

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Руководитель магистерской программы
«История западноевропейского искусства»

_____ доцент ДМИТРИЕВА А.А.

Председатель ГАК,
профессор

_____ /КАРАСИК И.Н./

ТЕМА ДИССЕРТАЦИИ:

**СЕРИИ РИСУНКОВ ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТРАШЕГО «ГРЕХИ» И
«ДОБРОДЕТЕЛИ». ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

на соискание степени Магистра
по направлению 50.04.03 – История искусств
магистерская программа – Искусствоведение (история искусств)

Рецензент:
кандидат исторических наук, преподаватель,
Киевский национальный университет имени
Тараса Шевченко Ковбасюк Стефания
Андреевна

_____ (подпись)

Выполнил:
студентка 2 курса
магистратуры
очной формы обучения
Терехович Александра Владиславовна

_____ (подпись)

Работа представлена в комиссию
«_____» _____ 2017 г.

Секретарь комиссии:
_____ (подпись)

Научный руководитель: кандидат
искусствоведения доцент кафедры истории
западноевропейского искусства Института
Истории Костыря Максим Алексеевич

_____ (подпись)

Санкт-Петербург
2017

Оглавление.

Введение	3
Историография.....	6
Глава 1. «Грех» и «Добродетель» в религиозной литературе и изобразительном искусстве XII-XV вв.....	21
1.1. «Грех» и «Добродетель» в религиозной литературе XII-XV вв.....	22
1.2. «Грех» и «Добродетель» в изобразительном искусстве XII-XV вв...36	
Глава 2. Серии и рисунков Питера Брейгеля Старшего «Грехи» и «Добродетели».....	58
2.1. Серия рисунков Питера Брейгеля Старшего «Грехи».....	58
2.2. Серия рисунков Питера Брейгеля Старшего «Добродетели» (1559-1561)	80
2.3. Сопроводительные надписи к рисункам серии «Добродетели» и «Грехи».....	114
Заключение	120
Список литературы.....	128
Список иллюстраций	133
Иллюстрации	135

Большинство ученых сходятся во мнении, что понятие парадокса - одно из ключевых в художественном языке Питера Брейгеля Старшего. Сама история интерпретаций работ художника историками искусства отражает парадоксальную картину восприятия его наследия зрителем XX - нач. XXI вв. В первой части работы мы продемонстрируем эту неоднозначную картину на примере анализа интерпретаций серий рисунков «Грехи» и «Добродетели».

Доподлинно известно, что искусство Питера Брейгеля Старшего было востребовано у образованных знатоков. Художник никогда не писал картин для церквей или общественных зданий, а его произведения висели в домах знатных коллекционеров. Среди них был сам кардинал Гранвелла. Питер Брейгель Старший был не просто художником, но и философом-гуманистом, в круг общения которого входили такие выдающиеся умы современности, как религиозный мыслитель Дирк Коорнхерт и картограф А. Ортелиус.

Масштаб личности художника, сложность образного строя его работ стали причиной большого количества спорных интерпретаций. Исследователей, как правило, привлекают живописные работы мастера и рисунки конца 60-х годов XVI столетия. Деятельность мастера в издательстве Иеронима Кока чаще всего ассоциируется у историков искусства с ориентацией на «манеру Босха» и рассматривается, как результат компромисса между художником и Иеронимом Коком, нацеленным на отклик у покупателей. В нашем исследовании, посвященном сериям «Грехи» и «Добродетели» мы постараемся продемонстрировать, что Питер Брейгель Старший проявил себя как самостоятельный, независимый художник-интеллектуал.

Особое внимание в нашем исследовании мы уделим историческому и культурному контексту времени. Что такое город Антверпен середины XVI-го столетия? Красноречивым ответом будут слова венецианского посла Марко Кавалли, прибывшего в город в 1551-м году. Он воскликнул: «Венеция

превзойдена!».¹ Антверпен славился, как крупнейший в Нидерландах порт и важнейший гуманистический центр Европы. В это время большие торговые города стали не только местом сосредоточения всевозможных материальных товаров, но и рынком идей и мыслей, свежих, «питательных» и разнообразных, как угощения щедрого Гаргантюа. Интеллектуальная элита Антверпена, воспитанная на работах гуманистов начала столетия и воспринявшая опыт и последствия Реформации (еще все впереди), участвовала в формировании вкусов среднего класса бюргеров. Середина XVI-го века в Антверпене – расцвета обществ ридерейкеров (палат риториков), активного издания переведенной античной и религиозной литературы и широкого распространение гравюры, которая не только услаждала или развлекала покупателя, но несла познавательную и назидательную функцию. Продолжали издавать труды гуманистов начала XVI – века (Себастьян Брандт, Эразм Роттердамский и т.д.). Особой популярностью пользовались сочинения римских сатириков (Ювенал, Марциала и т. д.), активно переводились сочинения стоиков (например, Сенека и Цицерон). Особого внимания требует и религиозно-политическая обстановка в стране и городе: 1558 год – яркая страница в истории Антверпена, события которой прольют свет на ряд вопросов, связанных с интерпретацией серий.

Ряд современных исследователей видит в рисунках «Страшный суд» и «Сошествие во Ад» композиции, связующие две серии. Исследователи аргументирует гипотезу «традиционностью» решения объединения темы «Грехов и Добродетелей» с апокалиптическими сюжетами. Однако существуют сведения о продаже гравированных серий «Грехи» и «Добродетели» отдельно друг от друга.

Вопрос о сопроводительных надписях к рисункам и гравюрам также требует пристального внимания, ведь анализ характера надписей стал для ряда исследователей важным аргументом в защиту противоположных по духу интерпретаций (например, гипотез Нины Серебренников и Карла Г.

¹ Бенуа. А. История живописи всех времен и народов. М 2002.

Стридбека). Одна из главных проблем нашего исследования связана с характером отношения серий рисунков «Грехи» и «Добродетели» к мировоззрению самого Питера Брейгеля Старшего, а также степенью зависимости образного мира рисунков от желаний издателя Иеронима Кока и потребностей рынка - потенциальных покупателей гравюр.

Историография.

Шарль де Тольнай в своей работе, опубликованной в 1925 году, определял идейное значение рисунков Питера Брейгеля Старшего, исходя из сформированного им представления о скептически-ироничном, пессимистичном мировоззрении художника. Шарль де Тольнай отрицает возможность рассматривать серию «Грехи», как фольклорную и дидактическую сатиру, задачей которой становится моральное наставление человека. Историк искусства считает, что главная цель Брейгеля заключалась в правдивом изображении мира, с его «извращенной природой» и скрытыми силами, которые управляют людьми, как марионетками.² В серии рисунков «Добродетели» автор видит эволюцию в направлении «наблюдений внутри мира перевернутого, искаженного». В этом мире все происходит по закону обратимости.³ Знакомство с отдельными работами Шарля де Тольная позволяет видеть в нем интересного, тонкого философа. Исследователь как бы сближает творческий метод Брейгеля с критической методологией неокантианства (очень популярного в образованных кругах времени написания книги) с ее противопоставлением ценностей культуры и реальной действительности. Любое морализаторство и наставительный тон, представляется ученику Дворжака не достойными возвышенных умов масштаба Брейгеля.

В статье «Фантазия и ирония в гравюрах Питера Брейгеля» Макпарлин Д. Х. описывает гравюры по рисункам «Грехи», как «остроумные высказывания здорового ума», который использовал язык близкий Босху сознательно и рационально. Этот язык был понятен современникам художника и никак не был связан с сюрреализмом XX века (о чем писали современники исследователя). Фантазия Брейгеля была подчинена одной цели – показать и высмеять человеческую слабость и глупость. При этом образы художника лишены характера религиозного морализаторства Босха. Ховард Дэвис отмечает, что в серии «Добродетели» сатирическое настроение

² Tolnay C. de. Die Zeichnungen Pieter Bruegel. Munchen. 1925. С. 27.

³ Ibid.

проявилось особенно ярко, а сам характер иронического тона Брейгеля сближает эти гравюры с современной автору сатирой. Тема Добродетелей рассматривается Брейгелем в контексте исследования сущности человеческого лицемерия. Художник исключает или заменяет традиционные атрибуты Добродетелей (например, мы не найдем подушку и ложе среди атрибутов «Правосудия») и изображает такие сцены повседневной действительности, которые показывают, разорванность связей между реальной жизнью и представлениями об этих добродетелях.⁴

Карл Г. Стридбек выражает противоположное Ш. де Тольнаю мнение, считая мысли последнего необоснованными. Исследователь рассматривает рисунки не с точки зрения особенностей индивидуального видения художника, а в контексте общих и важнейших (по убеждению исследователя) для времени художественных концепций, когда главной задачей произведения было научить зрителя, преподать ему моральный урок.

Так, Карл Г. Стрилбек считает, что главной задачей «Грехов» становится предостережение человека от рабства греховной души. По мнению автора, демоны выполняют здесь ту же функцию, что и аллегорические персонажи «Чувства» у риториков: они служат проводниками и подстрекателями. Рисунки серии «Добродетели», соответственно, выполняют функцию морального наставления.

Исследователь уделяет большое внимание тесной связи работ гуманиста Дирка Коорнхерта с идейным миром Брейгеля. Убеждение автора в близости мировоззрений художника и гуманиста, отрицающего первородный грех, и воспринимающего порочность души, как рабство, а не ее естественное состояние, определило характер его воззрений. К. Стридбек указывает на присутствие в рисунках Брейгеля ряда символов, которые демонстрируют состояние духовной несвободы (человеческая голова, заключенная в стеклянном колпаке и т.д.) и подтверждают его мысль. Вообще

⁴ *McParlin Davis H. Fantasy and Irony in Peter Bruegel's Prints. // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series. Vol. 1, No. 10. N.Y, 1943. P. 291-295. [Электронный ресурс]. - <http://www.jstor.org/stable/3259411> Режим доступа: (дата обращения: 01. 04. 2016).*

от работы К. Г. Стридбека поседели бы все пионеры формализма: исследователь будто приравнивает изображения к морализирующим текстам.⁵

Л. Лебер, как и Ш. де Тольнай, не видит в рисунках серии «Грехи» назидательного характера. Исследователь пишет: «Одна лишь жизнь, со всеми заключенными в ней инстинктами и внутренними склонностями, давала пищу его (Брейгеля) фантазии..». В серии «Добродетели» Л. Лебер отмечает влияние гуманистического мировоззрения, с его направленностью на реальные индивидуальные и социальные нужды человека.⁶

Чарльз Д. Каттлер в труде о живописи Северной Европы с XIV по XVI вв. посвящает отдельную главу работам Питера Брейгеля Старшего, где вскользь упоминает о сериях «Грехи» и «Добродетели». Исследователь пишет, что в гравюрах по рисункам Брейгеля традиционные иконографические идеи теряются в неразберихе множества дополнительных фантастических деталей. При этом автор отмечает отсутствие в образах Брейгеля явного назидательного характера, которое было свойственно работам Босха. Автор склонен видеть в рисунках в первую очередь «очаровательные шутки».⁷

Вальтер С. Гибсон в работе «Брейгель» пишет, что в сериях «Грехи» и «Добродетели» отражены ценности возвышающегося среднего класса бюргеров. По мнению исследователя, рисунки носят назидательный характер, а их образы полны мудрости и иронии.

Профессор отмечает, что используя в серии «Грехи» образный язык Босха, Брейгель намеренно избегает той же сложности форм и идей: его монстры «более земные и материальные», а «адские пейзажи» не такие захватывающие. В. С. Гибсон объясняет эту особенность изменением в

⁵ *Stridbeck C. G. Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel, sowie dessen Beziehungen zum niederlandischen Romanismus. Stoccolma. 1956*

⁶ *Lebeer L. Bruegel. Le Stampe. Firenze. 1967. P. 64, 92*

⁷ *Cuttler C. D. Northern Painting from Pucelle to Bruegel: Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries. N. Y. 1973. P. 470.*

восприятию понятия греха в обществе, причиной которого становится, в первую очередь, отклонение от разумной воли, а не козни демонов. Это убеждение гуманистов (в том числе Эразма Роттердамского) было широко воспринято в среде бюргеров.

