

*С благодарностью отмечаем, что настоящая публикация была реализована исключительно под влиянием просветительских изысканий Михаила Юрьевича Кукина, которые и обусловили нашу попытку принять участие в процессе интерпретации.*

## **Ветер Голгофы. К интерпретации картины «Несение креста» и некоторых других произведений Питера Брейгеля Старшего**



*Питер Брейгель Старший. «Несение креста» («Путь на Голгофу», 1564)*

### **1. Богоматерь Сострадания. Диалектические связи «большой» и «малой» Голгофы**

Идеи о Брейгеле — «богослове», «проповеднике», «христианском мыслителе», «в полном смысле слова «евангельском художнике»» и в то же самое время Брейгеле — «политике», чей «политический памфлет направлен против Испанской <колониальной> империи, против католической церкви», предложенные историком искусства Северного Возрождения, филологом **М. Ю. Кукиным**, хотя и допускают некоторую свободу толкования в отношении личных религиозных взглядов Брейгеля, все же требуют, на наш взгляд, контекстуального уточнения, поскольку специфика вероучения была крайне важна

для представителей противоборствующих конфессий, а политическое сопротивление разворачивалось под флагом реформации. В нижеследующем очерке мы рассмотрим картину «Несение креста» («Путь на Голгофу», 1564) и некоторые другие произведения Брейгеля, чтобы, прояснив историко-религиозный контекст, проследив, как выстраивается отношение художника к актуальным вопросам богословия, обнаружив «интертекстуальные» связи живописи и духовной литературы, исключив распространенные фактологические неточности, оказавшие влияние на предшествующие интерпретации, предпринять, в конечном счете, *очередную и не последнюю* попытку пролить свет на личные религиозные убеждения Брейгеля.

Согласно данным, недавно введенным в научный оборот немецким историком искусства, доктором наук **Нильсом Бюттнером** (Nils Büttner), **Питер Брейгель Старший** родился в 1527 или 1528 году. Подпись к портрету его первенца, выгравированному на меди в 1606 году, гласит, что изображение сделано, когда портретируемому было столько же лет, сколько его прославленному отцу, когда тот умер. Питер Брейгель Младший родился между 23 мая и 10 октября 1564 года и, следовательно, был изображен в возрасте 41 или 42 лет. Исходя из указанного возраста и достоверно засвидетельствованного года смерти Питера Брейгеля Старшего (1569), ранее называемые биографические рамки, обозначающие год рождения художника в интервале между 1525 и 1530 годами, значительно сужаются.

Написанная в 1564 году картина «Несение креста» — одна из шестнадцати работ Брейгеля, перечисленных в описи состоятельного антверпенского торгового банкира и коллекционера произведений искусства Николаса Йонгелинка, составленной в 1566 году (за полгода до кальвинистских волнений в Антверпене), в которой интересующая нас картина указана под названием «Христос, несущий крест». Предполагается, что Йонгелинк заказал эту картину у Брейгеля для своего загородного дома в предместье Антверпена. Достоверно не подтверждается ни ортодоксальность Йонгелинка, ни его сочувствие реформаторам, однако значительное число антверпенской аристократии, ростовщиков и крупных торговцев имело явные либо тайные связи с кальвинистами. «Брейгели» Йонгелинка перешли во владение города Антверпен в том же, 1566 году. Обстоятельства перехода собственности неясны, однако в период иконоборческих восстаний кальвинистов (1566) и кратковременной легализации кальвинизма до прибытия в Нидерланды в 1567 году герцога Альбы картины Брейгеля, в отличие от многих произведений католической и, прежде всего, алтарной живописи, сохранились. Возможно, на определенном этапе мировое искусство обязано этим Вильгельму Оранскому, проявившему в 1566 году известную веротерпимость, обуздавшему в Антверпене «иконоборческий шторм» и возглавившему впоследствии Нидерландскую революцию.

Многочисленные исследовательские описания многофигурной «Голгофы» характеризуют картину в целом как панораму евангельского повествования о Крестном пути Христа, наложенную на современные реалии: Брейгель переносит евангельский сюжет в Нидерланды. Традиция проецирования сюжетов Священного Писания и апокрифических повествований на нидерландскую почву, на бытовые реалии восходит к предшественникам Брейгеля, нидерландским художникам XV века. Однако во времена Брейгеля традиция вдохновляться библейскими аналогиями подкрепляется еще и голландской национальной идеей, формирующейся в контексте кальвинистской доктрины о предопределении. Нидерландцы, по мнению культуролога **А. Д. Охоцимского**, принадлежат к числу народов, в формировании которых понятие о собственной богоизбранности играло ключевую роль. Отсюда их отношение к своей земле, как богоданной, обетованной и освященной библейским символизмом и верой в

богоизбранность и символическое родство с библейским избранным народом. В силу этих причин наложение новозаветного сюжета на условный нидерландский пейзаж могло восприниматься не только как следование устоявшейся в искусстве традиции, но и как воплощение замешанной на кальвинизме национальной идеи.

Комментаторами традиционно отмечается, что массовые казни в беспокойных Нидерландах были распространенным явлением, и, разворачивая евангельский сюжет в современности, Брейгель показывает безразличие глазеющих толп к страданиям осужденных. Не менее полутора десятков столбов с воздетыми на них колесами для колесования и двумя виселицами вдалеке на этом пейзаже, конечно же, неслучайны: свою символическую «Голгофу» Брейгель помещает на место публичной казни нидерландских религиозных «диссидентов» — еретиков, коими в предреволюционный период считались анабаптисты и кальвинисты. Система наказания Нидерландов второй половины XVI века, отличавшаяся большим разнообразием и жестокостью, подробно описана российскими специалистами в области истории европейского уголовного и уголовно-исполнительного права профессором **М. А. Кирилловым** и доцентом **Н. И. Нарышкиной**. Превалирующей целью назначения уголовных наказаний являлось *устрашение* населения суровостью казней, а основным принципом их исполнения была *публичность*. Многообразие способов смертной казни делилось на два основных вида: простые и квалифицированные. К простым способам приведения в исполнение смертной казни относилось повешение, считавшееся наиболее позорным видом, применявшееся в отношении воров, убийц и даже самоубийц (тела последних иногда подвешивали вверх ногами), и отсечение головы мечом, являвшееся менее позорным способом казни. Квалифицированными способами считались: сожжение еретиков, а также четвертование, утопление и *колесование* — за ересь, которая по степени тяжести преступления приравнивалась к убийству детей и похищению людей. Казнь колесованием на землях Священной Римской империи официально ввел император Карл V в 1532 году. В 1545 году, когда «тихое» вероотступничество высокообразованных людей стало приобретать массовый порядок, император решил создать сеть региональных трибуналов инквизиции, которые бы могли сами инициировать большое число казней, как в Испании, и к 1550-м годам в ряде нидерландских провинций инквизиция активно занялась борьбой с ересью. В апреле 1550 года Карл V издал «Вечный указ», устанавливавший смертную казнь и конфискацию имущества за ересь и распространение еретической литературы. Согласно этому постановлению, люди, признавшие в ереси, должны были быть обезглавлены, а женщины сожжены заживо; те, кто упрямо не желал сознаваться, также сжигались заживо. С быстрым распространением кальвинизма в первые годы правления сына императора, короля Испании Филиппа II, инквизиция развернулась в полную силу. Всего за период между 1523 и 1565 годами в Нидерландах было казнено более 1300 еретиков (что в пересчете на численность населения больше, чем во Франции, и больше, чем в Нидерландах в период репрессий Альбы). При казни колесованием человеку последовательно переламывались железным ломом квадратного сечения кости ног (выше и ниже колен) и рук (выше и ниже локтей). Затем тем же способом приговоренному ломали позвоночник (примерно посередине). В довершение казни приговоренного привязывали к тележному колесу, при этом руки ему заводили за спину, а ноги за голову, и вздымали на колесе на вершину столба, как правило, еще живым. Подробности описания казни колесованием приводятся нами лишь для того, чтобы прояснить происхождение истлевающих и исклеванных птицами мешкообразных останков человеческих тел, которые заметны на вершинах столбов на картине Брейгеля. Не остается сомнений, что

панорама Крестного пути Христа у Брейгеля метафорически связана с массовым отправлением на казнь протестантов.

Исследователями подробно описаны сложные взаимосвязи картины с предшествующими «Голгофами» эпохи Северного Возрождения, изучены особенности живописи и композиционного решения, уделено внимание историко-политическому контексту, характеристике отдельных персонажей и образов, предприняты интерпретации зашифрованных символов. Обнаружены произведения и стили разных художников, послуживших источниками брейгелевской композиции, объединившей отдельные мотивы и эпизодические детали, многочисленные изобразительные цитаты и имитации в рамках одной картины. По заключению калифорнийского профессора, специалиста в области искусства Северного Возрождения **Марка Медоу** (Mark A. Meadow), полагающего такую имитацию характерным в XVI веке приемом как для литературы, так и для изобразительного искусства, переход этой концепции из литературной сферы в визуальную был достаточно естественным. При этом отмечается, что версия Брейгеля является кульминацией серии картин, изображающих Крестное шествие, созданных в Нидерландах в первой половине XVI века. Рассматриваемая нами «Голгофа» самая крупная в этой группе и с наибольшим количеством фигур: по разным оценкам, картина насчитывает от 200 до 500 фигур и является второй по величине работой Брейгеля.

В целом картина представляет собой метафорическую, художественно-философскую *интерпретацию* событий Великой пятницы, включающую эпизоды Страстей: «И когда повели Его, то, захватив некоего Симона Киринаянина, шедшего с поля, возложили на него крест, чтобы нес за Иисусом. И шло за Ним великое множество народа и женщин, которые плакали и рыдали о Нем. Иисус же, обратившись к ним, сказал: дочери Иерусалимские! Не плачьте обо Мне, но плачьте о себе и о детях ваших, ибо приходят дни, в которые скажут: блаженны неплодные, и утробы неродившие, и сосцы непитавшие! Тогда начнут говорить горам: падите на нас! И холмам: покройте нас! Ибо если с *зеленеющим деревом* это делают, то с *сухим* что будет? Вели с Ним на смерть и двух злодеев». (Лк. 23:26—32).

