактате “Три книги о живописи” Л.-Б. Альберти (ок. 1435), а затем воплощен в работах таких мастеров, как С. Боттичелли, А. Мантенья и А. Дюрер. Строгая по структуре композиция Брейгеля, по мнению исследователей, говорит об итальян-

ском влиянии [14, р. 139]. Конечно, следует признать несомненное сходство рисунка Брейгеля с одноименной картиной Боттичелли (ок. 1495) в размещении конкретных фигур и общем характере композиции. Однако сделать окончательный вывод о полотно флорентинца как о модели для творения северного мастера трудно — слишком значительны отличия как в позах и облике фигур, так и в трактовке помещения. Очевидно, если Брейгель и воспроизводил композицию Боттичелли, то делал это не на основе собственного или чужого рисунка, а по памяти, отчего многие детали оказались упущены.

С чем связано обращение Брейгеля к столь необычному для него античному сюжету? На этот счет интересна гипотеза Ф. и Фр. Робертс-Джонс, которые сравнивают “Клевету Апеллеса” с другой картиной мастера — “Христос и грешница” (1565). Принимая во внимание близость размеров, времени исполнения, композиционных аспектов, а также тот факт, что “обе работы вращаются вокруг темы правосудия”, исследователи полагают: «Хотя мы не должны рассматривать эти произведения как пару (картины “Клевета” не существует), они, возможно, были связаны в сознании художника» [ibid., р. 138–139]. Между тем К. ван Мандер упоминает картину “Торжество истины” (не сохранилась), которую сам Брейгель считал “самым лучшим из созданных им произведений” [3, с. 225]. Возможно, лондонский рисунок был ее подготовительным эскизом. В таком случае можно предположить, что идейной основой этой пары картин Брейгеля было противопоставление идеального суда Иисуса — справедливого и милосердного — и современного судопроизводства — несправедливого и жестокого. Завуалированная “под античность” критика нидерландских реалий того времени, скорее всего, была произведена Брейгелем из соображений безопасности.

Связав два таких, на первый взгляд, далеких друг от друга сюжета, как “Клевета Апеллеса” и “Христос и грешница”, Брейгель, скорее всего, также хотел сказать, что в случае суда милосердие важнее некоей априорной истины (или того, что ею представляется), ведь главное — не допустить наказания невинного. Интересный исторический факт, подтверждающий существование в Нидерландах XVI века подобных умонастроений, приводит М. Дворжак: «Когда в Амстердаме какой-то бедняга должен был быть осужден на смерть за то, что он считал Христа простым человеком, бургомистр Петер ван Хофт высказал мнение: “Не годится ставить жизнь людей в зависимость от тонкостей ученых”» [2].

Последним в творчестве Брейгеля произведением, прямо или косвенно связанным с античной тематикой, стал рисунок “Грязная невеста, или Свадьба Мопса и Нисы” (ок. 1566) [11, cat. 65]. Созданный пером и тушью на загрунтованной доске, он, очевидно, предназначался для будущей ксилографии, но по неизвестным причинам резчик не завершил работу. Тем не менее через год после смерти Брейгеля И. Кок издал указанную



композицию в виде резцовой гравюры, выполненной П. ван дер Хейденом [12, р. 110]. Внизу листа помещалась надпись по латыни: “Mopso Nisa datur, quid non speremus amantes”. Это строка из Восьмой эклоги “Буколик” Вергилия звучит в переводе С. Шервинского так: “Мопсу Ниса дана — чего не дожидаться влюбленным!” (VIII, 26). Поскольку надписи на рисунке Брейгеля нет, вновь встает вопрос: отсылка к античности принадлежит художнику или издателю [15, р. 237]?

Сцена представляет собой типичный для творчества Брейгеля карнавальная фарс, уже встречавшийся в картине “Битва Поста и Масленицы” (1559). Знал ли Брейгель об античных истоках этого сюжета или тот стал для мастера продуктом исключительно фламандского фольклора? Возможно, художник и был осведомлен о классических корнях данной истории, однако в его рисунке ничто не указывает на какие-либо коннотации с античностью: нет ни античных реалий (одежда, архитектура и т.д.), ни надписей. По всей видимости, прав был Р. Марейниссен, утверждавший, что “сопоставление рисунка и этого текста заставляет думать, что источником вдохновения для Брейгеля послужил не Вергилий” [4, с. 291]. Косвенным доказательством отсутствия какой-либо связи работы “Грязная невеста, или Свадьба Мопса и Нисы” с античностью может быть и то, что она, по всей видимости, была задумана как парная к ксилографии “Урсон и Валентин” (1566). Сюжет последней восходит к средневековой легенде, и обе гравюры, скорее всего, были просто иллюстрацией народных карнавальных фарсов [там же, с. 290–291].