В серии «Добродетели» исследователь также видит идеи близкие бюргерству, для которого «честная прибыль остается благом до тех пор, пока остается под покровительством разума». В. С. Гибсон не видит в рисунках Брейгеля сознательного искажения качеств Добродетелей. Исследователь определяет задачу художника как утверждение значимости добродетели в повседневной, обыденной жизни. Даже в неподписанном листе «Правосудие», автор видит исключительно выражение общей во времена Брейгеля идеи необходимости земного правосудия. В. С. Гибсон не уделяет внимание аргументированному мнению, согласно которому гравюры серии «Добродетели» были предназначены для более узкого круга покупателей (гуманистам).⁸

Н. М. Гершензон-Чегодаева в монографии «Брейгель» уделяет пристальное внимание культурно-историческому контексту времени создания рисунков. Исследовательница считает, что личность Брейгеля следует рассматривать в тесной связи с воззрениями круга «нидерландской интеллигенции», с которым художник сближается в Антверпене (здесь он работает в мастерской Иеронимуса Кока). Для людей этого круга научные знания и религиозные воззрения были неразрывно связаны с представлениями о свободе личности (воли). Автор пишет, что именно в серии рисунков на сюжеты «Грехов» и «Добродетелей» тема добра и зла выступает в наиболее прямолинейном, обнаженном и «литературном» виде. При этом исследовательница как бы сама себе противоречит, замечая, что все рисунки Брейгеля, выполненные для мастерской Кока, отличаются «двух плановым смыслом», а личное мировосприятие художника уходит вглубь и становится «подтекстом». Н. М. Гершензон-Чегодаева считает, что внешне

⁸ Gibson W. S. Bruegel. N. Y. 1977. P. 45-54., 58-64.

две серии рисунков объединяют две тенденции: тенденцию к сложной книжной символике и обстоятельности отдельных мотивов и сцен, неприкрыто нацеленных на подлинную жизнь.

В серии «Грехи» исследовательница видит не столько моральное наставление, осуждение изображенного, сколько интерес художника к карнавальному миру «вверх тормашками». При этом мысли исследовательницы о сущности этого вывернутого на изнанку мира явно отсылают к идеям М. Бахтина, изложенным в его знаковом труде о смеховой культуре средних веков и Возрождения.

Н. М. Гершензон-Чегодаева видит в рисунках серии «Добродетели» и «Сошествие во ад» пессимистическое настроение Питера Брейгеля. Автор выражает сомнение в том, является ли рисунок «Сошествие во ад» работой, завершающий цикл рисунков, однако не находит веских аргументов против этого мнения. Много внимания исследовательница уделяет разбору и критике работ Ш. де Тольная и Карла Г. Стридбека. Обращаясь к работе первого, исследовательница критикует убеждение автора в отстраненности образов рисунков, в их замкнутом безразличии к народу. В отношении труда Стридбека, Н. М. Гершензон-Чегодаева усматривает излишнюю прямолинейность суждений, основанных в первую очередь на литературных источниках. Автор признает, что иконологический анализ Стридбека дал множество ценнейших сведений, но Н. М. Гершензон-Чегодаева сомневается в наличии у автора «тонкой интуиции и объективного знания творческой личности изучаемого художника и общей направленности его искусства в целом».⁹

И. Ландер во вступительной статье к собранию гравюр по интересующим нас рисункам Питера Брейгеля Старшего («Грехи», «Добродетели», а также «Страшный суд» и «Сошествие во ад») отмечает резкий контраст образов и идейного содержания двух серий. В отношении серии «Грехи», мысли исследовательницы также явно отсылают к идеям М.

⁹ Гершензон-Чегодаева Н. М. Брейгель. М. 1983. С. 76-120.

Бахтина, который видел в стихии карнавальной смеховой культуры глубоко положительное значение. И. Ландер сравнивает изображения на гравюрах с карнавальными шествиями и ярморочными представлениями. Исследовательница не видит в серии «Грехи» какого-либо морализаторства и наставительного тона.

В серию «Добродетели» И. Ландер включает гравюру «Сошествие во ад». Автор отмечает, что вторая серия предназначалась для более узкого круга зрителей. Именно в ней можно видеть отношение художника к социально-политическим реалиям времени. И. Ландер выделяет «парадокс», как важнейший художественный прием Брейгеля. Этот прием отвечал задачам нового гуманистического мышления, которое ломало привычные «духовные устои» средних веков. Автор видит в гравюрах одновременно назидательную функцию (отвечающую отдельным мыслям Эразма Роттердамского и Дирка Коорнхерта) и, в то же время, выражение общего пессимистического настроения художника, связанного с его «духовным кризисом».¹⁰

В фундаментальном труде Р. Х. Марейниссена, посвященному творчеству Питера Брейгеля Старшего, можно найти важнейшие данные истории изучения серий рисунков художника.

Обращаясь к серии «Грехи» автор пишет о несправедливом использовании понятия «архаичность» в отношении иконографии рисунков. При этом автор, по неясным причинам, относит это определение исключительно к иконографии изображения греха в виде аллегии, при том, что исследователи, как правило, говорят об относительной «архаичности» самих образов рисунков. Сведения об использовании аллегии в христианской культуре важны и интересны, однако, доказательный тон представляется здесь несколько излишним: популярность аллегии в этот период - общеизвестный факт.

¹⁰ «Грехи» и «Добродетели» из собрания Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина/ Вступ. ст. И. Ландер. Л., 1991.

Р. Х. Марейниссен считает, что в серии рисунков «Добродетели» отражена эволюция творчества Брейгеля, который «все активнее освобождается от влияния Босха». Кажется сомнительным употребление термина эволюции, который логичнее было бы употребить в отношении одного художественного видения, а не относительно смены одного ведения – другим. Исследовательница выражает общее мнение, согласно которому к циклу рисунков «Добродетели» невозможно подобрать ни пластических, ни литературных источников. Автор считает, что рисунки серии позволяют яснее уловить идейные, религиозные и отчасти политические идеи художника.¹¹

Манфред Селлинк анализирует серии рисунков «Грехи» и «Добродетели», а также рисунок «Страшный суд» (автор не включает в серию связывает с серией «Добродетели» рисунок «Сошествие во ад») в контексте реформационного движения и диспута католиков, реформаторов и гуманистов о доктрине предопределения и принципе искупления души через добродетель и милосердие. Исследователь замечает, что трансформация понятий «греха» и «добродетели» сопутствовала утверждению догмата протестантов о предопределении, который сделал сюжет «Страшного суда» одним из самых противоречивых и сложных для интерпретации.

Автор отмечает различие между двумя сериями, первая из которых («Грехи») исполнена в «архаической» манере, близкой Босху. При этом Манфред Селлинк уверен, что подобный «архаизм» манеры является осознанным выбором художника. Обращаясь к надписям под рисунками «Грехов», Манфред Селлинк разделяет предположение К. Г. Стридбека об авторстве гуманиста Дирка Коорнхерта. В серии «Добродетели» М. Селлинк отмечает активное использование Брейгелем парадокса и иронии, которые позволяют выразить разные смысловые слои рисунков.

Рисунок «Страшный суд», по мнению автора, связывает две серии, становится их смысловым узлом. При этом М. Селлинк сомневается, что две

¹¹ *Марейниссен Р. Х.* Брейгель. М., 1998. С. 84, 117.

серии были изначально задуманы автором издателем Иеронимом Коком в дидактическом единстве

Главной задачей «Грехов», «Добродетелей» и рисунка «Страшный суд» остается, по мнению М. Селлинка, «инструктаж» близкий моральному наставлению. Автор отмечает сходство композиций рисунков со сценами театральных постановок, что отсылает зрителя к морализирующим представлениям ридерейкеров.¹²

Ф. и Ф. Роберт-Джонс в обширном труде, посвящённом Брейгелю, уделяют отдельное внимание рисункам серий «Грехи» и «Добродетели». Авторы видят в двух сериях единое целое, связанное идеей диалектического сопоставления добра и зла, которое включает предостережения и советы, представления об опасных снах и болезненной реальности.

Авторы подчеркивают «энциклопедический» характер серии «Грехи», рисунки которой наполнены интеллектуальными и религиозными символами, отсылками к знаниям и традициям времени их создания. Большинство из них не поддаются расшифровке, или их подтекст не может быть в полной мере понят сегодня. При этом исследователи пишут, что гравюры Питера Брейгеля Старшего были адресованы, в первую очередь, гуманистам, а смысл изображенного мог быть понят только узким кругом образованных людей. Этими словами авторы будто противоречат сами себе. Исследователи будто приравнивают гуманизм и творческую мысль Брейгеля к какой-то грубой схоластической доктрине, заранее оговоренной между гуманистами, при этом доктрина эта скрыта где-то как кумранские записи (будто не сохранилось не одной работы гуманистов), а будучи найдена никогда не будет расшифрована.

Авторы видят в сериях не столько моральное наставление, сколько запечатление художником своего исследования человеческой природы с ее «поступками, страданиями, радостями, ее состоянием».¹³

¹² *Sellink M.* Bruegel. The Complete Paintings, Drawings and Prints. Ghent. 2007. P. 92-95., 114., 134-136.

¹³ *Roberts-Jones P. and F. Bruegel.* Paris. 2012. P. 82-89., 194-202.

В статье В. С. Гибсона «Художники и риторы во времена Брейгеля» автор акцентирует внимание на связи образов рисунков Брейгеля и аллегорических театральных представлений риторских кружков. Проблема этих связей была поставлена уже в начале XX века (одним из первых, обратившим внимание на этот вопрос стал Луис Матерлинк), но интерес к ней среди исследователей представляется В. С. Гибсону недостаточным.

Автор подчеркивает, что собрания риторов формировались в первую очередь представителями буржуазии. Утверждение В. С. Гибсона о тесной связи риторских обществ с художественной средой того времени позволяет видеть в серии рисунков «Добродетели» идеи близкие среднему классу городского населения. Исследователь считает, что в рисунках ясно отражены цели и стремления представителей буржуазии.

Особое внимание исследователь уделяет рисунку «Умеренность». Автор пишет, что связь «Умеренности» со Свободными Искусствами необычна, но объяснима. Дело в том, что в XIV веке понятие «Умеренность» вплотную сблизилось с понятием «Меры», как качеством, которое руководит всеми искусствами и науками. Таким образом, «Умеренность» воплощает идеал рационально организованной жизни, посвященной достижению практических целей (автор ссылается на работу Л. Вайта «Иконография Умеренности и Добродетель Технологии», в которой понятие «Умеренности» представлено как важнейший элемент процесса формирования «буржуазного этоса»).¹⁴

В статье «Глупость и Суета в «Безумной Грете» Брейгеля: общеизвестные метафоры и их связь с воображаемым миром Босха» Йона Пинсон выделяет понятие «Глупости» как одно из центральных в творчестве Брейгеля. В картине «Безумная Грета» автор видит дидактическое единство двух аллегорий: «Глупости»=«Расточительности» (фигура на крыше дома

¹⁴ Gibson W.S. Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel. // The Art Bulletin. Vol. 63, No.3 (Sep., 1981), P.426-446. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/3050144?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 29. 03. 2016).

среднего плана), и «Безумия»=«Жадности» (Грета). При этом противоположные крайности становятся двумя ликами одного греха.

Исследовательница отмечает связь произведения «Безумная Грета» и рисунков из серии «Грехи», которые становятся иллюстрацией «плодов» глупости и безумия человека. Глупость, по словам автора, предстает у Брейгеля той же неизлечимой болезнью, что у Босха и Бранта.

Исследовательница отмечает тесную связь художника с наследием Средних веков, творчеством Босха, устным народным творчеством и литературой риториков с ее морализаторскими тенденциями. При этом Йона Пинсон игнорирует сведения о связях Питера Брейгеля с кругом гуманистов Антверпена, характер идей которых отличался от открытого морализаторства Себастьяна Бранта (в первую очередь Дирк Коорнхерт).¹⁵

В статье Ларри Сильвера и Генри Лутикхейзена «Качество понятия Милосердие: представления о благотворительности в Раннем искусстве Нидерландов» авторы уделяет особое внимание рисунку «Милосердие» из серии «Добродетели». Исследователи не согласны с мнением Ш. де Тольная и Зупника, которые видели в рисунках серии насмешку Брейгеля над двуличной человеческой натурой. Авторы считают, что в рисунке «Милосердие» художник поднимает проблему отношения между умозрительной теорией и практикой, характер которого должен определить сам зритель.

Л. Сильвер и Г. Лутикхейзен сравнивают рисунок «Милосердие» с работами нидерландских мастеров начала XVI века (среди них «Семь дел Милосердия» Мастера из Алкмара и «Страшный Суд и семь деяний Милосердия» Бернарда ван Орлея) и анализируют работу в контексте культуры времени ее создания. Авторы приходят к выводу, что в городской среде первой половины XVI века меняется ведущее направление восприятия идеи милосердия. Культ работы выводит добродетель «Усердие» на первый

¹⁵ Pinson Y. *Folly and Vanity in Bruegel's «Dulle Griet»: Proverbial metaphors and their relationship to Bosch's Imagery.* // *Studies in Iconography.* Vol. 20. 1999, P. 185-213 [Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/23923560?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 08.03.2016).