Композиционная структура Крестного пути моделируется в виде дугообразной процессии, движущейся от «зеленеющего дерева» к «сухому», слева направо (по полуокружности против часовой стрелки), от ворот города-крепости, условного Иерусалима, расположенного на дальнем плане в левой части картины, поднимающейся на вершину гладкого холма, обозначающего Голгофу, расположенного в правой части. На среднем плане дорога расширяется, фигуры объединяются в группы, вовлекаются в происходящие одновременно эпизоды Страстей и второстепенные сюжеты. Люди в этих группах и группы между собой коммуницируют благодаря костюмам и посредством жестов и взглядов, образуя все более крупные объединения, встраиваясь, таким образом, в общую архитектуру произведения. На правом плане процессия поворачивается спиной к зрителю и направляется вдаль, где расположена Голгофа, отмеченная растущим количеством зрителей, двумя установленными крестами и готовящимся местом для установки третьего креста, который несет Христос. Голгофа изображена в окружении многочисленных столбов с воздетыми на них колесами для колесования и нескольких построек фламандской деревни. Высокая отвесная скала с мельницей на вершине образует визуальную ось вращения движущейся процессии. Архитектура городских и сельских строений, костюмы персонажей, оружие солдат (в частности, алебарда, получившая наибольшее распространение в европейских армиях в XV—XVI веках) и орудия казни (распространенного в XVI веке колесования) представляются современными. Исключение составляет лишь круглый, нехарактерный для северо-европейской архитектуры, храм в

центре «Иерусалима»; риза (хитон) Христа, фигура которого «скрыта» толпой гонителей и зевак на среднем плане, в *геометрическом центре картины*; кресты, приготовленные для распятия (в Средние века в качестве орудия казни они не используются); облачения персонажей крайнего правого плана — Девы Марии, Иоанна Богослова и их спутниц — характерные, по мнению искусствоведов, для готики XV столетия; если не архаичный, то устаревающий тип ветряной мельницы, воздвигнутой на скале (этому символу будет отведен заключительный раздел нашего очерка).

Правый передний план картины образует сюжетно-изолированную группу. Австрийский искусствовед **Винценц Оберхаммер** (Vinzenz Oberhammer), работавший в 1950—1960-х гг. руководителем коллекции живописи, а затем директором Музея истории искусств в Вене, отмечал, что мотив изолированной группы на переднем плане, которому в процессе развития такой композиционной структуры от картины к картине Брейгелем придается все большее значение, впервые появился на картине «**Вавилонская башня**» 1563 года. В свою очередь, заметим, что подобный мотив прослеживается и на написанной годом ранее картине «**Самоубийство Саула**» (1562), хранящейся в том же венском Музее истории искусств.

Стоит обратить внимание на весьма характерную, на наш взгляд, особенность мотива изолированной группы у Брейгеля. Композиционно отодвинутая от общего плана и основного сюжета, хотя и вписанная в общий пейзаж, изолированная группа, представляет собой если не часть условного диптиха, то, прибегая к терминам литературоведения, малую форму в большой, сюжет в сюжете, вставную новеллу, характерную для литературы эпохи Ренессанса. При этом между «большой» и «малой» формами у Брейгеля, как и в произведениях литературы, устанавливаются тесные диалогические взаимоотношения. Зачастую изолированная группа, как правило, смещенная от геометрического центра, представляет собой визуальный ориентир (то, что привлекает внимание зрителя в первую очередь) при этом визуальный ориентир и смысловой центр картины могут не совпадать. Принцип смещения смыслового центра у Брейгеля подробно исследован М. Ю. Кукиным.

Изолированная группа на картине «Несение креста» представлена в виде традиционных для многофигурных «Голгоф» скорбящих сподвижников Христа. Те же образы мы можем увидеть и на ранней нидерландской картине «Христос, несущий крест» (ок. 1470), и картине Питера Балтена «Христос на пути на Голгофу» (1560-е), отражающей во многих деталях брейгелевский сюжет и композицию. Аналогичная композиция «группы скорби» характерна, в целом, и для западноевропейской иконографии. Акцентированное заимствование Брейгелем архаичной манеры, в которой написаны образы Девы Марии, апостола Иоанна и святых жен, приближает образы изолированной группы к алтарной живописи.

Ответ на вопрос, почему Богоматерь и другие персонажи «группы скорби» не обращены к несущему крест Христу, искусствоведы находят во множестве библейских фрагментов, касающихся видения и слепоты, например: «И сказал Иисус: на суд пришел Я в мир сей, чтобы невидящие видели, а видящие стали слепы» и т. д. (Ин. 9:39—41). Американский профессор истории искусств **Уолтер Мелион** (Walter S. Melion), в частности, отмечает, что, повернувшись к Христу спиной, Мария видит Его «глазами духа»: «Ее закрытые глаза подчеркивают, что переживание достигается медитативно, с помощью способности духовного видения». Тот же тезис развивает и М. Ю. Кукин: «Брейгель показывает, что для истинного знания совершенно не обязательно смотреть — входящие в “группу скорби” и так понимают, то есть видят суть происходящего события, причем видят не только настоящее мгновение, но и то, что произойдет вскоре».

Немецким искусствоведом **Юргеном Мюллером** (Jürgen Müller) высказана оригинальная гипотеза, предполагающая, что Брейгель изобрел новый способ изображения Распятия: картина, по мнению Ю. Мюллера, задумана не как «Путь на Голгофу», а как «Распятие» — с крестом *вне* картины, на том самом месте, *где стоит зритель*. В этом случае главные персонажи изолированной группы — Дева Мария и апостол Иоанн — обращены к невидимому Распятию, а зритель обзревает всю панораму «большой Голгофы» как бы глазами распятого на кресте Христа. «Мизансцена» изолированной группы у Брейгеля, безусловно, «поставлена» на Голгофе — «Горе черепов»: правее «группы скорби» хорошо виден череп лошади, кость, а несколько левее и ниже заметен и человеческий череп. При более широком угле рассмотрения «малой Голгофы» (подразумевая весь крайний правый план), отмечаем, что композиция сцены дополнена возвышающимся над «малой Голгофой» столбом с воздетым на него колесом для колесования, который метафорически выступает здесь в роли креста как орудия казни, а череп лошади с костью, лежащие на одной с этим столбом вертикальной оси, довершают метафору, символизирующую Распятие.

Если рассматривать фигуры скорбящих как полностью изолированную от основного сюжета группу, «сюжет в сюжете», то, ввиду отсутствия в центре этой группы образа Христа, допустимо атрибутирование «вставного сюжета» двум хронологически последовательным сценам: сцене «Распятие Христа с предстоящими» и следующей за ней сцене «Оплакивание», другое название которой — «Богоматерь Сострадания» или «Пьета» (Pietà). В обеих этих сценах изображаются Богоматерь, апостол Иоанн Богослов, Мария Магдалина и некоторые другие персонажи апокрифических сюжетов, отсутствующие в Евангелиях (в частности, у Брейгеля, по мнению некоторых исследователей, — еще две Марии из числа жен-мироносиц). Разница между «Распятием с предстоящими» и многофигурной «Пьетой» — в положении тела Христа: если в первом эпизоде Он изображается на кресте, то во втором — лежащим на плащанице рядом с крестом (в традиции двухфигурной Пьеты Мадонна держит тело Христа на коленях). В любом случае, при взгляде на «группу скорби» как на полностью изолированную группу (или часть условного диптиха), «вставной» сюжет представляется анахроничным в соотношении с основным: события, изображенные здесь, происходят после земной смерти Христа, а вся основная сцена по отношению к фигурам изолированной группы является ретроспективной. Взаимосвязи и взаимные влияния «большой» и «малой» Голгофы диалектичны, сложны и рефлексивны; их визуальный диалогизм в известной степени иллюзорен. Богородица участвует здесь не столько в роли действующего персонажа, сколько в виде символа, священного образа (именно этим обусловлены и иконографическая композиция «вставного сюжета», и заимствованная техника письма). Развивая мысль У. Мелиона, предположим, что не только «Богородица видит Христа», но и сам художник видит Богоматерь Сострадания «глазами духа». Следуя за Брейгелем, Богоматерь видим и мы, после чего начинаем отыскивать взглядом Христа.

Диалог между «малой» и «большой» формами передается как посредством вписывания композиции изолированной группы в общий пейзаж, так и через персонажей основного сюжета, обращенных взглядами и жестами к «группе скорби», создавая, тем самым, для последней визуальный «эффект присутствия». Это и старуха с мальчиком, стоящая слева от этой группы, сложившая руки в молитве, обращенной к Богоматери, и мальчик, очевидно пытающийся сообщить закрывшей руками лицо женщине в красном платье и белом чепце (одной из Марий) о приближении шествия, и мужчина, обращенный лицом к этой женщине, также указывающий жестом в сторону Христа. Сама же она в своей скорби безучастна к этим призывам. В свою очередь, у зрителя возникает

понимание, что Дева Мария и персонажи «группы скорби» оплакивают того, кто был казнен на столбе, возвышающемся над «малой Голгофой», от кого на воздетом на столб колесе остался лишь лоскут ткани, развеваемый ветром, и эта недвусмысленная метафора относится к собирательному образу еретика-реформатора.

Соотношение фигур изолированной группы и основной сцены, в частности, образов Богоматери и Христа, наводит на мысль, что центральный персонаж картины, посвященной Крестному пути, отнюдь не Христос, упавший под тяжестью креста, но скорбящая Богородица. Крупный, портретированный, нарочито архаизированный, иконографический и полный внутреннего драматизма образ Девы Марии противопоставлен «спрятанной» в толпе солдат и зевак фигуре Христа на среднем плане. Драматизм и экспрессия сцены с Христом, безусловно, заметны при детальном ее рассмотрении, однако вся панорама Голгофы с многочисленными персонажами-статистами и эпизодами Страстей, которые, по выражению советского и российского искусствоведа **М. Н. Соколова**, «поданы как живые жанровые частности, почти не несущие особой смысловой нагрузки», является «живым фоном» к «Пьете», к «иконе» Богоматери Сострадания, расположенной на переднем плане в правом нижнем углу.

Богословская основа католицизма покоится на догмате о Марии как Матери Божьей, и именно в этом качестве она участвует в Его плане спасения. Католическая вера учит, что Мария с материнской заботой правит всем миром. На протяжении всей истории католики продолжали строить храмы в честь Пресвятой Богородицы, а эпоха Возрождения характеризуется резким ростом мариального искусства, созданного великими мастерами своего времени.

Для основоположника реформации Жана Кальвина (по роковому совпадению, умершего в год создания Брейгелем «Несения креста») Мария — идол римско-католической церкви, *она принижает центральную роль и важность Иисуса*. Кальвин полагал, что, с теологической точки зрения, матерью Господа Мария была только тогда, когда Он был на земле, и отношения матери и сына между Марией и Иисусом с Его смертью прекратились. Сотериология (теория о спасении) Кальвина основана на вере в то, что одного Христа для спасения достаточно, и любое представление о Марии как участнице тайны спасения Кальвин отрицал. Придерживаясь таких мариальных верований, как непорочное зачатие и безгрешность, он, тем не менее, рассматривал католическое почитание Марии как *конкуренцию* божественной роли Христа.