Учитывая все вышесказанное, в вопросе о том, Брейгель или Кок желал придать сцене “классический” оттенок, более вероятным представляется второе лицо. По мнению Г. Глюка, Кок “был склонен сопровождать свои гравюры надписями по латыни, которые казались ему более благородными, чем фламандские” [8, р. 180]. В. Стехов же полагал, что надпись была лишь “ошибочной идентификацией” сюжета пьесы [17, р. 54]. С позицией Стехова сложно согласиться, но и более справедливое суждение Глюка нуждается в уточнении. Представляется, что надпись под этой гравюрой не просто служила облагораживающим элементом “низовой” темы. В ученой среде она, несомненно, должна была быть воспринята как шутка [10]. М. Салливан писала об очевидной иронии данной надписи, появление которой под изображением объяснялось, по мнению исследовательницы, двумя причинами. Во-первых, в такой “завуалированной” форме могла высказываться критика современных проблем. Во-вторых, именно во время жизни художника возникла пословица “Mopso Nisa datur” (“Ниса вышла за Мопса”), имевшая значение “все возможно”. Упомянутое изречение было включено в сборники поговорок, составлявшиеся гуманистами; оно привлекало последних как связующее звено между античными пантомимами и современными карнавальными постановками [18].

Подводя итог, можно сказать, что анализ немногочисленных обращений Питера Брейгеля Старшего к античным темам не позволяет видеть в нем глубокого поклонника классической культуры. Обычно Брейгель использует античный сюжет для выражения собственного взгляда на мир и в данном случае античная тема служит лишь отправной точкой для размышлений мастера. Даже когда классический сюжет, казалось бы, реализован практически “полностью” (как в “Клевете Апеллеса”), у Брейгеля возможно наличие смысловых параллелей с христианской тематикой.

Литература

1. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения: Духовные и интеллектуальные движения. 2-е изд. / пер. с англ. Н.А. Белоусовой. М.: Искусство — XXI век, 2014. С. 250.
2. *Дворжак М.* История искусства как история духа / пер. с нем. А.А. Сидорова, В.С. Сидоровой, А.К. Лепорка. СПб.: Академ. проект, 2001. С. 265.
3. *Мандер К. ван.* Книга о художниках / пер. с голланд. В.М. Минорского. 2-е изд. СПб.: Азбука-классика, 2007.
4. *Марейнссен Р.Х. и др.* Брейгель / пер. с фр. Т.М. Котельникова. М.: Библион, 2003.
5. *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды. Германия. Франция. Испания. Англия. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 203.
6. *Baldwin R.* Peasant Imagery and Bruegel's "Fall of Icarus" // *Konsthistorisk Tidskrift*. 1986. Vol. 55. P. 10–114.
7. *Friedländer M.J.* Early Netherlandish Painting: in 14 vol. Vol. 14. Leyden: A.W. Sijthoff; Brussels: La Connaissance, 1976. P. 20.
8. *Gück G.* Pieter Bruegel the Elder and Classical Antiquity // *Art Quarterly*. 1943. Vol. 6. P. 167–187.
9. *Kavaler E.M.* Pieter Bruegel's "Fall of Icarus" and the Noble Peasant // *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*. Antwerpen, 1986. P. 83–98.
10. *McPherson D.C.* A Possible Origin for Mopsa in Sidney's *Arcadia* // *Renaissance Quarterly*. 1968. Vol. 21, N 4 (Winter). P. 425.
11. *Mielke H.* Pieter Bruegel: Die Zeichnungen. Turnhout: Brepols Publishers, 1996.
12. *New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700: Pieter Bruegel the Elder* / comp. by N.M. Orenstein; ed. by M. Sellink. Ouderkerk aan den IJssel & Amsterdam: Sound & Vision Publishers, 2006.
13. *Roberts-Jones P.* Bruegel: La Chute d'Icare. Fribourg: Office du livre, 1974. P. 40.
14. *Roberts-Jones P., Roberts-Jones F.* Bruegel. P.: Flammarion, 2012.
15. *Sellink M.* Bruegel: The Complete Paintings, Drawings and Prints. Ghent: Ludion, 2007.
16. *Silver L.* Pieter Bruegel in the capital of capitalism // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. 1996. Vol. 47. P. 124–153.
17. *Stechow W.* Pieter Bruegel the Elder. N.Y.: Harry N. Abrams, 1990.
18. *Sullivan M.* Bruegel's Proverbs: Art and Audience in the Northern Renaissance // *The Art Bulletin*. 1991. Vol. 73, N 3 (Sep.). P. 461–462.
19. *Tolnay Ch. de.* Pierre Bruegel l'Ancien. Bruxelles: Nouvelle Sociéte d'Éditions, 1935. P. 27–29.
20. *Vöhringer C.* Pieter Bruegel. Potsdam: h.f.ullmann, 2007. P. 102.
21. *White Ch.* Pieter Bruegel the Elder: Two New Drawings // *The Burlington Magazine*. 1959. Vol. 101, N 678/679 (Sep.– Oct.). P. 341.