план в системе ценностей среднего класса. «Милосердие» при этом рационализируется в условиях урбанизации. Заметно усиливается чувства неприязни и подозрительности в отношении калек и бродяг. Главной целью участников благотворительной деятельности становится разумное распределение средств между нуждающимися и выявление среди них проходимцев и мошенников. Идеи рисунка «Милосердия», по мнению авторов, перекликаются с мыслями Эразма Роттердамского, который настороженно относился к бродягам, но призывал помогать честным беднякам, не способным к труду.¹⁶

В статье М. А. Салливан «Брейгель Старший, Питер Артсен и истоки жанровой живописи» можно найти анализ рисунков «Добродетели». Автор видит в рисунках не столько критику сатирика, сколько отстраненное наблюдение стоика. Сатирические намеки Брейгеля как бы включены в рамки стоического мировоззрения. Такая трактовка сюжета сближает идеи рисунков с воззрениями Эразма Роттердамского, который был уверен, что главная цель каждого – работа над собой, а не исправление и порицание других.

По мнению М. А. Салливан наличие сцен из повседневной жизни в гравюрах по рисункам «Добродетели» становится важной предпосылкой скорого расцвета бытового жанра (к этому времени бытовой жанр уже активно развивал Питер Артсен).¹⁷

Итак, мнения исследователей относительно сущности рисунков «Грехи» и «Добродетели» отличаются и даже противоречат друг другу. В отношении серии «Грехи» можно выделить четыре основные тенденции. Первая из них связана с представлением Шарля де Тольная о скрытой и болезненной реальности, существующей автономно от видимого действительного мира с его представлениями и ценностями. Ко второй

¹⁶ Silver L. and Luttikhuisen H. The quality of Mercy: representations of charity in Early Netherlandish art. // Studies in Iconography. Vol. 29. 2008, P. 216-248. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/23924150?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 08. 03. 2016).

¹⁷ Sullivan M. A. Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre. // The Art Bulletin Vol. 93, No. 2. N. Y. 2011. P. 127-149. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/23046590> (дата обращения: 12. 03. 2016).

тенденции можно условно отнести высказывания Л. Лебера и Х. Дэвиса. Их убежденность в отсутствии назидательного тона в серии отсылает к мыслям Ш. де Тольная, но при этом исследователи отмечают тесную связь образов рисунков с реальной жизнью. Таким образом, Брейгель не ставит вопроса об истинности видимой реальной жизни, но при этом художник демонстрирует ее болезненную природу через фантастический язык, созданный разумом и рациональный по своей сути. Х. Дэвис при этом считает, что главная цель серии «Грехи» - высмеивание слабости и глупости человечества. Восприятие сущности рисунков «Грехи» в духе близком сатире противоречит главной идее третьей тенденции восприятия серии, связанной с трудами отечественных исследователей. Н. М. Гершензон-Чегодаева и И. Ландер рассматривают серию «Грехи» в тесной связи с представлениями о «карнавальной культуре» (близкими идеям М. Бахтина). Исследовательницы склонны видеть в рисунках не скептическую насмешку над слабостью и глупостью человека, и не отстраненную демонстрацию ужасов скрытой реальности, а образы, вдохновленные повседневной жизнью, и трансформированные веселым карнавальным смехом, стихия которого действует как положительная обновляющая сила. Четвертая тенденция связана со второй и третьей убежденностью в тесной связи образов рисунков с жизнью, однако первостепенное значение здесь получает назидательная функция. К этой тенденции можно отнести мысли К. Г. Стридбека и М. Селлинка, которые видят в главную задачу рисунков в предостережении христианина от плена греховной жизни.

В отношении рисунков серии «Добродетели» также можно выделить несколько направлений восприятия идейного содержания. Интересным представляется расхождение мнений исследователей о характере связей образов рисунков с личностью Питера Брейгеля Старшего. Ш. де Тольная видит в работах замкнутую и автономную художественную концепцию, напрямую связанную с мировоззрением художника близким философии стоицизма. По Х. МакПарлину Дэвису концепция произведений также скорее замкнута, так как рисунки представляют собой сатиру, главная цель которой

высмеять и обличить лицемерие человеческой природы. К. Г. Стридбек, Л. Лебер, М. Селлинк, Л. Сильвер и Г. Лутикхайцен, Ф. и Ф. Роберт-Джонс, Н. М. Гершензон-Чегодаева и И. Ландер видят в рисунках прямую связь с мировоззрением Питера Брейгеля (авторы отмечают гуманистические идеи, близость к философии стоицизма, отсылки к мировоззренческим установкам буржуазии), при этом концепция серии, согласно высказываниям авторов, носит открытый характер. Большинство исследователей связывают главную цель рисунков с моральным наставлением, которое зритель должен расслышать через сложную мелодию парадоксов, символов и идей, отмеченных иронией, в то время как Л. Сильвер, Г. Лутикхайцен, Ф. и Ф. Роберт-Джонс видят эту цель скорее в диалоге со зрителем, через который произведения и обретают смысл. В исследовании В. С. Гибсона рисунки серии «Добродетели» предстают в первую очередь как отклик на актуальные для времени создания работ вопросы. Согласно этому взгляду мировоззренческие идеи были сознательно переработаны художником в соответствии с задачами, поставленными перед ним предполагаемым зрителем или покупателем (образованной буржуазией). После анализа работ исследователей можно сказать, что в историографии формируются четыре основных шаблона восприятия серии рисунков «Добродетели». Произведения рассматривают, как «отстраненное исследование реальности пессимистически настроенным стойком», «сатирическое высказывание в сторону людского лицемерия», «моральное наставление просвещенного гуманиста», «мир проблем и ценностей образованной буржуазии».

Главным источником сведений для нашей работы стала докторская диссертация на соискание докторской степени Нины Серебренников, защищенная в 1986 году. Нина Серебренников считает, что серия «Добродетели» дидактична по своей сути, что побуждает зрителя к активному взаимодействию с заложенными в ней идеями. Брейгель не берет на себя роли «наставника», зачитывающего инструкцию по нравственной жизни. Цель его – диалог с реципиентом. Самыми сложными для интерпретации, по мнению автора, становятся рисунки «Правосудие» и

«Вера». В них сознательно были заложены две противоположные идеи, что не позволяет выявить отношения автора ни к жестоким мерам земного правосудия, ни к религиозным спорам его времени. Интересна гипотеза Нины Серебренников относительно конкретной последовательности, в которой Брейгель задумывал и мыслил серию (в гравюрах): Сила – Правосудие – Надежда – Милосердная Любовь – Вера – Благоразумие – Умеренность. Исследовательница ссылается в первую очередь на композиционные особенности работ и характер разворота аллегорических фигур. Обращаясь к проблеме последовательности Добродетелей, Нина Серебренников проводит анализ античных и христианских источников, а также циклов гобеленов на тему «Триумф Добродетелей» (мануфактура в Брюсселе). Все полученные сведения важны, но не достаточно подкрепляют гипотезу.

Автор утверждает, что в подписях на латыни нельзя видеть намека на характер мировоззрения Питера Брейгеля, издателя Кока или гуманиста, подбиравшего тексты. В это время были широко распространены учебные пособия по риторике, которые состояли из вырванных из контекста фраз философов (сборники Меланхонта). Один из этих сборников и был, вероятно, источником подписей «на скорую руку».

«Грехи», пишет исследовательница, только отчасти дидактичны: автор видит в них скорее герметичный занимательный мир фантазий. При этом нарушение норм, насмешка над правилами (в духе гуманистов первой половины XVI века) становится главной задачей художника в изображении Пороков. Брейгель использует старые иконографические и символические «клише», но их оригинальные комбинации, игра с подменой идейных контекстов (например, изображение «большой рыбы, пожирающих малых» в рисунке «Чревоугодие») рождает новые смыслы.¹⁸

Обширный труд Нины Серебренников отличается многогранностью и широтой видения, но оставляет ряд открытых для дальнейших исследований

¹⁸ *Nina Eugenia Serebrennikov. Pieter Bruegel the Elder's Series of «Virtues» and «Vices». North Carolina. 1986.*

вопросов, путь к решению которых мы наметим в основной части работы. Среди них главные: вопрос о характере связей образов рисунков и сопроводительных надписей с мировоззрением художника и культурным контекстом времени, проблема сопроводительных надписей и последовательности рисунков. Исследовательница приводит данные документального характера, согласно которым гравюры из серии «Грехи» были отправлены во Францию в 1558 году. В этом же году мастерская Иеронима Кока выпустила гравюру «Страшный Суд» (по рисунку Питера Брейгеля Старшего), но она не была включена в серию. Мы видим в этих сведениях убедительный аргумент: «Сошествие во ад» и «Страшный суд», следует рассматривать в тесной связи с рисунками «Грехи» и «Добродетели», но изначально они не входили ни в одну из серий.

Глава 1. «Грех» и «Добродетель» в религиозной литературе и изобразительном искусстве XII-XV вв.

«Грех» и «Добродетель» - одни из ключевых понятий христианского мировоззрения. Мы уже давно не ассоциируем время зрелого и позднего средневековья с периодом упадка, так как само понятие «упадок», кажется, теряет свою смысловую устойчивость, в мире, где прогресс в науке приводит не только к процветанию, но и к страшным катастрофам. Нам ближе точка зрения, согласно которой прогресс не отрицается, но является лишь побочным действием порядка вещей, а не самоцелью. Все же идеи, воззрения и представления могут потенциально проявиться в человеке любого времени, но характер этих проявлений обуславливаются некой необходимостью, как самого человека, так и его эпохи. XVI век, как эпоха ломки более-менее

устойчивых христианских представлений, можно характеризовать не только эпохой расцвета гуманистической мысли и освобождения от «стереотипов» средневекового мышления, но временем настоящего отчаяния для верующего европейского человека. Нам представляется, что именно отчаяние, как оторванность от некоего более-менее объективного смысла Бытия, усталость и обострение сомнений сопутствуют деконструкции старых представлений. То, что мы называем гедонизмом «оптимистического» гуманизма является собой только одну сторону медали времени, на которой уже распознать лик смеющегося Демокрита. На второй стороне проявляются призрачные черты Гераклита, плачущегося реками крови Реформации и Контрреформации.

Произведения Питера Брейгеля Старшего становятся частью культуры, впитавшей в себя опыт Реформации и Контрреформации со всеми их противоречивыми стремлениями и последствиями. Для того чтобы лучше понимать причины и истоки противоречий, которые привели к религиозным войнам и социально-политическим изменениям, нужно иметь представление о предмете спора, который носит мировоззренческий характер, и включает в себя проблемы социального, политического и религиозно-культурного характера. При этом необходимо, по возможности, расширить исторические рамки восприятия и решения этих проблем европейскими нациями. Для этой цели в нашем исследовании мы обратимся к литературе и искусству зрелого и позднего средневековья, а также раннего Возрождения.

1.1. «Грех» и «Добродетель» в религиозной литературе XII-XV вв.

В данной главе мы постараемся наметить некоторые ключевые проблемы, связанные с историей восприятия темы Грехов и Добродетелей. Поэтические образы, аллегории и метафоры, которые можно встретить в литературе рассматриваемого периода, мы рассмотрим во втором разделе главы. Они интересны для нас в первую очередь в контексте формирования художественной иконографии.

В теологии на протяжении всего средневековья различали теологические Добродетели (Вера-Fides, Надежда-Spes, Милосердная Любовь-Caritas) и кардинальные (от лат. *cardo* «стержень») или основные Добродетели (Благоразумие-Prudentia, Справедливость-Iustitia, Умеренность-Temperantia, Сила-Fortitudo). Важнейшей Добродетелью в системе христианских ценностей всегда оставалось Смирение (Humilitas). Среди основных Грехов можно назвать Гордыню (Superbia), Жадность (Avaritia), Гнев (Ira), Роскошь (Luxuria), Зависть (Invidia), Уныние (Accidia) и Чревоугодие (Gula).¹⁹

Стоит отметить, что Чревоугодие в Средние века часто ассоциировалось не столько с перееданием, сколько с злоупотреблением алкогольными напитками, а Роскошь сближалась со Сладострастием. Гордыню, как правило, противопоставляли Смирению, но в XII-XIII веках все чаще - Милосердной Любви.