В свою очередь, Брейгель, создав подчеркнуто благочестивый, «алтарный» образ Марии и «скрыл» от зрителя на общем плане небольшую фигуру Христа, вольно или невольно, но самым наглядным образом проиллюстрировал критические взгляды Кальвина на католическую мариологию. Образ Марии на картине диссонирует с образом Христа, вступает с ним в зрительное, а затем (с протестантствующей точки зрения — неизбежно) и в богословское противоречие. Слезы и молитвы персонажей ближнего окружения Марии обращены именно к ней, в то время как не замечаемый ими Спаситель продолжает свой Крестный путь. С позиции реформаторских доктрин, драматургия этой сцены заключается в том, что, вознося свои молитвы к Пресвятой Богородице, католики в буквальном смысле повернулись спиной к страдающему Христу — сочувствуя Марии, но не Ему, оплакивая ее материнскую скорбь, ее сострадание, но не Его боль и скорую и неминуемую земную смерть, *идолопоклонствуя* в тот кульминационный момент, когда Иисус упал под тяжестью креста, и все взоры и молитвы должны быть обращены к Нему.

Феномен одновременного восприятия Брейгеля как евангельского художника, воссоздавшего «алтарный» образ Богородицы в парадигме католической мариологии (причем это далеко не единственный образ Марии в творчестве Брейгеля, и даже не

единственный из созданных им в том же, 1564, году), и художника-памфлетиста, чье изображение современных реалий нацелено на критику католицизма, представляется несколько амбивалентным. Возможно, Брейгелю накануне Нидерландской революции, начавшейся в 1566 году с иконоборческого шторма, удастся найти компромисс — выработать такой стиль своей жанровой живописи, который мог бы удовлетворить профессиональным взглядам представителей элиты по обе стороны религиозного раскола. Быть может, следует согласиться и с той точкой зрения, что Брейгель, находившийся на стыке католической и протестантской культуры, формально оставаясь католиком, тайно сочувствовал протестантам. Или же «постоянная внутренняя полемика» Брейгеля — не что иное, как инверсия восприятия его живописи зрителем, находящемся на значительном временном удалении от историко-культурного контекста, т. е. «полемика» современного зрителя. Во всяком случае, в композиционном решении картины «Несение креста», при определенном «угле зрения», можно обнаружить те же «протестантствующие» мотивы, что и во многих брейгелевских сюжетах (позднее некоторые из них мы рассмотрим). Причем речь идет не только о пейзаже с многочисленными столбами для публичных казней еретиков. Прослеживаются и более глубокие аллюзии взаимоотношений ключевых и второстепенных фигур, коммуницирующих между собой в контексте отчасти кальвинистского богословия, отчасти развившихся в Нидерландах идей гуманизма, предшествующих реформации и ею же поглощенных.

Так, семантика розария (четок) у одного из самых заметных персонажей толпы — жене Симона Киринаянина, крестьянина, которого стража заставляет нести крест Христа, — напрямую связана с католическим почитанием Богоматери. Свой современный вид розарий приобрел в XIII веке, а его появление католическая традиция официально связывает с явлением Девы Марии святому Доминику в 1214 году. У женщины, сочувствующей кальвинистам, таких четок на поясе быть не могло — и по сей день четки редко используются протестантами. В этой связи вполне допустимо, что сатирический образ жены Симона, противящейся тому, чтобы солдаты принудили ее мужа помочь Христу нести Его крест, является порицанием усердных католиков, не расстающихся с розариями, но не узнающих Христа.

В сцене исповеди разбойников внимание обращается на распятия в их руках. Разбойников исповедуют монах (в капюшоне слева) и католический священник (изображен спиной к зрителю в традиционном для латинского обряда головном уборе — биретте). В распятиях заключен не столько анахронизм, о котором часто упоминают исследователи (поскольку Христос еще не распят), сколько тот же отсыл к «незрячести» католиков: разбойники возносят свои молитвы, не замечая того, что Спаситель в этот момент шествует за ними. Не «замечают» Христа и принимающие исповедь священник и монах. Отметим весьма шаржированную фигуру последнего (как большинства персонажей). Если кальвинистская церковь еще как-то колеблется в отношении таинства исповеди, то порицание института монашества — одно из главных направлений кальвинизма.

Оговоримся, что, представляя «протестантствующую» точку зрения на брейгелевский сюжет, мы все же не считаем ее основной и в дальнейшем предложим принципиально иную трактовку «Голгофы», предприняв попытку увидеть в Брейгеле *католического художника*, чьим «адресатом» была преимущественно католическая аудитория. Феномен «протестантствующих» картин Брейгеля (независимо от его религиозных взглядов) достоин более глубокого осмысления, подобного тому исследованию, которое предпринял профессор Кубанского университета **А. В. Татарин** в отношении протестантизма художественных текстов эпохи Возрождения. По мнению

филолога, если в Средние века литература стремилась к сохранению связей с духовным сюжетом и так или иначе его развивала, то в новое время произведения сами становятся *первоисточником*, предстают многогранными мирами, в которых можно найти, но уже необязательно искать библейские идеи и образы: единый храм в XVI веке исчез, и стал возникать «храм художественного слова» — свободное пространство «поэтической религии», по-своему проповедующей любовь и прощение.

Документальные свидетельства, на основании которых можно было бы достоверно реконструировать религиозные взгляды Брейгеля, довольно скудны. Его помолвка состоялась в августе 1563 года в кафедральном римско-католическом соборе Антверпена, а бракосочетание по католическому обряду прошло в брюссельской церкви Нотр-Дам-де-ла-Шапель. В той же церкви, где был зарегистрирован брак, Брейгель похоронен как католик в 1569 году, а в 1578 там же похоронена его жена. Разумеется, публично совершенные в период религиозных гонений таинство бракосочетания и похороны не могут являться достоверным свидетельством истинных конфессиональных взглядов. В отсутствие документальных источников, компенсируя их недостаток анализом творческого наследия, Брейгелю некоторыми исследователями приписывается криптопротестантизм или никодимизм, т. е. утверждается, что в действительности ему приходилось скрывать свои протестантские убеждения за маской католической благопристойности. Термин никодимизм, обозначающий распространенное во время реформации лицемерие, притворная принадлежность к католической конфессии, происходит от имени библейского персонажа Никодима, которого Христос посетил ночью, чтобы остаться неузнанным. Никодимизм и никодимисты, которые втайне принадлежали к новой вере, но внешне соблюдали католическую обрядность, подверглись резкой критике Кальвина, который и ввел в обращение этот термин.

Ряд зарубежных искусствоведов, в их числе упомянутые нами Н. Бюттнер и У. Мелион, который, по словам Н. Бюттнера, «доказал с величайшей филологической точностью, какую только можно вообразить, что живопись Брейгеля в мельчайших подробностях отражает *католические* концепции и доктрины», основываясь на анализе картин, в которых Брейгель обращается к религиозным чувствам благочестивых зрителей, сходятся во мнении, что Брейгель до конца своих дней оставался в лоне католической церкви. В пользу этой гипотезы свидетельствуют сюжеты гризайли «**Успение Богородицы**» (1564), где Мария, согласно католической доктрине, изображается в момент между ее смертью и телесным вознесением на небеса. В том же ряду стоит и иконографическая композиция «малой Голгофы» «Несения креста». Именно почитание Марии и благочестие были одними из тех областей католического изобразительного искусства, которые больше всего критиковались реформаторскими группами. Особая католическая концепция телесного вознесения Марии была категорически отвергнута реформатами, в силу чего возникла «квазикатолическая монополия» на изображения сцен из жизни Богородицы: именно в этих образах проявляется религиозный взгляд художника.

Аргументируя принадлежность Брейгеля к католическому вероисповеданию, Н. Бюттнер полагает, что картина «**Проповедь Иоанна Крестителя**» (1566), которая считается рядом исследователей криптокальвинистской (в частности, британский писатель и ученый, специализирующийся на истории Нидерландов, **Джонатан Израэль** (Jonathan I. Israel) утверждает, что Брейгель изобразил явный намек на «проповедь среди живых изгородей»), не попала бы в коллекцию эрцгерцогов и не пользовались бы столь большой популярностью в католических городах, включая Антверпен во времена контрреформации, если бы возникло подозрение о тайном значении брейгелевского сюжета.

Согласимся с Н. Бюттнером: предположение о том, что Брейгель наделял свои картины неким смыслом, требует не только поиска предполагаемого смысла, но и ответа на вопрос, был ли этот смысл связан с их созданием и понятен современным зрителям. Тем не менее, разговор о «протестантствующих» картинах Брейгеля (повторимся, вне зависимости от религиозных воззрений автора) не может быть на этом завершен, ведь «протестантизм» его «Голгофы» касается самой сути противоборства церковных доктрин — отношению католиков и реформаторов к догматам мариологии. Завершающаяся на этом первая глава нашего очерка призвана лишь «подготовить почву» для будущих интерпретаций, связанных с поиском личных религиозных убеждений Брейгеля.

## **2. Железное алиби «Железного герцога», или Брейгель — «апокрифист»**

В середине XVI века между католической церковью и протестантскими реформаторами возникли серьезные разногласия относительно содержания и стиля художественных произведений, изображающих Иисуса Христа, Деву Марию и святых, что привело к принятию на заключительной, двадцать пятой сессии XIX Вселенского собора римско-католической церкви (вошедшего в историю под названием Тридентский собор и считающегося отправной точкой контрреформации) постановлений, касающихся, помимо прочего, изобразительного искусства. Трактуются эти декреты таким образом, что искусство должно быть прямым и убедительным в своем повествовании, поощрять благочестие и обеспечивать точное изложение библейского сюжета или жития святого, не добавляя к этому художественного вымысла. В определенной мере на декреты собора, введшие цензуру на произведения искусства, повлиял излишний, по мнению римского духовенства, эротизм алтарной живописи итальянских мастеров эпохи Возрождения. Но и работы нидерландских художников, изображавших празднества в честь христианских святых, сопровождавшиеся безудержным возлиянием веселящейся толпы, играли не последнюю роль. Синод, в частности, «горячо желал», чтобы какие-либо злоупотребления в живописи были полностью искоренены, чтобы не было никаких изображений фактов и повествования Священного Писания, наводящих на мысль о «ложной доктрине». Живописцам предписывалось избегать «всякого непотребства». Например, *празднование святых не должно быть каким-либо образом «извращено в разгул и пьянство, как будто праздники в честь святых отмечаются распутством».*



*Питер Брейгель Старший. «Вино на празднике святого Мартина» (ок. 1565)*

Постановления Тридентского собора, затрагивающие изобразительное искусство, были приняты в декабре 1563 года, утверждены в январе 1564 года, и в том же году король Филипп II приступил к претворению этих постановлений в жизнь на землях Испанской колониальной империи, включавшей, в числе обширных территорий Нового и Старого Света, Нидерланды. Полагаем, что именно в русле консервативного католического мейнстрима Брейгель создает один за другим художественные образы Богородицы, исполненные неподдельного благочестия и трогательности, убедительные образы апостолов и христианских святых, одновременно обличая «всякое непотребство»: гротескно изображая толпу на картине «Несение креста» и пьянствующих крестьян на празднике в честь святого Мартина Турского — на огромном полотне (редкий случай использования Брейгелем холста) **«Вино на празднике святого Мартина»**. Эта картина датируется приблизительно 1565 годом и является самой крупноформатной работой Брейгеля, на которой он, привычно перенеся сюжет в современные реалии, без видимых искажений передает известный эпизод жития святого, разрезающего собственный плащ, чтобы поделиться им с нищим.