Большинство из перечисленных Пороков и Добродетелей, легли в основу размышлений на тему жизни христианина у теологов, поэтов и монахов-проповедников. «Григорианская» гептада и классификация Фомы Аквинского из «Суммы теологии» (XIII век) получили широкое распространение в виду авторитета и специфической проницательности авторов. Но здесь нельзя говорить о какой-либо неизменной традиционной для всего средневековья классификации.

Родоначальником особого жанра трактатов о Грехах и Добродетелях можно считать монаха-пустынника Евгария Понтика (IV в.).²⁰ Евгарий был образованным человеком, воспитанным на мыслях Оригена. Ему, как и большинству раннехристианских философов (вспомним хотя бы Св. Августина и Тертуллиана), были близки идеи стоицизма. Евгарий Понтик противопоставлял страсти души человеческому разуму и добродетелям, как средствам достижения состояния покоя (*apateja*). Евгарий разработал так

¹⁹ Гуревич А. Я. Словарь средневековой культуры. М., 2003. С. 123-127.

²⁰ Там же.

называемую октаду. Октада – список Грехов, перечисленных в соответствии со степенью их тяжести (по возрастанию). Этот список в том виде, в котором он вошел в латинскую традицию, включал Чревоугодие, Грусть (Tristia), Гнев, Уныние, Тщеславие (Inanis Gloria) и Гордыню (Superbia). Как мы видим, самое сложное испытание, которым заканчивается путь (своего рода «лестница») совершенствования монаха, - преодоление Гордыни. Подобные классификации можно найти во многих сочинениях из монашеской среды первых веков христианства. Грех Гордыни аскеты выделяют как самый тяжелый. Монах Иоанн Кассиан (V в.) видел в этом пороке корень всех остальных.²¹

Особый интерес в связи темой представляет для нас личность Григорий Великого (540-604 гг.) Разработанная им классификация Грехов в комментариях на Книгу Иова получила широкое распространение в средние века и укоренилась в христианской традиции. Исследователи подчеркивают также, что многое в сочинениях Григория свидетельствует о том, что писал он для достаточно широкой аудитории. Интересно, что классификация, разработанная без ориентации на монашескую среду, ускользает от восприятия Грехов, накрепко привязанных к умозрительным ступеням совершенствования души. Григорианская гептада включала в себя семь Грехов в порядке ослабления их тяжести: Гордыня, Зависть, Гнев, Уныние, Жадность, Чревоугодие и Роскошь.²² Как мы помним Св. Георгий был папой римским (с 590-го г.), что также объясняет авторитет его сочинений в церковной среде и среди мирян. Здесь важно отметить переход от ранних списков с восемью Пороками, к гептаде: символическая ценность числа семь победила. Когда на Латеранском соборе в 1215 году было принято постановление, согласно которому каждый христианин должен исповедоваться ежегодно, Церкви потребовался общепризнанный список

²¹ Гуревич А. Я. Словарь средневековой культуры. С. 123-127.

²² Там же. С. 130.

Грехов. Тогда Григорианская гептада «официально» вытеснила все остальные (например, список Кассиана).

Очевидно, что институт Церкви был в большой мере озабочен проблемами формальной классификации, а рычаги управления умами масс были связаны скорее с представлениями о Грехах (институт исповеди), чем о Добродетелях (не считая Смирения).

В христианской теологии тема Пороков и Добродетелей была напрямую связана с рядом острых философских вопросов, которые мы не сможем обойти в данной главе. Среди них: проблема свободной воли человека, проблема детерминизма, вопрос о роли человеческого разума (проблема объективности познания), проблема отношения к земной жизни (к телу, деятельной жизни и природе) и. т. д.

С приходом зрелого средневековья в XI-XII веках историки отмечают нарастание оптимистических настроений в религиозно-философской мысли этого времени. Здесь мы наблюдаем тенденцию не просто к оправданию человека земного, но к воскрешению веры в высокое его предназначение, связанное с приобщением к божественным тайнам посредством своего разума, и переосмыслением возможности осуществить идеальный умозрительный образ земного порядка в реальном мире. В это время оживает и получает глубокий смысл древний образ человека-микрокосма.²³

В период зрелого средневековья особое внимание вопросу воли уделяют выдающиеся религиозные мыслители, в частности Ансельм Кентерберийский (1033-1109) и Фома Аквинский (1225-1274). Последний пишет, что если человеком движет зло, явившееся следствием заблуждения разума или совести, он «не находится в безысходности, ибо он может отойти от заблуждения, ведь неведение преодолимо и подчиняется воле»²⁴. Сблизив понятия разума и воли, теолог предвосхитил идеи эпохи Реформации.

²³ Гофф Ж. Л. Интеллектуалы в Средние века. – 2003.. Долгопрудный. 1997. С. 64-68

²⁴ Фома Аквинский. Учение о душе. СПб., 2004. С. 284.

Особого внимания здесь требует трактат Абеяра (1079-1142 гг.) «Этика, или познай самого себя». Теолог обращается здесь не к понятиям Греха и раскаяния, как к автономным, абстрактным категориям, но к тем путям, которыми человеческая душа приходит в эти состояния и проходит через них.

Пенитенциарии раннего средневековья свидетельствуют, что в то время главными в раскаянии считались грех и наказание за него. Религиозный мыслитель выразил и укрепил противоположную установку. Самым важным становится грешник, его намерение, а главным наказанием - раскаяние.²⁵ Абеяра утверждает оптимистичную идею очистительного раскаяния, воспринимая человека, не как обреченное и бессильное существо, но как личность, имеющую права выбора: согласие на добродетель или отказ от нее, любовь к Богу или презрение к Нему.

Итак, Абеяра определяет грех, как согласие воли на дурной поступок, ее слабость. При этом само греховное действие его обстоятельства и последствия этически нейтральны. Добродетель становится, согласно теологу, намерением воли человека действовать в согласии с волей Бога. Добродетель при этом, не может существовать без свободы воли, так как она является результатом выбора. Для Абеяра понятия «Греха» и «Добродетели» наполняются смыслом только в сердце человека, обладающим знанием Блага. Кажется, что это в некотором роде противоречит идеи сближения глупости и греховности, о чем было сказано ниже.

В эпоху средневековья были распространены и иные взгляды на понятие воли. В трактатах богослова и мистика Бернарда Клервоского (1090-1153) воля может выступать как «своеволие» человека и источник зла, поскольку она не совпадает с волей Бога. Бернард пишет: «Ибо что же ненавидит или карает в нас Бог, если не собственную нашу волю? Не будь у

²⁵ Там же. С. 56-57

нас своей воли, не стало бы ада».²⁶ Согласно словам теолога, единственным началом, спасающим и защищающим человека от «своей воли», является любовь к Богу. Подобные слова, понятые буквально не могли благотворно повлиять на развитие разумной личности.

Остановимся на одном из самых авторитетных теологов зрелого и позднего средневековья (в силу признания официальной Церкви). Доминиканец Фома Аквинский не мыслил нравственную жизнь без теологических Добродетелей - Веры, Надежды и Любви. Приобретенные (основные) добродетели имеют значения только для нравственной мирской жизни, согласно словам теолога.

Здесь следует остановиться на одной проблеме, связанной с отношением Суммы Фомы Аквинского к философии Аристотеля. Конечно, христианину для праведной жизни вовсе не достаточно быть добродетельным в аристотелевском смысле этого слова. Добродетели, с точки зрения античного философа, приобретенные навыки, формирование которых зависит от человека, и потребность в которых заложена в самой его природе. Для Фомы Аквинского, приобретенные добродетели-навыки не могут быть самоцелью: они служат своего рода доспехами для укрепления и сохранения Добродетелей «всееванных» Господом (*infused virtues*). В то время как человек может принимать прямое участие в приобретении Добродетелей-навыков, истинная Добродетель - Дар Господа, к которому можно подготовить свою душу, но не содействовать в ее получении.²⁷ Другими словами, человек может только открыть ставни окна своей кельи-души, освободив путь для льющегося божественного света.

Другая идея, повлиявшая на христианское мировоззрение, связана с восприятием зла, как ослабленного добра, необходимой ступени к благу. Августин в трактатах «О природе Блага» и «Исповедь» писал, что духовное и

²⁶ Антология средневековой мысли: Теология и философия европейского Средневековья / Под ред. С. Неретиной. СПб., 2008. С. 56.

²⁷ *Inglis J. Aquinas's Replication of the Acquired Moral Virtues //Journal of Religious Ethics. 1999. V. 27. No. 1. P. 3-27.*

телесное несовершенство являются частью мировой гармонии, которая поддерживается через возмездие за отказ от осуществления потенциального блага. Однако Эразм Роттердамский был убежден в пагубности подобного суждения для христианской души, ведь тогда Бог творит не только добро, но и зло.²⁸ Воля и разум человека становятся игрушкой Бога, и само усилие благой воли и разума теряет значение возвращения к высшей истине, так как зло («низшее благо»), согласно этой идее Августина тоже пребывает в Боге. Грех для Эразма – противоестественен, как и для теологов-реалистов.

Широкую известность в средние века получило предание, в котором говорилось о том, что у каждого человека есть два ангела – плохой и хороший. Первый постоянно испытывает душу христианина, а второй призван защищать и наставлять ее.²⁹ Этих ангелов можно назвать олицетворением злой и доброй воли. Таким образом, воля воспринимается скорее как нечто опосредованное от человеческой души, которая может следовать или подчиняться ей. Кажется, эта идея сильно принижает ответственность человека за свои мысли и деяния, делая из его души подобие поля битвы абстрактных Грехов и Добродетелей. Может быть. Но читая трактаты Петра Абеляра и Николая Кузанского, мы понимаем, что наивные представления о человеке, как о марионетке в руках высших сил, о чертях и ангелах на наших плечах, на деле оказываются тонкой поэтической иллюстрацией сложных интеллектуальных трактатов. Здесь особого внимания требует проблема детерминизма, решение которой с помощью догмата о предопределении (как позже демонстрирует протестантская культура) совсем не влияет на стремление личности к мирской деятельности и понижение личной ответственности за действия и мысли. Хотя, казалось бы, их должен был поглотить «Полуденный демон» меланхолии.

²⁸ Эразм Роттердамский. Диатриба, или рассуждение о свободе воли. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://renaissance.rchgi.spb.ru/Erasmus/opus1.htm> (дата обращения: 26. 04. 2014)

²⁹ *Jacobus de Voragine. The Golden Legend...* P. 593.

С приходом новой эпохи «Религиозного Возрождения»³⁰ в Северной Европе распространение получило убеждение в том, что добро и зло - результат внутренней жизни каждого человека, без посредничества сил извне. Душа и разум переходят в полное распоряжение человеческой воли, а не сверхъестественных сил. Личностная воля воспринимается с положительной точки зрения, а развитие в себе Добродетелей приравнивается к развитию себя как личности, самовоспитанию в строгой дисциплине. Эразм Роттердамский писал: «Воля, при помощи которой мы выбираем или отклоняемся, до такой степени испорчена, что своими собственными усилиями она не способна призвать себя к лучшему ... но по Божьей благодати после прощения греха она (воля) до такой степени стала свободной, что ... способна достигнуть вечной жизни без помощи новой благодати, причем так, что за свое спасение она должна быть благодарна Богу, который создал свободную волю и снова даровал ее».³¹ Воля и разум человека у философа выступают главными орудиями возвращения к истине. Зло и глупость при этом не являются составляющими мировой гармонии (как считали многие средневековые мыслители), они выступают причиной хаоса.

Историки отмечают, что с начала XIV-го и до конца XVI-го века резко увеличивается количество текстов, в которых духовные наставники христиан в самых энергичных выражениях отрекаются от мира.³² Здесь важно учитывать силу влияния сочинений важнейших мистиков, которые укрепляли двойственное представление о месте нашей земной жизни: мире – чудесном саде радости и труда и мире – зловонном вместилище порока. Остановившись на вопросе отношения к земной жизни в связи с темой Грехов и Добродетелей можно наблюдать ту же двойственность, что сопровождала человечество во все времена. Противоположные по смыслу

³⁰ Mann M. P. Erasmus and the Northern Renaissance. N. Y., 1950.

³¹ Эразм Роттердамский. Философские произведения. М., 1986. [Электронный ресурс]. - http://korolev.msk.ru/books/TOR/doc/Vozrozhdenie_Erazm_Rotterdamskii_Sochineniya.html - Режим доступа: (дата обращения: 01. 11. 2016).

³² Жан Д. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII вв.). М., 2003. С. 20-25

высказывания можно найти в сочинениях одно и того же автора. Например, мистик Майстер Экхарт (1260-1328?) утверждал в одной из проповедей: «Чист тот, кто отвратился и отрешился от всех живущих, ибо все живущие оскверняют, потому что они - небытие».³³ В трактате «О деятельной и созерцательной жизни» мы, напротив, находим оправдание и высокую оценку мистиком земного труда, который наполняет сердце радостью, а душу спокойствием. Экхарт приводит здесь свое толкование евангельского сюжета о Марфе и Марии, где явно отдает предпочтение деятельной Марфе: «В самой гуще вещей оказалась ты [Марфа], а все-таки вещи не оказались над тобой».³⁴

Принято считать, что грех Гордыни считался самым тяжким в классификации Грехов до XII века, после учащались некоторые отклонения. Нам кажется такая формулировка несколько натянутой, ведь этот Порок всегда был одним из самых страшных и опасных, хотя в период раннего Возрождения часто вытеснялся представлением о корни всех зол в человеческой Глупости (Folly). Так Глупость или Гордыня корень всех Грехов?

Начиная с первых веков распространения христианства, понятия глупости и зла сближаются и нередко выступают как тождественные по значению. Фома Аквинский, ссылаясь на слова Аврелия Августина, пишет: «... ум – не есть способность души, а ее сущность».³⁵ Уильям Пералдс писал о грехе Роскошь (Похоти): «Тот кто говорит, что не может сдерживать себя – глупец».³⁶ Аквинский видит причину зла в незнании, считая, что за темноту души ответственен сам человек, как существо наделенное разумом и волей. В понимании философов-гуманистов Северного Возрождения праведная душа - мудрая душа, которой может обладать любой простолюдин, обративший свою

³³ Там же. С. 24.

³⁴ *Мейстер Экхарт*. СПб, 2013. Духовные проповеди и рассуждения. С. 150-152.

³⁵ *Фома Аквинский*. Учение о душе. СПб., 2004. С. 287.

³⁶ *Inglis J.* Aquinas's Replication of the Acquired Moral Virtuesю P. 8.

волю к благу. В то же время мудрость эта может достигаться и при помощи разума, который Николай Кузанский называет орудием веры. Он писал: «Разум также близок к истине, как многоугольник к кругу ... чем глубже будет наша ученость в этом незнании, тем ближе мы подойдем к самой истине».³⁷

Убеждение в близости понятий глупости и зла было выработано и в широких народных массах в период средних веков на интуитивном уровне. Так в мистериальных представлениях черт «порождает» своего двойника-дублера - дурака. В рукописях мистерий позднего Средневековья среди участников представления значится Дурак (Narr) или Глупый (Stultus). Дурак мистерии, отделившись от черта, становится самостоятельным персонажем и, подобно шуту при дворе, смешит всех своими неразумными действиями. Шут в мистерии трактуется как сатанинское отродье, а в сценах "Осмеяние" и "Распятие" он, замещая черта, является представителем злых сил, дублируя движения и повадки нечистого.³⁸

Нельзя не отметить двойственного восприятия разума, который в радикальной христианской мистике нередко выступает как Порок. Например, Фома Кемпийский считал, что разум может только помешать обретению истиной веры. В подобных учениях разум всегда источник Гордыни. Идеи «Нового благочестия» интересны для нас и в контексте укрепления таких «дополнительных» Добродетелей, как «Усердие» и «Рассудительность».

Главные идеи мистического религиозного течения «Новое благочестие» изложены в трактате Фомы Кемпийского «О подражании Христу». Автор призывает христианина к духовному обновлению, возвращению к простоте веры через усиленную работу души, и отказ от излишних материальных благ. «Человек не может всегда одинаково блюсти ту же горячность в желании Добродетелей и держаться всегда на высшей ступени созерцания ... нужно

³⁷ Николай Кузанский. Об ученом незнании... С. 105.

³⁸ Климова И. В. Театральный язык мистерии позднего Средневековья... [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/teatralnyy-yazyk-misterii-pozdnego-srednevekovya-germaniya-xv-v> (дата обращения: 28. 03. 2014).

иногда спускаться в нижние пределы и нести бремя тленной жизни... Тогда полезно прибегать к низкой работе, переносить терпеливо изгнание свое и сухость сердечную». ³⁹ У Фомы Кемпийского Рассудочность (Рассудительность) становится Добродетелью постольку, поскольку она всецело принадлежит мирской жизни. Здесь интересно то, что внешне общины мистиков и учение «новое благочестие» могут напоминать нам по духу раннехристианские общины, но в новом культурном контексте, они давят на другие рычаги истории. На весах жизни установка на мистическое познание Бога будет уравнивать установку на прагматично-рассудочное отношение к жизни мирской. Идеи «трудящегося» мистика Фомы Кемпийского, в отличие философии «ученого» мистика Николая Кузанского, получили отклик в широких кругах населения, в первую очередь среди горожан.

Остановившись на проблеме восприятия темы «Грехов и Добродетелей», перед нами встает еще одна проблема. Она связана с различиями в представлениях мирян, интеллектуалов, клира (в том числе монахов-проповедников и харизматических лидеров сект) и Церкви, как генератора идей «нужных» для простого народа. Особый интерес представляют руководства для исповедников, рядового духовенства. Главной целью таких сочинений было доступное разъяснение основных догматов и важнейших положений Священного Писания и его толкований отцами церкви и другими авторитетами. ⁴⁰ Мысли ведущих теологов представлены в этих книгах упрощенно и догматично. Одно из самых популярных сочинений такого типа – «Светильник» Гонория Августодунского (XII в.). Детерминизм Гонория носит сословный характер, а его прогноз, относительно спасения представителей каждого из сословий, мягко говоря, не утешительный: рыцари грабят, купцы и ремесленники обманывают, а жонглёры, бесспорно, -

³⁹ *Фома Кемпийский*. О подражании Христу. М., 1999. С. 44.

⁴⁰ *Гуревич А. Я.* Популярное богословие и народная религиозность средних веков //Из истории культуры средних веков и Возрождения. 1976. С. 65-91. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/gurevich-76.htm> (дата обращения: 08. 12. 2016).

слуги сатаны. Только крестьяне не вызывают опасений у автора, «ибо живут бесхитростно и кормят народ божий в поте лица своего». Таким образом, проблема спасения души перенесена из чисто спиритуалистического плана, в каком она поставлена Августином, в план социальный.⁴¹

Английское руководство для исповедников XIV века «*Meoriale presbiteroru*», как многие другие подобные тексты, разделяли потенциальных грешников в соответствии с их статусом. Здесь можно было найти подробные инструкции по исповеди для разных слоев общества с соответствующими наводящими вопросами. В таких руководствах склонность судей к взяточничеству, например, не ставится под сомнение: грех Алчности предстает чуть ли не издержкой профессии.⁴²

В XIII веке, когда свой расцвет переживает городская культура Средневековья, наблюдается повышение интереса к проповеднической деятельности странствующих монахов, особенно доминиканцев. В это время широкое распространение получают так называемые «Примеры». *Exempla* - морально-дидактический жанр средневековой литературы, истоки которого можно найти в античной литературе, посвященной ораторской практике. «Примеры» включали в себя множество поучительных историй и анекдотов на разные темы, которые использовали составители религиозных трактатов и проповедники. Монахи стремились сделать свою речь более занимательной, яркой, украсить ее всевозможными примерами из повседневной жизни, чтобы привлечь как можно больше слушателей.⁴³ Влияние «Примеров» можно найти в скульптурном оформлении соборов и иллюминированных рукописях: с XIII века все чаще человеческие Грехи иллюстрируют сценками из быта, занимательных анекдотов. Популярны были, и античные сюжеты, которые нередко толковали через призму христианской этики. Интересны в

⁴¹ Гуревич А. Я. Популярное богословие и народная религиозность средних веков. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/gurevich-76.htm> (дата обращения: 08.12.2016).

⁴² Gelfand L. D. Social Status And Sin: Reading Bosch's Prado Seven Deadly Sins And Four Last Things Painting // *The Seven Deadly Sins*. Brill, 2007. P. 229-256.

⁴³ Ibid.

этой связи комментарии к «Метаморфозам» Овидия. Например, в сюжете о Венере и Адонисе могли видеть чуть ли не историю мученичества: Адонис выбирает тяжелый и опасный путь праведника, сознательно игнорируя советы своей сладострастной возлюбленной. Можно вспомнить и сборник средневековых легенд «Римские деяния» (составлен на рубеже XIII и XIV вв.), снабженный нравоучительными рассуждениями о добродетелях и пороках римских правителей.

Как было сказано выше, большое влияние на формирование представлений о Грехах и Добродетелях в народе оказали странствующие монахи-проповедники доминиканского ордена. В работах многих из них доступная форма изложения сочеталась с утонченным интеллектуализмом. На примере сочинений доминиканских монахов можно проследить постепенное смещение акцентов относительно роли свободной воли в отношении добродетельной жизни: значение силы воли приобретает все большее значение.⁴⁴

Доминиканский монах Уильям Пералдус (ок. 1190 – 1271 гг.) помимо Чревоугодия, Роскоши (Похоть), Жадности, Уныния (*Acedia*), Гордыни, Гнева выделяет дополнительные «Грехи языка». Среди них богохульство, ропот, клевета, лжесвидетельство, лесть, проклятия, беспорядочный смех и другие. Трактат доминиканца направлен на совершенствование христианина вне отрыва от его социального существования. Здоровое общество становится следствием естественного, заложенного в человека Богом стремления к Благу.⁴⁵ Пералдус утверждал, что кардинальные добродетели (Благоразумие, Правосудие, Терпение и Сила) делают жизнь христианина добродетельной только при условии их взаимодействия с добродетелями теологическими. Пералдус делает акцент на волевом усилии человека необходимого для принятия кардинальных Добродетелей. Доминиканец, таким образом, поднимает вопрос о положительной роли человеческих волевых усилий в

⁴⁴ *Inglis J.* Aquinas's Replication of the Acquired Moral Virtues . P. 3-27.

⁴⁵ *Ibid.* P. 7

приобретении кардинальных Добродетелей. В дальнейшем эти идеи будут развиты Фомой Аквинским.

Изменения в самом средневековым обществе, такие как развитие товарно-денежных отношений, рост городов и влияния торговли, стали фоном к повышению интереса к Грехам Зависть и Жадность. Исследователи считают, что в городской среде первой половины XVI века меняется ведущее направление восприятия идеи Милосердия. «Культ» работы выводит добродетель «Усердие» на первый план в системе ценностей среднего класса. Добродетель «Милосердная Любовь» при этом рационализируется в условиях урбанизации, и все чаще воспринимается, как гражданская благотворительность.⁴⁶ Мы считаем такие выводы слишком резкими, ведь в XVI-м веке продолжается расцвет мистических учений, в которых Милосердная Любовь - главная Добродетель. На этой проблеме мы остановимся во второй главе работы.

Особенно интересным представляется нам изменение значения греха Уныние, на место которого к концу средних веков приходит Лень (Леность духа в исполнение обязанностей перед Богом). Показательно, что в работе Иеронима Босха «Семь Смертных Грехов и Четыре последние Вещи» (1475-1480-е, Мадрид, Прадо) мы видим Грех Уныние, в то время, как в серии «Добродетели» Питера Брейгеля Старшего, Уныние уже заменено на Лень. Конечно, здесь Леность духа также воспринимается в тесной связи с меланхолией, однако в значение слова «Desidia», явно в большей мере ориентировано на связь с внешним миром: на результат лености духа для мирской жизни.

Выводы об изменениях представлений об иерархии Грехов после XII века (смещением греха Гордыни на второй план), скорее всего, основаны на списках и инструкциях для проповедников, которые выделяли не столько

⁴⁶ Silver L. and Luttikhuisen H. The quality of Mercy: representations of charity in Early Netherlandish art. // *Studies in Iconography*. Vol. 29. 2008, P. 216-248. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/23924150?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 08. 03. 2016).

самые тяжкие, сколько самые распространенные в тех или иных слоях населения пороки, связанные с мирскими соблазнами. Здесь работал чисто психологический фактор: грех Скупости или Гнева гораздо легче распознать ввиду конкретных последствий в действительной жизни.