Для современного искусствоведения характерны «политические» интерпретации картин Брейгеля 1560-х годов. В поисках «скрытого смысла» исследователи обнаруживают в брейгелевских сюжетах едва ли, по их мнению, скрытый религиозный протестантизм. Между тем, вопрос о том, что имел в виду художник, когда писал, был не менее важен в рассматриваемую эпоху, чем в наше время. Для такого художника, как Брейгель, требовалось бы уделять пристальное внимание участию зрителя в процессе интерпретации уже в силу того, что его произведения привлекали интеллектуальную аудиторию и были востребованы в придворных кругах. Одно то обстоятельство, что кардинал, дипломат, первый министр короля Филиппа II Испанского Антуан Перрено де Гранвела, принимавший участие в подготовке Тридентского собора, хранил несколько картин Брейгеля в своем архиепископском дворце, будучи, вероятно, непосредственным заказчиком этих работ, может быть воспринято не только как признание одаренности художника, но и как доказательство его ортодоксальности.



*Питер Брейгель Старший. «Избиение младенцев» (1565—1567)*

Культивируемый искусствоведами (отказывающимися в пронциательности кардиналу Гранвеле) образ Брейгеля — «диссидента» иногда оказывается несостоятельным по причине не принятого во внимание исторического контекста. Например, укоренившаяся точка зрения на картину «**Избиение младенцев**» (1565—1567) связывает ее сюжет с карательными рейдами, проводимыми в Габсбургских Нидерландах испанской армией под предводительством дона Фернандо Альвареса де Толедо, Великого герцога Альбы, «Железного герцога». Фигура, находящаяся в центре группы солдат, бесчинствующих в брабантской деревне, — человек в черном — напрямую ассоциируется интерпретаторами с Альбой (соответственно, Альба, если не сам Филипп, — с царем Иродом).

Поскольку предположительная датировка оригинальной версии, написанной Брейгелем, охватывает трехлетний период (1565—1567), трудно сделать исторически обоснованные утверждения. Однако до августа 1567 года в Нидерландах не было не только герцога Альбы, но и испанских войск. Под давлением местных дворян, Филипп был вынужден отозвать из страны последние испанские войска еще в январе 1561 года. Альба прибыл в Нидерланды в августе 1567 года во главе Фландрской армии, набранной из 10 тыс. испанских и неаполитанских солдат и некоторого количества вспомогательных немецких войск. К тому времени не только видимые признаки протестантской активности сошли на нет, но и многие из тех, кто был связан с восстанием кальвинистов 1566 года или агитацией за свободу совести, бежали или ушли в подполье. Непокоримый Альба, относившийся к протестантской ереси с отвращением, доходившим до фанатизма, не был этим удовлетворен и устроил террор.

Действие на картине «Избиение младенцев» разворачивается зимой, и одно только это обстоятельство уже вынуждает сместить хронологические рамки ее создания в самый конец периода датировки — к декабрю 1567 года. Однако сопоставим это изображение с относящейся к тому же периоду в творчестве Брейгеля картиной «Вино на празднике

святого Мартина» (1565—1568). День святого Мартина отмечается 11 ноября. Сельский пейзаж здесь не просто бесснежен: заметны деревья, еще не полностью сбросившие свою листву, а все персонажи, хоть и изрядно «согреваемые» первым вином нового урожая, изображены без теплой одежды. Сопоставление погодных условий, столь благоприятных для середины ноября (пусть даже для конца октября — Нидерланды перешли на григорианский календарь позднее периода создания картины, в 1582 году), с теми, которые мы видим на картине «Избиение младенцев» (полностью обнажившиеся деревья; плотный глубокий снег — утопанный, но не вытопанный до земли копытами тяжелой конницы; вмерзшие в лед бочки; свисающие с крыш длинные сосульки), означает, что, зима, согласно сюжету, длится уже достаточно долго. Мы не знаем, сколько времени заняла у Брейгеля работа над картиной, но аллюзии к некому эпизоду с возможным участием Альбы могли бы относиться по времени лишь к поздней зиме 1567—1568 годов (конец декабря — февраль). Ввиду отсутствия оснований ставить под сомнение датировку картины (1565—1567), железное алиби «Железного герцога» можно считать доказанным: к брейгелевской аллегории избиваемых младенцев Альба отношения не имеет.

Аудитории, стремящейся в облике Брейгеля непременно видеть черты политического диссидента, предложим на роль «человека в черном» фигуру не менее одиозную, нежели Альба, «незаслуженно» обойденную вниманием брейгелеведов. Речь идет о печально известном профессиональном инквизиторе по имени Питер Тительман (Pieter Titelmans, 1501—1572) — магистре искусств и лиценциате богословия, проводившем кампанию по подавлению религиозного инакомыслия во Фландрии, за что получил прозвище «Савл Гонитель» (*sic!* — в этой связи нельзя не вспомнить еще об одной картине Брейгеля 1567 года, имеющей в своей подоплеке евангельский сюжет, — «Обращение Савла», исследование которой оставим за рамками нашего очерка). Тительман был ярким противником ереси и неустанно пытался усилить репрессии, несмотря на ограниченность ресурсов. Он регулярно объезжал провинцию, собирал информацию, арестовывал подозреваемых, допрашивал свидетелей и организовывал судебные процессы. В период между 1545 и 1566 годами Тительман был вовлечен в 1120 судебных процессов над протестантами, приведших к 127 казням, приведенным в исполнение во Фландрии (избежавшие казни, под воздействием пыток, раскаялись). Тительман показал, каких результатов могла достичь инквизиция, и в 1565 году Филипп II лично призывал его продолжать делать все возможное для обеспечения соблюдения религиозных норм, что в итоге напрямую способствовало недовольству и политической нестабильности, которые вскоре привели к Нидерландской революции и Восемидесятилетней войне. Важно и то обстоятельство, что правительственные войска, набранные из валлонов и немцев штатгальтером Испанских Нидерландов (до 1567 года) Маргаритой Пармской и теми магнатами, которые ей помогали, начали подавлять выступления кальвинистов в провинциях за восемь-девять месяцев до прибытия Альбы — в декабре 1566 года, и в этом случае предполагаемые обстоятельства, оказавшие влияние на брейгелевский сюжет, могут иметь отношение к происходившему зимой 1566—1567 годов, варьируясь в рамках установленной специалистами датировки.

В начале XVII века оригинальная картина, находившаяся в пражской коллекции императора Священной Римской империи Рудольфа II, была перекрашена: изображения мертвых и подвергающихся истязаниям детей были записаны домашним скотом и птицей (телятами, гусями и др.) и разными предметами (кувшинами, узлами с провиантом и т. д.). Рудольф, принявший картины «Избиение младенцев» и «Несение креста» в императорское собрание, славился не только тягой к филантропии и коллекционированию произведений искусства, но и жесткими методами по искоренению протестантизма в Австрии, Чехии и

Венгрии, где почти все дворянство на момент восшествия Рудольфа на императорский престол исповедовало протестантизм. По всей видимости, распоряжение императора о перекраске картины было продиктовано как эстетическими, так и политическими соображениями, однако сюжет, лишенный кровавопролитных сцен, не приобрел, вместе с тем, и сколько-нибудь облагороженных черт, превратившись в историю грабежа мирного населения, чинимого вооруженным отрядом в нидерландской деревне.

И все же было бы весьма познавательно исследовать «Избиение младенцев», как одну из самых «протестанствующих» картин Брейгеля, через призму католицизма и провластного восприятия ее сюжета (как, вероятнее всего, этот сюжет и трактовался представителями контрреформации и габсбургского абсолютизма). В апреле 1566 года оппозиционно настроенным нидерландским дворянам удалось на некоторое время обуздать инквизицию. Около двухсот дворян из разных частей Нидерландов во главе с Бредероде представили Маргарите «Петицию о компромиссе» — фактически ультиматум, безоговорочно отвергающий инквизицию и требующий ее роспуска. Как утверждали диссиденты, инквизиция лишает дворян и бюргеров «свободы выражать свои мнения, отвергая все старинные привилегии, вольности и иммунитеты, и не только превращает бюргеров и население в жалких и вечных рабов инквизиторов, этих бесчестных людей, но даже отдает магистратов, чиновников и всех дворян на милость их расследований». Маргарита была вынуждена согласиться с тем, что указы против ереси должны быть приостановлены на то время, пока делегация от Генеральных Штатов отправится в Испанию, чтобы подать петицию Филиппу. Во многих городах Нидерландов дворяне в массовом порядке подписывались под петицией, а горожане выходили на демонстрации, выражая поддержку дворянам. Разумеется, на фоне резкого ослабления королевской власти, которая фактически была парализована, и поставленной «на паузу» инквизиции наступил обширный подъем протестантской активности. Сторонники протестантизма среди дворянства, которые до этого были вынуждены скрывать свои религиозные убеждения, теперь отбросили всякие условности. Уже через месяц после принятия Маргаритой ультиматума началась массовая кальвинистская проповедь под открытым небом, так называемая «проповедь среди живых изгородей» (возможно, послужившая основой для сюжета картины Брейгеля «Проповедь Иоанна Крестителя»). Наконец, десятилетия иконоборческой пропаганды гуманистов и проповеди кальвинистов «среди живых изгородей», в риторских камерах и тавернах сделали свое дело. В августе 1566 по Нидерландам пронесся кальвинистский «иконоборческий шторм». Толпы людей бросились громить церкви и монастыри, уничтожать иконы, алтарные картины, священные статуи, церковное облачение и утварь. В отечественной историографии советского периода укоренилась практически неизменившаяся к настоящему времени «классовая» точка зрения на иконоборческое восстание в Нидерландах как на «массовое народное восстание, явившееся первым актом Нидерландской буржуазной революции XVI века», в котором «главной движущей силой были городской плебс и крестьяне пригородных деревень, громившие дворянские дома и замки». Первоначально иконоборческое неистовство действительно было спонтанным и скоротечным. Однако уже с конца августа оно приобретало системный, организованный характер, при котором дворяне взяли на себя руководство «народным гневом», и продлилось до начала весны 1567 года. В городах, где преобладало католическое население, местные власти мобилизовали городские ополчения и подавляли иконоборческие вспышки. В других городах ополчение отказывалось вступать в прямой конфликт с населением или переходило на сторону восставших, оказывая давление на городские советы. Сельские жители, поддерживаемые воинственно настроенными йонкерами (дворянами), громили

приходские церкви. На фоне отсутствия испанской армии (до прибытия герцога Альбы во главе Фландрской армии в августе 1567 года), по стране разгуливали достаточное количество вооруженных отрядов, принадлежавших как городам (ополчения), так и магнатам, которые разделились на три лагеря. Первые оставались верными королю и оказывали силовую поддержку Маргарите, вербуя наемников, включая немецких ландскнехтов, для правительственных войск. Другие стали на сторону принца Вильгельма Оранского, к этому времени уже считавшего себя предводителем восстания, придерживавшегося на этом этапе тактики «религиозного мира». Третьи (Бредероде и апологеты петиции) были настроены воинственно по отношению к церкви и власти. Наконец, примечательным аспектом иконоборческого восстания, особенно в северных провинциях, явилось практически полное отсутствие народного католического сопротивления протестантам. При том, что меньшинство населения было радикальными кальвинистами, ревностно настроенных католиков, готовых противостоять погромщикам ради защиты старой церкви, ее символики и духовенства, было, вероятно, еще меньше, либо они были бессильны вмешаться.