Одновременно, частая замена Смирения добродетелью Милосердная Любовь вторила как ценностям и эстетике куртуазной культуры, так и чувственным образам мистической литературы, послужившей источником вдохновения многих поэтов. Вспомним Данте, который противопоставляет грешную любовь сладострастников своему чувству к Беатриче. В дальнейшем неоплатоники, во главе с Марсилио Фичино, будут развивать идею платонической любви к земному существу, как свидетельство высшей Красоты и Блага. Параллельно развивалась и другая тенденция, связанная с пренебрежительным отношением к земной любви во всех ее проявлениях, ведь она делает безумным или усыпляет разум. Наиболее красноречиво эти две противоречивые тенденции воплотились в образах парочки возлюбленных на возе сена в одноименном триптихе Иеронима Босха: они ни в чем не нуждаются, кроме друг друга, поэтому они владеют всем миром, но стоит сделать один неверный шаг и их чувство станет источником греховных желаний.

Тема «Грехов» и «Добродетелей» интересовала не только отцов церкви и исповедников, она получила интерпретацию в самых разных жанрах средневековой литературы: от теологических Сумм и катехизисов до поэтических произведений средних веков. К теме нравственного воспитания обращались: Алкуин («Книга о Грехах и Добродетелях»), Бернар Клервосский («О ступенях Гордыни и Смирения»), Гуго Сен-Викторский («О плодах плоти и духа»), Алан Лилльский («Антиклавдиан»).

1.2. «Грех» и «Добродетель» в изобразительном искусстве XII-XV вв.

Художественная фантазия средних веков породила множество поэтических и аллегорических образов, связанных с темой Грехов и

Добродетелей. Особую роль здесь играла система символов и атрибутов, позволяющая не только «оживить» образ, но сделать его узнаваемым, «читаемым» для христианина.

Книга Эмиля Маля «Религиозное искусство XIII века во Франции», впервые опубликованная больше ста лет назад (1899 год), остается актуальной для нашей темы и сегодня. Автор дает не только ценный иконографический анализ конкретных памятников средневековой Франции. Исследователь затрагивает вопросы формирования и эволюции иконографии Грехов и Добродетелей в христианской цивилизации и их связей с письменными памятниками эпохи.⁴⁷

В искусстве средних веков можно выделить несколько распространенных типов аллегорической репрезентации темы «Грехов и Добродетелей». Первый из них связан с идеей борьбы Добродетелей и Пороков, которая восходит в первую очередь к «Психомахии» Пруденция. Читатель поэмы становится свидетелем жестокой схватки Пороков и Добродетелей: Вера повергает Идолопоклонство, Целомудрие – Блуд, Терпение – Гнев, Смирение – Гордыню, Воздержанность – Сладострастие, Разум и Милосердие – Скупость. В конце боя Согласие венчается лавровым венком, но Раздор развязывает новую битву, в которой вновь одерживает победу бесстрашная Вера.⁴⁸

Поэма интересна своим специфическим психологизмом. Пороки и Добродетели здесь – не отстраненные образы с атрибутами. Они наделены определенными характерными чертами, и мы узнаем их по поведению и характеру взаимодействий друг с другом. Например, Надежда подает меч Смирению, на помощь Разуму в борьбе со скупостью приходит Милосердие. Пороки при этом являют собой разрозненное войско, которое парадоксальным образом активно содействует своему поражению: Гордыня проваливается в яму, вырытую Ложью, Скупость, вместо того чтобы держать

⁴⁷ Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М., 2008. С. 131.

⁴⁸ Там же.

оборону, собирает рассыпанные поверженным Сладострастием драгоценности и т.д.⁴⁹

Принято считать, что аллегорические изображения Грехов и Добродетелей в образах вооруженных дев восходит к этому раннехристианскому источнику, хотя истоки их, конечно, древнее. Сближение темы греховной и добродетельной жизни с военной тематикой можно встретить и у античных авторов, например, у стоиков. Марк Туллий Цицерон в работе «О парадоксах стоиков», сравнивает Добродетели с доспехами души, которые позволяют человеку быть свободным и счастливым человеком.⁵⁰ Тертуллиан сравнивает жизнь христианина с поединком Добродетелей и Пороков, где Целомудрие, Вера, Милосердие и Смирение должны победить Бесстыдство, Неверие, Жестокость и Своеволие, а душа добродетельного верующего венчается лавровым венком победителя.⁵¹

В этой связи интересна «Золотая легенда», составленная в XIII веке доминиканцем Якобом Ворагиским на основе преданий о временах гонений на христиан. Интересны здесь образы мучениц (особенно интересна святая Екатерина), напоминающие персонификации Добродетелей. Их диалоги с язычниками-мучителями – настоящее словесное сражение, интеллектуальный диспут, где христианская душа проявляет себя как стратег и бесстрашный воин своей веры.⁵²

На протяжении средних веков образы «Психомахии» вдохновляли поэтов (Теодульф, Алан Лилльский, Рютбеф), религиозных мыслителей (Исидор Свильский, Григорий Великий, Винсент из Бове, Гуго Сен-Викторский, Гильом Овернский) и, конечно, художников. Самая ранняя иллюминированная рукопись, дошедшая до нас, относится к каролингской

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ *Марк Туллий Цицерон. О пределах блага и зла. Парадоксы стоиков.* М., 2000. [Электронный ресурс]. - <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1422278248> Режим доступа: (дата обращения: 04. 08. 2016).

⁵¹ *Маль Э. Религиозное искусство XIII века.* С. 130.

⁵² *Jacobus de Voragine. The Golden Legend.* Oxford, 2012. P. 720-728.

эпохе. По стилистическим особенностям рисунка чувствуется явная связь с античными образцами. Мастера XI-XII веков показывают ключевые моменты битвы: сцены победы над пороками. Художники изображают Грехи внешне отталкивающими: растрёпанные волосы и безобразные гримасы делают их похожими на диких животных, фурий и намекают на их принадлежность миру природных стихийных страстей. Добродетели, напротив, предстают отстраненными в своем спокойствии. В миниатюрах из английского манускрипта XII века Пороки трусливы и рассеяны, тогда как Добродетели застыли в решительной позе победителя.

Начиная с IX-го века, Добродетели все чаще предстают без доспехов и оружия, только со своими «мирными» атрибутами, которые крепко укоренились в христианском искусстве. Благоразумие ассоциировалось со змеей и голубкой, Милосердие, начиная с XIV века (повлияло мистическое учение св. Бонавентуры, XIII в.), - с пламенным сердцем, атрибутом Правосудия были весы, а Умеренность разбавляла вино водой и. д. Символика и система атрибутов разрабатывалась, как правило, через комментарии библейской истории. В Евангелии от Матфея мы найдем слова: «Будьте же мудры, как змии и просты, как голубки» (Мат. 10,16). Гуманисты XV-XVI веков подрывали авторитет традиционных аллегорий и классификаций. Например, Лоренцо Валла, изгнавший из ряда Добродетелей Рассудительность (по всей видимости, как ответвление Благоразумия, направленное на мирские дела), остроумно аргументировал свою мысль именно примером символа-атрибута: что может символизировать змея, как ни коварство, хитрость и холодный расчет.⁵³

Не только символы, связанные с предметным и животным миром могли напоминать христианину об определенной Добродетели или Пороке. Персонажи из Библии, истории и античной мифологии могли выступать в роли своего рода персонификаций Грехов и Добродетелей: Юдифь, Рахиль и

⁵³ *Лоренцо Валла. Об истинном и ложном благе. О свободе воли. М., 1989.*

Иаиль – Смирения, Иов – Терпения Саул – Гордыни, Траян – Правосудия и др.

Образ Юдифь, пожалуй, самая неожиданная из персонификацией Смирения, а ведь эту героиню считали «предтечей» Девы Марии. В рукописи «Зерцало Девственниц» (*Speculum Verginum*, 1140 г. Британская библиотека) мы находим Смирение, пронзающее Гордыню мечом (персонажи подписаны). По обе стороны от Добродетели изображены Юдифь и Иаиль, попирающие Олоферна и Сисару - обидчиков своих народов.⁵⁴ Учитывая все тонкости историй, мы понимаем, что Юдифь и Иаиль ассоциировались не только со Смирением, но и с Мужеством и Целомудрием. Олоферн и Сисара воспринимались, соответственно, как персонификации Гордыни и Сладострастия. Вероятно, такое сближение образов Юдифи и пречистой Марии средневековыми комментаторами отразилось в старинной нидерландской народной песне «О господине Халевине», где принцесса возвратилась с головой коварного убийцы юных девушек Халевина.⁵⁵

В период итальянского Возрождения, когда усиливаются тенденции к светскому переосмыслению искусства, образ Юдифь обогащается политическими смыслами и становится выразительницей гражданской добродетели. Вспомним «Юдифь» Донателло: после изгнания Медичи статуя была установлена перед Палаццо Веккьо как символ свержения тирании.

Одним из распространённых иконографических образов, связанных с темой Добродетелей, стало изображение пути внутреннего совершенствования христианина через его восхождение по символической лестнице, ведущей от земли к небесам. Сама метафора принадлежит св. Иоанну Лествичнику. В ее основе лежит толкование видения Иакова (Быт. 28-18). Идея последовательного восхождения сближает иконографию с трудами раннехристианских монахов.

⁵⁴ E. Bailey. *Judith, Jael, and Humilitas in the Speculum Virginum*. Cambridge. 2010. P. 275-276.

⁵⁵ История нидерландской литературы. От Лиса Рейнарда до Сна Богов. XII-XX век/ Под ред. К. Верхейла, П. Куттенира, И. Михайловой. СПб., 2013. С. 25-26.

Гонорий Августодунский (1080 – ок. 1156) перечисляет пятнадцать Добродетелей, из которых Стойкость духа – последняя ступень просветления души. Зримый образ небесной лестницы из «*Hortus deliciarum*» приводит Э. Маль.⁵⁶ Здесь только одна девушка (монахиня) достигает конца пути, получая корону праведной, просветленной души, в то время как остальные соскальзывают со ступенек, поддавшись соблазнам мирской жизни. Здесь интересен акцент на идее свободной воли в сочетании с верой в иррациональные силы зла: черти, парящие в воздухе, караулят у лестницы слабовольных христиан, чтобы сбросить их вдруг засомневавшиеся души в крепкие объятия мира. Не зря первая ступень лестницы Гонория – Терпение.

В иллюминированных рукописях зрелого и позднего средневековья часто встречались парные изображения «Древа Пороков» и «Древа Добродетелей». Близки этой иконографической традиции так называемые «Сады Добродетелей», где идея возделывания «сада-души» отсылает к символике библейских райских садов. Образ «древа-души» можно найти в Евангелии от Матфея, где Иисус предостерегает апостолов от речей лжепророков: «Так всякое дерево доброе приносит и плоды добрые, а худое дерево приносит и плоды худые» (Мф. 7, 15-20).

Одним из теологов, повлиявших на иконографию «Древа Пороков» и «Древа Добродетелей» стал Гуго Сен Викторский (труд «*De fructibus carnis et spiritus*»). В средневековых рукописях мы находим парные изображения «Древа Адама», корень которого - Гордыня и «Древо Христа» с корнем Смирение (чаще всего). От семи ветвей произрастали дополнительные пороки и добродетели: от Печали - Страх и Отчаяние, а от Надежды - Терпение и Радость.⁵⁷

Особый интерес для нас представляет Королевская Сумма Филиппа Смелого (1279 г.). Автор текста рукописи – доминиканский монах Лоран. Он был духовником и наставником короля. Иллюстрации к одному из

⁵⁶ Маль Э. Религиозное искусство XIII в. М. 2008. С. 165-167.

⁵⁷ Там же. С. 168.

экземпляров сборника приписываются Мастеру Оноре (1300 Королевская Сумма; Британская Библиотека, Лондон). Манускрипт пользовался большой популярностью в Европе вплоть до XV столетия: только во Франции насчитано более ста экземпляров, а в Англии последняя иллюстрированная Сумма была издана в 1484 году первопечатником Уильямом Кекстоном.⁵⁸

В Сумме Лоран воспринял идею «Древа Добродетелей», но интересен здесь отход от традиции: Лоран заменяет Добродетель Смирение в корне «Древа» на Милосердную Любовь (*Charitas*). В образах манускрипта чувствуется сильное влияние куртуазной поэзии с ее интересом к тонкому символизму. Показательно, что Лоран параллельно разрабатывает другую метафору для темы Добродетелей. Доминиканец пишет о прекрасном саде, где Добродетели – не ветви, а деревья в духовном Раю. У корней семи деревьев бьют источники, которые символизируют дары Святого Духа. Рядом с деревьями появляются семь юных девственниц, которые черпают воду из источников с помощью кувшинов. Семь кувшинов символизируют семь прочтений молитвы «Отче наш». Через художественную метафору Лорана мы понимаем, что он ограничивает ее роль, только возможностью «открыть окно», из которого свет вольется в «келью» души уже без ее участия.⁵⁹

На страницах рукописей многочисленных копий Суммы Филиппа Смелого мы находим изображение «Сада Добродетелей». Здесь изящные тоненькие девушки в элегантных платьях ухаживают за деревьями, но их жесты и позы никак не вяжутся с тяжелой работой в саду: они скорее исполняют танец, чем трудятся в поте лица. Конечно, решающую роль в создании образов здесь сыграл стиль, впитавший эстетику куртуазной культуры. «Готическая» напряженная и изысканная линия вибрирует, позволяя нам расслышать музыку души праведника, а не его стоны на пути

⁵⁸ *Newhauser R.* Review. Two Middle English Translations of Friar Laurent's *Somme le roi*: Critical Edition ed. by Roux E. // *Journal of English and Germanic Philology*. Vol. 112, No. 2. 2013. P. 236-238. [Электронный ресурс]. - <https://muse.jhu.edu/article/506008/summary> Режим доступа: (дата обращения: 01. 11. 2016).

⁵⁹ *Kosmer E.* Gardens of Virtue in the Middle Ages. // *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 41. 1978, P. 302-307.

восхождения. Здесь нет призыва к тяжелому внутреннему труду и жесткой дисциплине.

В одной из рукописей Королевской суммы под главной композицией «Сада Добродетелей» можно увидеть сценку охоты: человек на коне гонится за оленем, не замечая «растерянного» льва неподалеку. С одной стороны, в образе оленя можно видеть символ Добродетели: такую трактовку можно встретить в раннехристианских источниках. Однако, традиция куртуазной литературы, с которой, несомненно, был знаком Лоран и, тем более, его подопечный Филипп, намекает на другие смыслы. Здесь можно видеть отсылку к уже упомянутому нами мифу о Венере и Адонисе, который выбирает легкую добычу (наслаждения земной жизни), а не сражение с опасным животным (путь добродетельной жизни)⁶⁰

Отметим одну особенность в эволюции Садов Добродетели. В XV веке из умозрительного мистического пространства вся сцена переносится в декорации земной жизни: мы видим крепостные стены и пейзаж, уходящий вдаль. Это изменение отражает общее стремление совместить чудесное и обыденное, которое становится предметом трепетного любования или прагматичного интереса мастера.

Заметим, что параллельно с иконографией «Садов Добродетелей» в изобразительном искусстве распространенным становится поэтический образ «*Hortus conclusus*» («Вертограда заключенного»). В изображении Райского сада нет явной назидательной, морализирующей функции. Произведения с подобной иконографией представляют собой скорее материализованный мистический опыт созерцания Благодати небесной, которая станет доступна праведным душам в конце времен. Кажется уместной параллель этого образа, вскормленного религиозно-рыцарской культурой, с народным преданием о так называемой стране Кокань (мифическая страна изобилия и безделья) (Кокейн) или родственной ей стране Шларaffenланд («Страна безделья»). Это подметил еще Карло Гинсбург, на примере описания рая в

⁶⁰ Ibid. P. 305-307.

поэме анонимного итальянского поэта XVI века.⁶¹ Разница лишь в том, что «райская» Страна безделья для бедняков больше ассоциируется с изобилием в еде, тогда как Страна безделья придворных особ - скорее с интеллектуальными и эстетическими уладами. Характерно, что в конце XV-го столетия именно «куртуазный» сад станет мишенью для насмешек (например, у Мастера домашней книги в рисунке «Игроки в карты» (последняя четверть XV в.)) художников.

Вообще в период позднего средневековья заметно укрепляется тенденция к созерцанию итога земной жизни души, будь то Адские муки и Райская благодать. Параллельно с этим обостряются настроения скептицизма и страха смерти, относительно опосредованного от религиозных верований, которые особенно ярко проявились в иконографии «Плясок смерти». Эта параллель кажется закономерной, позднее средневековье катится с крутой скалы к периоду Реформации, и именно в ярких образах конца времен, находит отдохновение от сомнений и страхов.

Что касается скульптурного убранства порталов церквей, воинственный характер Добродетелей был характерен скорее для романских памятников. Добродетели в полном рыцарском облачении повергают своих заклятых врагов, которые часто предстают в виде чудовищ (например, в соборе в Ольнэ). В зрелое средневековье напряжение битвы все чаще сменяется на порталах и капителях торжеством победы.⁶²

К XIII веку рельефные изображения Грехов и Добродетелей в парных медальонках (собор Парижской Богоматери, Амьенский и Шартрский соборы) – традиционный способ трактовки темы на территории Франции. Добродетели здесь представлены как царственно спокойные Девы со щитами, где изображены их символы (наподобие герба). Под каждой Добродетелью мастера помещают медальон с иллюстрацией Порока, где мы видим не столько воплощение умозрительной идеи Греха, сколько его

⁶¹ Гинзбург К. Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI в. М., 2000. С. 220.

⁶² Маль Э. Религиозное искусство... С.155-165.

результат: перед нами сценки повседневной жизни и «анекдоты» из «Примеров» (Exempla).

Э. Маль отмечает тесную связь циклов трех соборов: Собора Парижской Богоматери и соборов Амьена и Шартра, где можно видеть одинаковый порядок расположения Пороков и Добродетелей. При этом выбор изображенных Добродетелей выглядит несколько произвольным (здесь нет, например, Порока Зависть и Добродетели Правосудие, но появляются пары Постоянство - Непостоянство, Сила - Трусость, Послушание-Непокорность).⁶³ Здесь интересна именно эта кажущаяся произвольность выбора мастера, который «забыл» одну из главных кардинальных Добродетелей. Э. Маль отмечал, что выбор парижских мастеров (самая ранняя версия) не мог быть результатом простой прихоти и тем более какого-то недоразумения, но отсутствие авторитетных письменных источников, созвучных с выбором мастеров, смущало его. Нам кажется, что ответ стоит искать не столько в изошренных трудах университетских теологов и поэтических образах монашеских Сумм, сколько в руководствах проповедников с инструкциями по исповеди. Рельефы становились «библией в камне» для населения далекого от умозрительных философствований. Ориентация на реципиента из народа делает понятной сознательная подмена пары Правосудие - Неправосудие на Послушание - Непослушание и Согласие - Раздор.

В Италии изображения Добродетелей в медальонах можно встретить на южных вратах флорентийского Баптистерия (1330-1336 гг.). Андреа Пизано поместил восемь аллегорий в два нижних ряда. Восьмая Добродетель – Смирение. Женская фигурка с опущенной головой держит в одной руке веретено (нередко символ монашеской жизни девушек), другая рука прижата к груди. Даже в том случае, если Пизано добавляет Добродетель для композиционного равновесия, выбор Смирения вторит большому влиянию

⁶³ Там же. С. 171-175

общин монашеских орденов во Флоренции (самый крупный в мире францисканский собор Санта-Кроче (1294-1385)).

Авторитет Фомы Аквинского (1265-1274) и его Суммы Теологии со скрупулёзной классификацией Грехов и Добродетелей отразился в памятниках Италии XIV столетия. Среди них медальоны табернакля Андреа Орканьи (Ор Сан-Микеле, 1352-1366 гг.).⁶⁴

Представления об обнаженном теле, как красоте духовной, воплотились в творениях Никколо Пизано (кафедра Пизанского баптистерия. 1260). Добродетель Сила баптистерия в Пизе предстает у скульптора в образе обнаженного Геркулеса (мы узнаем его по львиной шкуре). В трактовке христианских сюжетов через античные образы и иконографические схемы мастер не новатор, однако, интерес к форме, к плоти, как одухотворенной материи, а не «двойника» духа, важен для нас. Мастер проявил внимание к художественным особенностям античным памятников, а не только к внешним атрибутам.⁶⁵ Сразу перед глазами появляется образ Давида Микеланджело, очевидно, внутренне связанного, как с античными (например, у стоиков, одних из предтеч христианства), так и христианскими представлениями Силе. Например, в серии гобеленов «Триумф Добродетелей», сотканных в Брюсселе по рисункам Питера Кока ван Альста в сороковые годы XV-го века, мы можем видеть Давида и Юдифь с головой Олоферна в свите Веры. Можно было бы возразить, относительно итальянского и «северного» мировоззрений, но вспомним «Геркулеса на распутье» (1570) (выбор между Пороком и Добродетелью) Веронезе. «Секуляризацию» гражданских добродетелей нельзя считать общей тенденцией. Утверждение Э. Панофского относительно воссоединения античных форм и мотивов с их оригинальным содержанием в период Возрождения, к сожалению, представляется уязвимым.

⁶⁴ Маль Э. Религиозное искусство. С. 175.

⁶⁵ Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 2006. С. 132.

Джованни Пизано продолжает традицию отца в кафедре Пизанского собора (ок. 1301-1310 гг.). Здесь интересны четыре фигурки, поддерживающие аллегория Милосердная Любовь (два младенца прильнули к ее груди). Э. Панофский видит в образе обнаженной женщины кафедры Пизанского собора Добродетель Целомудрие (или Умеренность).⁶⁶ Сомнения исследователя понятны, ведь, мы ожидаем увидеть традиционную «четверку» кардинальных Добродетелей, но обнаженная девушка напоминающая иконографию Венеры «*Pudica*» (стыдливой), плохо вяжется с идеей Умеренности. Скорее всего, перед нами образ Смирения или Целомудрия, подчеркивающий духовный характер Любви.

Здесь нам следует остановиться на иконографии Добродетелей в образах обнаженных дев. Средневековое моральное богословие различало четыре символических значения наготы: природное состояние человека; отсутствие земных благ (после добровольного отказа от них) или бедностью; символ невинности (в том числе после очистительного раскаяния). Таким образом, нагота оправдывалась с точки зрения теологии, открывая пути к эстетическому восприятию Блага-Красоты. Среди аллегорических изображений Пороков, обнаженной может быть представлена фигура Сладострастия, ведь в мире тело может стать источником похоти.⁶⁷

Джованни да Бальдуччо в базилике св. Евсторгия (Эусторджио) продолжает традицию изображения Добродетелей как «поддерживающих», несущих композицию фигур. Добродетели приставлены к восьми мраморным колоннам раки св. Петра, отдаленно напоминая кариатид. Восьмая Добродетель, вероятно, - Смирение.

Мы видим, что на итальянской почве тема дидактического противопоставления «Грех-Добродетель» получило распространения в убранстве соборов. Вероятно, это было связано с эстетическими предпочтениями южан, воспитанными античными памятниками.

⁶⁶ Панофский Э. Этюды по иконологии. М., 2009. С. 253.

⁶⁷ Там же. С. 253-255.

Особого внимания требует тема Грехов и Добродетелей в контексте представлений об идеальном Государстве, воспринятых из сочинений античных авторов (в первую очередь Платона). В этой связи для нас интересны два мастера: Амброджо Лоренцетти и Джотто ди Бондоне.

Перед тем, как приступить к рассмотрению работ мастеров, отметим появление знакового труда незадолго до исполнения циклов. Поворот во взглядах на государственно-правовые институты знаменует собой творчество Марсилия Падуанского (ок. 1275 – ок. 1343). За трактат «Защитник мира», написанный в 1324 году, философ был обвинен в ереси. Идея народоправства, в защиту которой он выступал, через несколько веков будет положена в основу доктрины Руссо.⁶⁸ Конечно, этот труд был не только «еретическим», но и слишком «приземленным» для времени поэзии Данте, но его существование важно для понимания контекста времени.

В «Аллегии Доброго Правления» (1337-1339 гг. Сиена, Палаццо Публико) мы видим сильного, сосредоточенного правителя, окруженного Добродетелями в образах дам в изысканных одеждах. Над правителем (консулом Сиены) парят три теологические Добродетели. Милосердная Любовь композиционно выделена как важнейшая из трех. В руках аллегии Милосердная Любовь – горящее сердце и свеча. Она отдаленно напоминает образы сотканых и света и молний ангелов Феофана Грека, что не случайно. В иконографии Добродетели мы видим, вероятно, влияние трудов св. Бонавентуры (XIII в.), который развил идею Божественной Любви в учении о Божественном Свете - форме всего сущего. По обе стороны от правителя художник поместил аллегии Добродетелей, которые, как правило, включали труды наподобие «Княжеских зеркал», ориентированных на античные тексты (к северу от Альп этот жанр имел скорее религиозную, а не светскую направленность). Достоинства правительства города Сиена представляют (слева направо): Мир, Стойкость, Благоразумие, Великодушие, Умеренность и Правосудие. Особое значение здесь получает Добродетель

⁶⁸ История политических и правовых учений. Средние века и Возрождение / Под ред. В. С. Нерсесянц. М., 1986. С. 46-47.