В сложившихся обстоятельствах новозаветный сюжет об избии младенцев вполне мог иметь символическое сравнение с иконоборчеством — поиском и повсеместным уничтожением произведений христианского искусства, в которых усматривалось идолопоклонство. Образ главного антагониста, стоящего во главе смешанного отряда из добровольческой стражи и немецких наемников (по информации, приведенной на сайте Британской Королевской коллекции, в которой хранится оригинальная версия, одежда воинов характерна для местных охранителей общественного порядка и немецких ландскнехтов), может оказаться условным, собирательным, вымышленным и обличать воинственно настроенных магнатов. Непротивление жителей насилию (на картине кто-то молит воинов о пощаде, кто-то готов принести в жертву собственную дочь ради спасения сына, а несчастного фермера, пытающегося оказать сопротивление, удерживают от необдуманного поступка его же односельчане) в контексте нашей гипотезы символизирует неспособность католического населения оказывать сопротивление приобретшим организованную форму погромам. И в этом случае сюжет картины также может иметь отсылку к событиям, происходившим зимой 1566—1567 годов.

Изображения геральдических символов не добавляет ясности к вопросу о современной Брейгелю идентификации войска и, по всей видимости, геральдика на картине вымышленна и условна. Фигура льва, которую мы видим на флаге (штандарте) на авторской, перекрашенной версии картины, встречается на гербах нескольких нидерландских провинций: Брабанта, Гелдерса, Голландии, Зеландии, Лимбурга, Люксембурга, Намюра, Фландрии, Фризии и Эно, а также на гербе Вильгельма Оранского. По сообщению искусствоведов Королевской коллекции, до перекраски картины на штандарте был изображен Иерусалимский крест (соответствует кресту католического ордена Гроба Господня), а на плаще элегантно одетого молодого герольда, к которому жители деревни взывают о помощи, — габсбургский орел (замененный нейтральным орнаментом). Эти геральдические фигуры сохранились на известной копии «Избиения младенцев» кисти Питера Брейгеля Младшего. По мнению российского геральдиста, кандидата исторических наук **Е. В. Пчелова**, подробно исследовавшего вымышленную геральдику и вексиллологию (символику флагов) в искусстве Средневековья, Иерусалимский крест символизирует Иерусалим — столицу иудейского царства Ирода Великого, по приказу которого было устроено избиевание младенцев в Вифлееме, а семантика льва отсылает к символу библейского колена Иудина, одного из двенадцати

колен Израилевых, которое ассоциировалось с Иудейским царством. Известно, что Филипп II Испанский претендовал на титул «короля Иерусалима» (как такового, королевства не существовало с XIII века). Такая инверсия христианской и современной Брейгелю геральдической символики была, согласно выводам Е. В. Пчелова, вполне допустима и отвечала той традиции вымышленной геральдики, которая была характерна для европейского искусства еще с рубежа XIV–XV веков.

В образе герольда, носящего на плаще габсбургский герб, позднее переписанный на орнамент, безусловно (ведь образ герольда неслучаен), выведен представитель центральной габсбургской власти, вынужденной идти на «компромисс», соглашаться с требованиями оппозиционно настроенных дворян, не способной, по причине отсутствия сил и средств (и осязаемого желания), предпринять меры к предотвращению организованных вспышек насилия; власти, фактически на тот момент парализованной.

Заметим, что выбор Брейгелем зимнего пейзажа на картине «Избиение младенцев» неслучаен, и соответствует литургическому календарю католической церкви. Убиенные младенцы почитаются в католицизме 28 декабря. Скажем несколько слов и о «смещении смыслового центра» (уже упомянутое нами определение М. Ю. Кукина, представляющееся наиболее точной характеристикой для творчества Брейгеля), и еще об одном приеме Брейгеля, который мы, выражаясь языком литературы, называем «вставной новеллой» или «сюжетом в сюжете». Использование Брейгелем излюбленных приемов на картине «Избиение младенцев», кажется, ускользнуло от внимания искусствоведов. В композиции левого переднего плана, диагонально противопоставленной сцене с герольдом, мы видим убегающую женщину с ребенком на руках, которую преследуют всадник, вооруженный копьем, и обнаживший меч пехотинец. Фигуры женщины и ребенка частично утрачены в связи с тем, что левая сторона панно в какой-то момент, по неизвестным причинам, была обрезана (по сведениям Королевской коллекции; однако и копиисты не воссоздали законченность этих фигур), но, так или иначе, композиция сохранилась, и, более того, фигура ребенка на руках этой женщины оказалась не записанной изображением животного или иного предмета. О судьбе матери и младенца, ускользающих за левую границу картины, мы можем только догадываться, понимая, что судьба их, скорее всего, трагична. В Евангелии от Матфея отсутствуют сведения о женщине, пытающейся спасти своего ребенка во время резни в Вифлееме; в нем содержится лишь краткий рассказ о спасении Иисуса Христа, благодаря бегству Святого семейства в Египет. В апокрифическом Протоэвангелии Иакова и некоторых других памятниках раннехристианской письменности раскрываются подробности спасения в Вифлееме Иоанна Крестителя его матерью, праведной Елисаветой: «Елисавета, услышав, что ищут Иоанна (сына ее), взяла его и пошла на гору». Спасение Елисаветы с Предтечей прочно вошло в иконографию в IX веке. По крайней мере, уже к этому времени, как полагал русский археолог, профессор Санкт-Петербургской духовной академии **Н. В. Покровский** (1848—1917), апокрифическое предание стало общеизвестным. На триумфальной арке Санта-Мария-Маджоре в Риме в сцене избиения невинных одна из женских фигур изображена с завернутым в ее одежды младенцем. Для ранней византийской иконографии спасения Елисаветы с младенцем Предтечей, исследованных Н. В. Покровским, характерно изображение воина, угрожающего Елисавете копьем. Так, на миниатюрах кодекса Григория Богослова праведная Елисавета изображается с младенцем на руках, а воин направляет против них свое копье (более того, по мнению Н. В. Покровского, костюмы палачей показывают, что византийские миниатюристы допускали *современную* им обстановку в применении к отдаленному прошедшему). На антепендиуме алтаря кафедрального собора в Салерно воин, преследующий Елисавету с

Предтечей, вооружен мечом. Похожий сюжет отмечен Н. В. Покровским на стенописях афонских соборов: «Елисавета с младенцем Предтечей на руках убегает, оглядываясь назад; за ней гонится воин с копьем; высокая скала разверзается перед ней». Аналогичные изображения Елисаветы, преследуемой воином, обнаруживаются в грузинских и ранних русских, основанных на византийской традиции, памятниках. К XIV веку относится фреска константинопольского монастыря Хора с изображением Елисаветы с младенцем Предтечей, прячущейся в скале от воина, вооруженного копьем. Уже значительно позднее, в начале XVIII века, в греческой Ерминии (руководстве по иконописи) Дионисия Фурноаграфиота иконографическая сцена избиения младенцев представлена следующим образом: «Рисуется крепость. Тут в чертоге царь Ирод сидит на престоле. За ним стоят два воина с копьями, а пред ним другие воины со знаменем. Вдали на горах видны селения: среди них женщины с младенцами, одни бегут, другие таят их в сумках за спинами своими и руками препятствуют воинам убивать их, иные сидят и оплакивают лежащих пред ними убитых детей; а воины, одни исторгают младенцев из объятий матерей их, другие пронзают их мечами, некоторые обезглавливают. Многие младенцы, убитые, лежат на земле, некоторые в пеленах, некоторые в рубашечках. Елисавета держит на руках своих младенца Предтечу, *ее преследует воин с обнаженным мечом*: но пред нею разверзлась скала, чтобы принять ее в свою расселину».

Следовал ли Брейгель апокрифическому рассказу или опирался на другие текстовые (как при создании картины «Несение креста» — ниже поговорим об этом подробнее) или изобразительные источники, неизвестно. Однако аллюзия на праведную Елисавету, убегаящую с младенцем Иоанном Предтечей от воинов с копьем и мечом, на наш взгляд, вполне очевидна, и в этом случае Иоанна Крестителя с его матерью мы можем рассматривать как главных персонажей картины. В довершение обоснования этой гипотезы обратим внимание на один биографический факт, который, на фоне происходивших в Нидерландах событий, мог стать символическим подтекстом для образа убегаящей с младенцем Елисаветы. На момент создания картины «Избиение младенцев» первенцу Брейгеля — Питеру Брейгелю Младшему, чьей кисти принадлежит копия этой картины (возможно — не единственная из нескольких сохранившихся), было около двух лет (р. 1564). Другими словами, сын Брейгеля был в возрасте вифлеемских младенцев.

Как мы убеждаемся, природа «протестантизма» брейгелевских картин зиждется не столько на заданности темы, способах раскрытия сюжета, особенностях представления образов, сколько на степени свободы зрительского восприятия, находящегося под властью интерпретации. Однако, преодолевая эту «власть», живопись, как и художественная литература, отображающая исторические, политические и религиозные реалии, вправе их по-своему преобразовать, переосмысливать и, в свою очередь, *интерпретировать*, не поддаваясь хронологической, конъюнктурной, а порой — и логической схематизации; и «евангельские» картины Брейгеля здесь не являются исключением.

### **3. «Битва» кермессы и духовного паломничества**

Всматриваясь через призму исторического контекста XVI века в мир, окружающий упавшего под крестом Христа, мы понимаем, насколько *мир Брейгеля* многограннее и плюралистичнее любой предложенной интерпретации.

Интерпретации отождествляют «римских» стражников на картине «Несение креста» с «солдатами короля Филиппа II Габсбурга, во владениях которого находятся Нижние Земли». Такая трактовка этих образов противоречит историческим фактам: Филипп, находившийся под давлением местных магнатов, остро нуждающийся в наличных деньгах для выплат наемникам, имел неосторожность вывести испанскую

армию из Нидерландов в 1561 году (интересующихся этой темой мы адресуем к книге упомянутого выше Дж. Израэля «Голландская республика. Ее подъем, величие и падение. 1477—1806», изданной в переводе на русский язык в 2018 году).

Горожане и фермеры, многочисленные персонажи основной сцены, т. е. *современники*, вызывают у исследователей аллюзии на «<духовно> слепую толпу, спешащую глазеть на казнь». Однако казни в Нидерландах еще со времен императора Карла V производили обратный эффект: население горячо сочувствовало мученикам, элегии риториков об их несчастной судьбе распространились повсюду.

Королевская администрация Филиппа II в Нидерландах, фактически возглавляемая кардиналом Гранвелой, стремилась ужесточить кампанию против ереси, что привело к усилению протестантского движения. Оппозиция Гранвеле в Государственном Совете достигла такой величины и силы, что в декабре 1563 года Филипп был вынужден отправить его в отставку. Кризис габсбургского режима в Нидерландах, сложившийся в начале 1560-х годов, характеризуется длительным, почти двухлетним, периодом «молчания» короля, вызванного заметной слабостью королевской власти после отставки Гранвелы. Этот период продлился до октября 1565 года, которым датированы знаменитые письма Филиппа, отправленные из лесов Сеговии. В них король отвергал просьбу Государственного Совета о смягчении мер против ереси и требовал продолжения религиозной кампании. Письма Филиппа, по замечанию Дж. Израэля, произвели в Нидерландах, нацеленных на прекращение гонений, «эффект разорвавшейся бомбы», но именно период «молчания» короля, отмеченный послаблением антиеретических мер (с декабря 1563 до октября 1565), совпадает с датой создания Брейгелем «Несения креста» (1564).

Эти факты и обстоятельства никоим образом не отражаются в известных интерпретациях «Голгофы». Либо комментаторы, в чьих глубоких познаниях исторического контекста не приходится сомневаться, не находят им объяснения, внимательно исследуя картину Брейгеля, либо сами факты противоречат выбранным концепциям интерпретаций.

Не находится объяснений и такому, лишь на первый взгляд, малозначительному обстоятельству, как участие в шествии на Голгофу шута. Между тем, шут не просто присутствует в качестве одного из «статистов», но помещен Брейгелем в центральную группу — рядом с упавшим Христом. Изображенный в традиционном костюме с перевязью из бубенцов и в колпаке с ослиными ушами, шут находится в числе персонажей, пытающихся сдвинуть с места низринувшийся крест. В Нидерландах, в отличие от Франции, как об этом сообщает кандидат искусствоведения, специалист в области античного, средневекового и классического искусства Запада **И. В. Климова**, не существовало шутовских обществ, не было профессии шута. Человек, выступавший в роли шута, за пределами строго определенных мероприятий (ярмарок, празднеств, кермесс) принадлежал к какому-то цеху, занимался определенной профессией, и становился шутом лишь на время всенародного праздника, и ни один народный праздник без шута не обходился. Участие шутов в публичной казни, какой бы ужасающе «зрелищной» она ни была, не отмечено. Публичные казни, как уже отмечалось, были призваны *устрашать* людей, а не *развлекать* их. Явиться на казнь в шутовском костюме человеку, занятому в повседневной жизни другой профессией, не было ни повода, ни смысла. Изображая рядом с Христом шута, Брейгель негативно коннотирует не столько образ последнего, сколько самую суть происходящего.

В большей или меньшей степени подробно характеризуя персонажей толпы, комментаторы совершенно упускают из виду корзину вишни (или черешни) в руках

одного из подростков, изображенных на переднем плане картины. Казалось бы, совсем уже незначительный на фоне многочисленных «скрытых символов» эпизод оставляет без ответа один из ключевых вопросов интерпретации: откуда в канун Пасхи, то есть в апреле, могла появиться черешня, и, следовательно, связано ли происходящее в действительности с Великой пятницей? (Прим.: до перехода в 1583 году на григорианский календарь во всем христианском мире использовалась Александрийская (Восточная) пасхалия; в 1561 году Пасха выпадала на 6 апреля юлианского календаря (16 апреля григорианского календаря); в 1562 — на 29 марта (8 апреля); в 1563 — на 11 (21) апреля; в 1564 — на 2 (12) апреля).

Опуская евангельский символизм сюжета, заметим, что казни еретиков не проводились в Страстную пятницу. Когда в 1568 году Филипп приказал Альбе приступить к выполнению приговора в отношении 800 (!) человек, тот ответил, что все приговоренные будут повешены и сожжены *сразу после* Страстной недели.

Так кто же эти стражники и кто этот богослов, следующий верхом на лошади за Христом и благословляющий Его жестом? Чем заняты все эти люди и какова роль шута? Кто выведен под образом персонажей правого плана, отстраненных наблюдателей процессии, предпочитающих не вмешиваться в происходящее? Впрочем, о последних, именуемых «малым стадом» — теми немногими, «кто *видит*, то есть понимает смысл происходящего», предельно ясно высказался М. Ю. Кукин. Но как «вписывается» эта малочисленная группа в известный исторический контекст, если отойти от парадигмы глубоко философской интерпретации М. Ю. Кукина, подразумевающей, что Брейгель разделяет *все человечество* на «видящих» и «невидящих»? Что символизируют столбы для колесования в историческом контексте «молчания» короля и мельница на скале? В настоящей (заключительной) главе нашего очерка мы попробуем обнаружить ответы на эти и другие вопросы, в том числе о принципах построения композиции брейгелевской «Голгофы», связывающих все «мозаичные» фрагменты воедино, и в завершение — о религиозном мировоззрении Брейгеля.

### 3.1. «Почитание Вакха», или Шествие Святой Крови

Полусветские празднования в честь престольных святых традиционно проводились в Нидерландах в совмещенной форме месс и ярмарок, получив название «кермесса» (от голландского «kermis» — «kerk» и «mis» — «церковь» и «месса», вошедшего во многие европейские языки). Кермессы, проводимые в Нидерландах повсеместно — во всех городах и больших деревнях, собирая представителей различных социальных групп и сословий, — открывались торжественными въездами, праздничными шествиями и продолжались театрализованными представлениями с костюмированными образами святых покровителей, постановками мистерий, моралите и фарсов. Сопровождавшиеся бурными застольями с возлияниями, именины святых часто становились поводом для пьянства, чревоугодия и разгула. Став обычным предметом в нидерландской живописи эпохи Северного Возрождения, кермессы обратили на себя пристальное внимание отцов Тридентского собора (одним из которых был известный почитатель творчества Брейгеля кардинал Гранвела), отразившись в декрете о недопустимости художественно выраженного «непотребства». С другой стороны, и представители движения ренессансного гуманизма высказывались в отношении подобного рода празднеств также крайне скептически. Эразм Роттердамский в сатирической, ироничной манере сравнивал кермессу в честь дня святого Антония, которому «поручено попечение о свиньях», с языческим почитанием Вакха, сопровождающимся пирушками, плясками, играми,

ссорами, драками, т.е. всем тем, чем так «чтут» свинопасы своего святого покровителя, «чтобы он не разозлился, если останется в небрежении».

Анализ содержания картин Брейгеля «Несение креста» и «Вино на празднике святого Мартина» (последний сюжет представляется вполне очевидным: за исключением всадника в образе святого, на картине едва ли отыщется хотя бы один непьющий персонаж. Крестьяне, образовавшие вокруг бочки с вином «вавилонскую башню», пьют, что называется, от мала до велика, включая беременных женщин и младенцев; тут же кто-то затеял драку, а кто-то упал без чувств) позволяет обнаружить, что восприятие художником празднований святых определялось одновременно как неизбежным следованием католической конъюнктуры, заданной декретами Тридентского собора, так и позицией риториков и интеллектуалов, чьи гуманистические взгляды, возможно, разделял и сам Брейгель. Первое объясняется хотя бы уже тем, что Брейгель в период создания этих произведений жил в Брюсселе — столице Габсбургских Нидерландов. В пользу второго свидетельствует то обстоятельство, что многие художники в Антверпене и Брюсселе — городах, с которыми связывают деятельность Брейгеля, входили, как замечает кандидат исторических наук **С. А. Ковбасюк** (Украина), в состав риторских камер — городских объединений бюргеров-интеллектуалов, придерживающихся, в частности, мнения, что горожане «могут посещать кермессы, лишь пока они в состоянии вести себя благоразумно».

Предпримем еще одно отступление от заданной темы, рассмотрев две «ранние» работы Брейгеля, точнее — две гравюры, выполненные по его рисункам: «**Кермесса святого Георгия**» (гравер Йоханнес или Лукас ван Дотехум, издатель Иероним Кок, Антверпен, 1557—1561) и «**Кермесса в Хобокене**» (гравер Франс Хогенберг, издатель Бартоломаус де Момпер Старший, Антверпен, 1559—1561). Анализ содержания этих работ в сопоставлении с картиной «Несение креста» позволяет выявить важные композиционные закономерности. Прежде всего, для жанровых иллюстраций обеих «Кермесс» характерна многофигурность со множеством сценок, разыгрываемых *одновременно*. Сфокусируем внимание на основных сценах и особенностях их представления.





*Питер Брейгель Старший. «Кермесса в Хобокене» (гравер Франс Хогенберг, издатель Бартоломаус де Момпер Старший, Антверпен, 1559—1561)*

Немногом отличающаяся от предыдущей работы, «Хобокенская кермесса» представляет собой вид на весьма похожую (вероятно, вымышленную) фермерскую деревню, где также разворачивается сюжет со всевозможными развлечениями и играми. Справа на таверне вывешено знамя с надписью: «Это Гульде ван Хобокен». Здесь же расположена первая группа участников кермессы — лучники, соревнующиеся на этот раз в стрельбе по мишени, приставленной к стогу сена для улавливания стрел. На левом плане вторая группа играет в камешки или орехи (вариаций такой игры, известной со времен Древнего Рима, существует множество). На среднем плане — хоровод, кружащийся под музыку двух волыжников. На заднем плане справа помещены три многофигурные группы: церковное шествие со статуями святых; правее «хвоста» процессии сосредоточена группа слушателей публичного выступления раторов; еще правее изображен помост с разыгрываемым на нем театрализованным представлением в кругу многочисленных зрителей. Как и на предыдущем рисунке, на переднем плане «Хобокенской кермессы» изображен шут.

По мнению И. В. Климовой, бессмысленно разделять участников кермесс, запечатленных на картинах, гравюрах и рисунках, на разные категории. Такие определения зрителей как «публика площадной мистерии», «публика моралите», «публика въездов», «публика фарсов», «публика турниров» непосредственно связаны с жанром зрелища и подразумевают группу людей, специально собравшихся, чтобы увидеть представление мистерии, моралите, фарс, турнирную игру, торжественный въезд. Зрители перечисленных видов зрелищ приходили посмотреть единственное зрелище, перед ними не стояла

проблема выбора. Определение «публика кермессы» (в русифицированной терминологии — «ярмарочная публика») значительно шире, поскольку связано с более или менее обширной программой, которую предлагала кермесса. Еще одним важным, по заключению И. В. Климовой, обстоятельством является то, что практически на всех картинах с изображением кермессы, за очень редким исключением, можно видеть шута. В большинстве случаев шут, в задачи которого входило веселить и развлекать собравшийся на праздник народ, находится в окружении детей или же *снует между веселящимися посетителями* кермессы. Шут легко узнаваем: он одет в традиционный увешанный *бубенчиками* костюм, на голове у него *колпак с ослиными ушами*. Рассмотреть в мельчайших подробностях образ костюмированного шута можно на гравюре Питера ван Хейдена по рисунку Брейгеля «Праздник дураков» (ок. 1559; гравюра, в т. ч. в раскрашенном варианте, издавалась позднее).



Питер Брейгель Старший. «Праздник дураков» (гравюра Питер ван Хейден, ок. 1559)

Отношение населения к традиционным религиозным шествиям, совмещенным с ярмарками, которые проводились городскими советами и гильдиями, к середине XVI века становилось все менее уважительным. В Брюгге, как пишут об этом исследователи архивов, бывали случаи, когда радость уж слишком переполняла горожан, и некоторые из них начинали беспорядки.

Торжественное шествие Святой Крови в Брюгге восходит к концу XIII века и существует по настоящее время. Процессия проводится в день Вознесения Господня (четверг, 40-й день после Пасхи), т. е. в *мае* (самая поздняя из возможных дат — 3 июня). В 1310 году папа Климент V, по просьбе городского магистрата, издал торжественную буллу, официально признающую почитание в Брюгге Святой Крови. В том же году

городские власти решили приурочить празднества с процессией к ежегодной ярмарке (Meufoor). Из года в год процессия становилась все более сложной. В сочетании с мирским воззрением строго религиозный характер празднования приобретал более популярные черты, и уже в 1396 году к шествию добавили мистерии (жанр европейского средневекового театра, связанный с религией). Наконец, особенностью процессий XV и XVI веков стало то, что в церемонию почитания реликвии Крови Христовой были добавлены постановочные драматические сюжеты, воспроизводящие эпизоды Страстей, от сцены «Тайная вечеря», до сцены «Христос, несущий крест». **Йоос де Дамхудер** (Joos de Damhouder, 1507—1581), юрист из Брюгге, описал всю процессию Святой Крови в середине XVI века и перечислил «пьесы старины» (которые разыгрываются до сих пор). В частности, он записал четырнадцать эпизодов Страстей, включающих «изображение Христа, несущего крест на Голгофу, за которым следует толпа евреев, женщин и так далее. От евангелиста Луки, в 23-й главе» (несколько подробнее о сценах, воспроизводящих «стояния» на Крестном пути, символизирующих падения Господа под тяжестью креста и Его страдания, поговорим в следующем разделе этой главы). В празднестве участвовали все жители города и окрестных деревень, представители гильдий ремесленников различных профессий, риторы, духовенство и высокопоставленные особы, а в XVI веке появились записи о *триумфальных выходах городского ополчения*.

О ротах ополчения (или «стрелков» — schutterijen) читаем у Дж. Израэля: «городские ополчения были метко названы “элитой второго ранга”: они занимали более высокое положение в социальной иерархии, чем наемные рабочие, но ниже, чем патриции. <...> Беднякам и наемным рабочим доступ в ополчение был фактически закрыт из-за сравнительно высокой стоимости приобретения экипировки и оружия <...> Офицеры рот ополчения обычно были тесно связаны с членами городского управления. По своей организации и методу вербовки ополчения очень напоминали цеха <...> Ополченцы регулярно собирались вместе для тренировки в стрельбе и по случаям, связанным с общественной жизнью, таких как участие в парадах <...> Как и другие цеха, каждая рота имела собственные эмблемы <...> и пышные наряды».

Во время Нидерландской революции ход процессии Святой Крови пришлось изменить: в 1573 году масштабы шествия уменьшились (оно перестало выходить за пределы городских стен), а в период между 1578 и 1584 годами, когда Брюгге был под властью кальвинистов, процессия и вовсе не проводилась. Отметим, что Брюгге был не единственным нидерландским «Иерусалимом». В других городах, например, в брабантском Алсте (в 30 км от Брюсселя) воспроизводились собственные версии «Города Иерусалима».

Процессия в Брюгге нашла свое отражение в искусстве Северного Ренессанса. Профессор Института изящных искусств Нью-Йоркского университета **Марк Тробриндж** (Mark Trowbridge) полагает, что вышеупомянутая нидерландская картина «Христос, несущий крест», датируемая примерно 1470 годом (Нью-Йорк, Метрополитен-музей), изображает именно это шествие.

В свою очередь, и мы выскажем предположение, что картина Брейгеля «Несение креста» *имеет прямую сюжетную связь с проводимой в Брюгге процессией «Святой Крови» и композиционно восходит к изображениям кermess в честь почитаемых святых*. Именно этим объясняется участие в процессии шута и замеченная нами черешня, которая в южных провинциях Нидерландов созревает во второй половине мая. Отсутствие на картине Христа (в мистерии участвует человек, *изображающий* Его) предполагает еще один возможный ответ на вопрос, почему персонажи «группы скорби» погружены в себя, почему опущенные взоры Марии и апостола Иоанна не обращены в центр картины.

Поскольку ни о какой «испанской армии», гонящей на казнь протестантов, речи идти не может, полагаем, что на картине изображен торжественный выезд отряда городского ополчения, возглавляемого членами городского управления. Орнамент на штандарте, возможно, и намекает на габсбургского орла, как полагают некоторые исследователи, но, по всей видимости, этот символ условный: орел (если это орел) повернут главами к древку. К тому же Благородное Братство Святой Крови в Брюгге также имело свой «орнитологический» герб, связанный с изображением пеликана (расклевавшего себе грудь, чтобы накормить кровью птенцов). Проводя параллели с изображениями кермесс, замечаем, что композиция картины «Несение креста» «распадается» на отдельные сцены и сценки, фарсы и моралите, каждая из которых происходит одновременно с другими, группируя участников и зрителей, причем основная «инсценировка» (упавший Христос) привлекает в сравнении с прочими сценами наименьшее внимание публики (вспомним «битву святого Георгия с драконом»). Сцена с разбойниками, которым, по евангельскому сюжету, предстоит быть распятыми рядом с Христом, представляет собой моралите (нравоучительное покаяние), и эта движущаяся постановка привлекает внимание куда большего количества зрителей, нежели сцена с упавшим Христом. Духовные лица, изображенные здесь, как и разбойники, также могут оказаться одними из персонажей театрализованного шествия. Еще в 1525 году Эразм отмечал общую неприязнь к монахам со стороны населения, а в 1567 году штатгальтер Фрисландии граф Аремберг, приверженец католицизма, признавал, что черное духовенство ненавидели повсеместно. Подразумеваемая гротескную позу и «несочетаемые» цвета платья жены Симона (красный, зеленый, белый), сочетающиеся при этом с цветами одежды стражника, грозящего ей алебардой, полагаем, что центральная сцена переднего плана представлена в виде фарса. Так, по замечанию С. А. Ковбасюк, элемент одежды еще римских мимов, предшественников средневековых шутов, — трехцветный: красно-зелено-желтый, то есть, по средневековым представлениям, цветов, не сочетаемых между собой. Появление на картине фермеров с товарами и их видимое безразличие к происходящему также отнюдь не случайно: крестьяне, несомненно, направляются (против движения толпы) в город, с тем чтобы занять лучшее место на ярмарке. Самое грандиозное скопление публики (по аналогии с уже отмеченными нами многочисленными группами зрителей у театрализованных подмостков) образовано на «Голгофе», где пока почти ничего не происходит, но уже начата подготовка к главному действию, увидеть которое и стекается основная масса зрителей. Толпа любопытных, спешащая окружить «Голгофу», торопится отнюдь не к месту публичной казни. Толпа не любит глазеть на казни, которыми ее устрашает инквизиция. Люди спешат увидеть театрализованное представление, чтобы, вернувшись в город, предаться веселью, играм, возлиянию, дракам и всему прочему, столь знакомому современному зрителю, не единожды бывавшему непосредственным участником многочисленных, регулярно проводимых кермесс. Брейгель, конечно, морализаторствует, возводя на «Голгофе» «лес» колесовальных столбов, напоминая зрителю: то, чего так страшится и избегает толпа (жестокости казни) и то, что она так жаждет увидеть (казнь символическую, разыгранную) — звенья одного семантического ряда.

В русле консервативного католического мейнстрима, вслед за церковью и Тридентским собором, Брейгель порицает современное ему общество, растерявшее остатки традиционных форм благочестия, утратившее собственную религиозную культуру в масштабе, не знавшим исторических прецедентов. Брейгель, однако, не просто морализаторствует, изображая добродетель «малого стада» — тех немногих, чьи типажи невозможно ассоциировать с «публикой кермессы», кто устранился от шествия и погружен

в молитвы. Брейгель фиксирует зарождающуюся в католицизме традицию. Эти персонажи (в одном из них, стоящем у столба на крайнем правом плане, исследователи склонны видеть образ самого Брейгеля) — новые паломники, т. н. «духовные пилигримы». К 1550-м годам, когда религиозные действия, насаждаемые католической церковью, утратили свое влияние на общество, паломничества, особенно в Иерусалим, которые еще в начале века были весьма популярны, потеряли свою привлекательность. Их место в среде благочестивых католиков заняло т. н. «духовное паломничество», медитативная *Via Dolorosa*, связанная не с чем иным, как с молитвенным почитанием падений Христа на Крестном пути. Количество падений варьировалось по разным богословским источникам, однако не стоит искать историчности в этих источниках. Суть духовного паломничества, которое Брейгель противопоставляет кермессе, — в духовной сопричастности и размышлении над тайной искупления.

### **3.2. «Духовное паломничество» Яна Паши (1563). Коротко об одном источнике «Несения креста» в контексте «интертекстуальных» связей духовной литературы и живописи**

Современное католическое богослужение Крестного пути призвано воссоздать в памяти верующих основные моменты страданий Христа и состоит, как художественный цикл, из четырнадцати стояний, представляющих собой различные моменты Страстей, включающие три падения Христа под тяжестью креста, призвание Симона Кириянина в помощь Христу и т.д., заканчивая смертью и погребением.

К XVI веку т. н. Кальварии (от латинского наименования Голгофы – *Calvaria*), символические «Крестные пути», воссоздающие топографию Святой Земли при помощи часовен на территориях, напоминающих, согласно описаниям паломников, пейзаж Иерусалима и заменяющие собой паломничество в Иерусалим, стали у европейских народов довольно распространенным явлением. Так, в XVI веке Мадрид уже имел образ Крестного Пути в *четырнадцать* стояний (вспомним «пьесы старины» Дамхудера). Какие особенности, вызванные неуклонно растущим недоверием к церкви и духовной деградацией общества, приобрела имитация Крестного пути в Нидерландах (Брюгге), мы примерно представляем себе из предыдущего раздела этой главы нашего очерка.

Вместе с тем, католические богословы принялись писать трактаты, в которых по-своему пытались изложить порядок Страстных эпизодов и описывать места, с ними связанные. Наиболее значительным из этих трактатов оказалась книга «Духовное паломничество» фламандского монаха-кармелита, богослова и писателя Яна Паши (*Jan van Raesschen*, известный под латинизированным именем *Rascha* — в различных транскрипциях Паша или Пасха). Книга, содержащая 365-дневное медитативное «паломничество» в Иерусалим, была впервые опубликована в 1563 году (уже после смерти Паши; за год до создания Брейгелем «Несения креста») и снискала такую популярность, что неоднократно переиздавалась — в 1568 и 1576 годах, и позднее. Будучи доктором богословия, Паша был и профессиональным инквизитором, назначенным на эту должность в 1520 году императором Карлом V. Полагаем, Брейгель держал в руках книгу Паши. И если не сама книга послужила в известной мере источником «Несения креста», то во, всяком случае, «интертекстуальные» связи между живописью Брейгеля и текстом Паши прослеживаются несомненно. Став духовным наставником медитативного паломничества, Паша буквально инструктировал духовных паломников в мельчайших подробностях и просчитал все детали. Например, согласно Паше, «крест <Христа> был

пятнадцати футов в длину и восьми футов <поперек>, и весил он сто пятьдесят фунтов. От места, где судили Христа, до места, где на Него был возложен крест, было тринадцать шагов, а от места, где на Него был возложен Крест, до места, где Он впервые пал, — сорок шагов, и каждый шаг состоит из двух обычных шагов, или шести футов. И от этого до того места, где Его встретила убитая горем Мать, было десять шагов и три фута. С нашим Господом на гору Голгофу отправились пятнадцать тысяч человек <...> Отверстие для святого креста <было> глубиной в два фута и шириной, в которое вы можете просунуть руку».

Искусствоведы, конечно же, обратили внимание на обстоятельства призвания Симона из Кирины в помощь Христу, на очевидное нежелание крестьянина нести Его крест, что наиболее близко соответствует тексту Евангелия от Матфея (причем о падении Христа в Евангелиях не говорится ни слова): «Выходя, они встретили одного Киринаянина, по имени Симона; сего *заставили* нести крест Его» (Мф. 27:32). Паша интерпретирует эту сцену следующим образом: «И вот третье падение нашего Спасителя (прим.: согласно Паше, количество падений равняется семи — «по одному на каждый день недели»). Поразмышляйте теперь, как наш Господь пал и не смог идти дальше без посторонней помощи, и как Симон *был вынужден против своей воли* нести Его крест». Далее приведем текст молитвы Яна Паши (в сокращении). «О Господь мой Иисус Христос, <...> я умоляю тебя <...> обнови намерение моего ленивого сердца, охотно нести за Тобой духовный крест религии, и что еще Тебе будет угодно возложить на меня, то, что от себя с Симоном я ненавижу и порицаю нести <...> чтобы, воспламененный желаниями, я мог следовать по Твоим святым стопам и никогда не оставлять Твой крест, пока Ты не освободишь меня от него в час моей смерти <...> аминь». Брейгель добавляет к центральной сцене переднего плана фигуру жены Симона — женщины, носящей на поясе четки, но противящейся тому, чтобы ее муж был приведен в помощь упавшему Христу. Как нам представляется, гротескной фигурой «жены Симона» Брейгель наглядно иллюстрирует фразу из процитированной молитвы Паши: *«то, что от себя с Симоном я ненавижу и порицаю нести»*.

Говоря об «интертекстуальных» связях, отметим и роль «духовных пилигримов», по Яну Паше, на картине Брейгеля: их молитвенные жесты, отстраненные взгляды, их расположение, близкое к символической «группе скорби», красноречиво свидетельствуют о том, что эти люди погружены в медитативное состояние и совершают «духовное паломничество». Полагаем, что Брейгель, через нескольких персонажей «малого стада», одним из первых в истории живописи запечатлевает традицию «духовного паломничества», зарождавшуюся в Нидерландах в XVI веке, послужившую основой для современных католических богослужений Крестного пути, сыгравшую решающую роль в придаче иерусалимской Via Dolorosa ее настоящей современной формы и нашедшую отражение в других христианских конфессиях. В таком контексте сравнение Брейгеля с «художником-богословом» представляется абсолютно правомерным, но его профессиональные взгляды едва ли расходились с традиционным католицизмом.

### 3.3. «Мельницы Господни мелют медленно, но верно» (Эразм Роттердамский)

Настало время сказать несколько слов об одном из самых, пожалуй, загадочных символов во всем творчестве Брейгеля — мельнице на скале.

Отвесная скала, на вершине которой воздвигнута мельница, весьма примечательна своей «архитектурной» формой (кажется, исследователи не обращали на это внимания). Ее силуэт напоминает готическую церковь — с высокой башней и продолговатым нефом.

Прообразом «готического» решения скалы могла стать, например, церковь Пресвятой Богородицы в Брюгге (вторая по высоте в Нидерландах), или самый высокий в Нидерландах (как исторических, так и нынешних) собор Пресвятой Богородицы в Антверпене, строительство которого закончили к середине XVI века, или собор Святого Мартина в Утрехте и т. д.

Внимательное рассмотрение деталей скалы дает некоторое представление о ее внутреннем устройстве. В скале вырублен наклонный ход или т. н. «ходок» — наклонная горная выработка, предназначенная для передвижения людей и повозок. В самом центре скалы ходок выходит наружу. Здесь, очевидно, в целях безопасности вдоль края выработки установлено деревянное ограждение. Наверху прорублены два окна, служащие для освещения и вентиляции. Горнорудное дело успешно развивалось в эпоху Возрождения, когда после выработки поверхностных руд, в Альпах стали строить наклонные штольни. Подробная детализация скалы позволяет высказать предположение, что Брейгель делал этюды с натуры во время своего пребывания в Альпах. Возможно, ландшафтно-архитектурным прообразом мельницы на скале стали римские сторожевые башни, построенные в горах. В качестве примера приведем дошедшую до наших дней Девичью башню замка Девин (Братислава, XV век), построенную на отвесной и узкой скале, которая в этом ряду фортификационных сооружений весьма характерна.

Сама ветряная мельница относится к устаревающему в XVI веке и уходящему в прошлое (не сохранившемуся в Нидерландах до наших дней) типу мельницы-столбовки, мельничный амбар которой вращался на опоре (сравним эту конструкцию с новым типом мельниц, характерным для Нидерландов XVI-XVII веков, называемых «шатровками» или «голландками», на «Пейзаже с мельницей» Арта ван дер Нера, 1646; такие мельницы сохранились в довольно большом количестве). Вращающийся амбар позволял ориентировать мельницу по направлению ветра. Опорой служила пирамидальная бревенчатая клеть (рама), поверх которой крепилось ровное круглое кольцо, на которое устанавливалась нижняя рама амбара. Именно положение мельницы позволяет сделать однозначный вывод о направлении ветра на картине Брейгеля: судя по тому, как мельница ориентирована в пространстве, ветер дует с Голгофы, от дальнего плана, где на горизонте собираются темные тучи.

Символический (а это — бесспорно) образ мельницы на скале вполне сопоставим с Мельницей-Фортуной (по М. Н. Соколову; и той же точки зрения придерживается и М. Ю. Кукин). Следуя этой трактовке, между Фортуной на скале и Христом, упавшим вниз, возникает противопоставление божества этого мира, управляющего слепой толпой, с истинным Богом, Которого мир не узнал (не увидел), которого люди приговорили к смерти. Не оспаривая эту гипотезу, заметим лишь, что символ Мельницы-Фортуны, именно в контексте рассматриваемой картины, едва ли считывался современниками Брейгеля. Питер Балтен, создавший в 1560-х годах свою версию «Несения креста», перенявший многие детали брейгелевской композиции, тоже изобразил мельницу, поместив ее на относительно небольшом возвышении, на крайнем левом плане картины. А на дальнем плане, на горизонте, на одной вертикальной оси с этой «брейгелевской» мельницей, он написал вторую мельницу. И если изображение на одной картине двух мельниц не вызывает вопросов (Нидерланды иногда называют «страной мельниц»), то изображение второй Фортуны выглядит явно избыточным.

Мельницу на фоне неба связывают и со словами Христа о «небесном хлебе», и о перемалывании зерен Ветхого Завета в муку Нового, и о «вращающемся звездном небе Мироздания» (упуская при этом из виду то обстоятельство, что представления о

гелиоцентрической системе мира были уже широко распространены в просвещенных кругах середины XVI века).

Предложим иную трактовку символа мельницы, связанную с популярной нидерландской пословицей: «Мельницы Господни мелют медленно, но верно» — именно в той связи, что любовь Брейгеля к пословицам общеизвестна. К тому же, эта пословица часто использовалась в среде протестантской реформации (что аудиторией, склонной видеть в Брейгеле тайного протестанта, не может быть оставлено без внимания). Пословица вошла в обиход в латинском переводе «*Sero molunt deorum molaе*» благодаря Эразму (Адагия, 1500). Смысл ее относится отнюдь не к библейскому «небесному хлебу» (манне), но к понятию медленного (нескорого, отсроченного), но верного (неизбежного) божественного возмездия за человеческие грехи. Здесь Брейгель снова морализаторствует, «цитируя» крылатое выражение, без труда считываемое современниками, и порицая «всякое непотребство» (по выражению отцов Тридентского собора).

Брейгелю, который до конца своих дней оставался верным католическому вероисповеданию, были, как представляется, не чужды некоторые идеи гуманизма Эразма (ведь и сам Эразм оставался католиком, критикуя Лютера). Однако религиозные и политические взгляды Брейгеля не были настолько прогрессивными, как, скажем, воззрения Дирка Корнхерта (Dirck Volckertszoon Coornhert; 1522—1590), сочетавшего в себе таланты художника-гравера, политика (соратник Вильгельма Оранского), богослова и философа-гуманиста (последователь Эразма), который в результате собственных теологических изысканий укрепился в вере в общественный прогресс и в убеждении, что ни одна конфессия (будь то католическая, лютеранская или реформаторская) не может претендовать на право единственно истинной веры. Впрочем, выводы о мировоззрении Брейгеля, сделанные лишь на основе анализа его творчества, пусть и в проекции на историко-культурный, историко-религиозный и историко-политический контекст, в отсутствие подтверждающих письменных источников, остаются лишь субъективным (с точки зрения исследователя) предположением. Потому что, как говорил фламандский картограф и друг Брейгеля Абрахам Ортелиус (Abraham Ortelius; 1527—1598), «во всех работах нашего Брейгеля таится больше, чем изображено».