Правосудие, без которой невозможно поддерживать мир и порядок в государстве. Интересна для нас вторая аллегория Правосудия слева от композиционной группы с правителем. Лоренцетти изобразил Добродетель с весами, которые удерживает парящая Мудрость. У подножия трона Правосудия мы видим Добродетель Согласие, как следствие справедливого суда. Сама сцена правосудия явно отсылает сюжету «Страшный суд»: ангел в огненных одеждах на левой части весов одной рукой казнит мечом, другой милует невинного, венчая короной. Образ невинно осужденного с пальмовой ветвью и короной напоминает иконографию мучеников или праведников в раю. Акцент на связи земного и божественного Правосудия сочетается здесь с демонстрацией плодов Доброго Правления в изображении своего рода «рая на земле». Программа Лоренцетти далека от представлений Августина (всякая власть от Бога, но это не значит, что у грешного человечества есть шанс создать государство на основе истинной Справедливости), номиналистов или мистиков. Идеи цикла отсылают к оптимистическим воззрениям реалистов (например, Фоме Аквинскому), согласно которым законы божественной гармонии могут быть постигнуты разумом и использованы на благо общества, и, конечно, гуманистам того времени. Важно отметить очевидную связь образов Добродетелей с ценностями и эстетикой куртуазной культуры.

Еще один цикл, посвященный аллегорическим изображениям Грехов и Пороков с явным акцентом на социально-политическом аспекте темы, был включен Джотто ди Бондоне в программу росписи капеллы Скровеньи в Падуе. Несмотря на то, что церковь была домовою, семейной, в праздники ее посещали толпы людей, и вряд ли такое гостеприимство было исключительно жестом Милосердной Любви купца Энрико Скровеньи. Важнее всего здесь для нас то, что центральное место в композиции принадлежит паре Правосудие – Несправедливость. Под главными аллегорическими фигурами мастер поместил два небольших сюжетных фриза, также исполненных в технике гризайль. Под Правосудием мы видим сценки, отсылающие к куртуазной культуре: вероятно, перед нами прогулка

возлюбленных и свадебный танец. Под Несправедливостью (Несправедливый Суд) мы видим сцену жестокого насилия: двое разбойников срывают одежду с девушки, сбивой на землю.⁶⁹ Танец юных дев, о котором мы упомянули, отсылает в такой же сценке в «Плодах Доброго Правления» Лоренцетти. Так, идея Доброго Правления, в основе которого лежит Правосудие, венчающее добродетели граждан и карающее пороки, сближается с представлениями куртуазной культуры о Любви, а плохое, Несправедливое Правление приравнивается к акту насилия, надругательству над «прекрасной дамой».

Иконография «Триумфов Добродетелей», распространенная уже в конце XV-XVI столетиях, можно сказать, продолжает идею «Психомеханики», хотя истоки ее следует искать в явлении «параллельном». Импульсом к развитию иконографии «Триумфов Добродетелей», где аллегорическая фигура восседает на колеснице в окружении свиты, стали циклы, вдохновленные аллегорически-дидактической поэмой Петрарки «Триумфы», где триумфаторами поочередно становятся Целомудрие, Смерть, Слава, Время и Вечность. Привычная для нас иконография «Триумфов» встречается уже в середине XV-го века в росписях Якопо Пезеллино (1445-1455), где цикл из шести композиционных групп с аллегорическими фигурами на колесницах завершает изображение Вечности в образе Христа, окруженного ангелами, парящего над миром (идея «Страшного суда»). Якопо дель Селлайо усложняет аллегорическую программу. Особенно интересна сцена «Триумф Вечности», как оригинальное переосмысление сюжета «Страшный Суд». Мы видим колесницу, запряженную символами четырех евангелистов, на которой коленопреклоненные Вера, Надежда и Любовь представлены в молитве (тема заступничества за людские души). Их взор направлен к Господу, парящему в свете разверзнувшихся небес в окружении ангелов. Колесницу окружают души праведников, получившие дар вечности.

⁶⁹ *Bokody. B. Justice, Love and Rape: Giotto's Allegories of Justice and Injustice in the Arena Chapel, Padua. // The Iconology of Law and Order: (legal and Cosmic). 2012, P. 55-60.*

Интерес к теме и иконографии «Триумфов», конечно, был связан с интересом к античности, нередко опосредованным от христианского мировоззрения. Яркий пример этому фрески зодиакального цикла палаццо Скифанойа в Ферраре. Сцены восточной стены, исполненные Франческо Косса (1476-1484 гг.) представляют собой триумфальные шествия олимпийских богов, каждый из которых являет собой покровителя определенного знака зодиака и соответствующего ему месяца. Например, месяц март иллюстрирует «Триумф Минервы» под знаком овна и т. д. Об этом цикле писал Аби Варбург в «Этюдах по иконологии».⁷⁰

Тема Грехов и Добродетелей в искусстве итальянского Кватроченто, конечно, заслуживает отдельного исследования, мы остановимся только на паре важных вопросов. Италия стала благодатной почвой для распространения идеи: познать себя значит выразить себя в «личной» философии. Для нас особый интерес представляет Флоренция периода правления Лоренцо Великолепного. Здесь важно отметить, что, согласно философии Марсилио Фичино и его круга, расцвет художественной жизни при дворе Медичи можно считать воплощением Добродетели Великолепия. В письме Антонио Каниджани Марсилио Фичино рассуждает о моральных Добродетелях. Он выделяет такие Добродетели: Невинность (души), Справедливость, Постоянство, Щедрость и Великолепие. При этом Великолепие - важнейшая из всех перечисленных. Великолепие правителя становится необходимой Добродетелью, «ведь оно проявляется в общественных расходах и таким образом помогает и государствам и народам».⁷¹ Эта Добродетель упоминается и в «Княжеских зеркалах», о которых было сказано выше, а истоки ее определения лежат в «Этике» Аристотеля.

Эстетическая мысль «неоплатонизма» отразилась в основных тенденциях восприятия темы «Добродетели». У того же Марсилио Фичино

⁷⁰ Варбург А. Великое переселение образов. СПб. 2008.

⁷¹ Брагина Л. М. Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV в.) / под ред. ЛМ Брагиной. М. 1985. С. 211-215.

тема Любви напрямую связана с понятием Красоты. Философ рассматривает чувство Любви между двумя людьми, как проводник к Богу, и путь к обретению собственного «я» через смерть и воскрешение в любимом. Мы наблюдаем эстетизацию мистического переживания Любви. Появляется «Триумф Любви» Мантеньи (1497. Париж, Лувр) и «Битва Любви и Целомудрия» Перуджино (1523. Париж, Лувр). В последней работе создается впечатление, что «воинство» Любви, не смотря на традицию, выигрывает в битве).

Остановливаясь на теме Грехов важно отметить, что одним из самых ярких и завораживающих воплощений этой темы в христианской цивилизации были изображения на сюжет «Страшного суда», «Ада» или «Чистилища». Здесь Грех иллюстрируется через наказание, которое за ним следует. Иногда Грехи можно с легкостью идентифицировать по способу пытки-наказания (Фра Беато Анжелико. Страшный суд. Флоренция. Музей Сан Марко). Особенно яркой фантазией на эту тему отличился, конечно, Иероним Босх. (Страшный суд. Центральная панель триптиха. 1504. Вена. Академия изобразительных искусств).

Добродетели, как правило, предстают замкнутыми отстраненными образами с узнаваемыми атрибутами, в то время как Грехи нередко иллюстрируют сценки повседневной жизни. Часто встречаются и аллегорические изображения Грехов, но и в этом случае мы узнаем Порок не только по внешним атрибутам, но и по характеру действия им совершаемого: Скупость прячет драгоценности в сундук, Лень спит и. т. д. В средние века вырабатывается система символического отождествления Грехов с животными, которые чаще выступают в роли «атрибутов» Пороков, например, Уныние ассоциируется с ослом, а Чревоугодие со свиньей.

Обратимся к теме Грехов и Добродетелей в искусстве Нидерландов XV века. Здесь можно отметить особый интерес к теме Мученичества, которая напрямую связана идеями «Смирения» и «Терпения». Алтари, повествующие о подвигах первых христиан, получает распространение во второй половине века. Это может быть связано с ростом популярности и

укоренением в культуре ряда религиозно-философских идей, о которых уже было сказано выше. Распространение настроений антиинтеллектуализма, направленных против схоластической заскорузлой догмы, дискредитировавшей себя, стало причиной популярности течения «Новое благочестие». В основе новой религиозной философии лежала мысль, согласно которой личный опыт ставится выше авторитетов церкви: за каждым человеком признавалась способность узреть истину через Священное Писание без посредничества кого-либо. Этот интерес к личности человека вне зависимости от происхождения, статуса и образования отражает гуманистические тенденции времени. Однако, здесь мы не встретим того ликования перед безграничными возможностями человека-микрокосма, свойственного, например, трудам итальянца Марсилио Фичино. Для итальянского гуманизма, важен сам путь к достижению просветления, тогда как для северного - скорее результат этого пути, а именно отречение от личностного начала. Человек, не достигший состояния полного единения с Богом, не вызывает столь большого интереса у гуманистов Севера. Рядом со светом драгоценных знаний, еще явственней выступает для него тьма неведения.

Перечислим самые значительные работы с изображением подвига Смирения перед смертью и Силы: Алтарь св. Иоанна Крестителя с казнью Иоанна Крестителя Рогира ван дер Вейдена (правая створка триптиха, 1455-1460. Берлин. Картинная галерея.), триптихи Дирка Боутса «Мученичество Св. Эразма» (ок. 1468. Лувен. Церковь св. Петра) и «Мученичество Святого Ипполита» (ок. 1470. Брюгге. Музей собора св. Спасителя), и работа Ганса Мемлинга «Мученичество Святого Себастьяна» (вероятно центральная створка триптиха, ок. 1470-1480. Брюссель. Королевский музей изящных искусств).

Художники вышеперечисленных работ акцентируют внимание на процессе преодоления земного, а не на состоянии полного единения с Богом. В работах Дирка Боутса «Мученичество св. Эразма» и «Мученичество св. Ипполита» этот процесс предстает мучительным и бесконечным.

Одновременно идея смирения души отразилась в образах палачей в произведениях Дирка Боутса «Мученичество св. Эразма», «Правосудие Оттона III» и Ганса Мемлинга «Мученичество св. Себастьяна», а также в изображениях заказчиков в работах Дирка Боутса. Тема смирения и мотив преодоления тягот земного существования отсылает к труду Фомы Кемпийского «О подражании Христу» и к идее Эразма Роттердамского о равновесии в человеке земного и духовного.

Изобразительный материал на сюжет мученичества святых дев в Нидерландах первой половины XV века ограничивается произведениями миниатюры. Красочные полиптихи с изображением мученичества святых были распространены в Нидерландах конца XV века, особенно в южных землях. Работы чаще всего не отличались высоким художественным уровнем и оригинальностью композиционных построений, но это не делает их образный строй менее интересным. Произведения напоминают выразительные иллюстрации из «Библии бедняков». Подобные «исторические» Библии получили распространение XIV веке и предназначались для мирян, не умеющих читать.⁷²

Были среди них работы и более высокого качества. Например, Рака святой Урсулы Ганса Мемлинга (Панель с изображением казни Святой Урсулы. 1479. Брюгге, Музей Мемлинга) и работа «Мученичество святой Лючии» (ок. 1500. Рейксмузеум, Амстердам), исполненная анонимным мастером. Образы святых мучениц можно назвать воплощением Добродетелей Смирения и Стойкости (Силы). В образах мучениц отражена идея, укоренившаяся в средневековом мировоззрении и связанная с восприятием мученической смерти, как дара и освобождения «ликующего в скорбях» праведника. Смирение отождествляется с актом отречения от своего «я» и растворения в Боге. Мученицы предстают «невестами» Христа, освобожденными от уз земных чувств. Образам мучениц близки

⁷² Гуревич А. Я. Популярное богословие и народная религиозность средних веков //Из истории культуры средних веков и Возрождения. 1976. <http://www.philology.ru/literature3/gurevich-76.htm> (дата обращения: 01. 12. 2016).

христианские представления об иерархии типов женской любви: только любовь Бога является вечной и истинной. Эта идея берет свое начало в средних веках, а в конце XV - начале XVI веков становится особенно популярной, что можно связать с ростом настроений скептицизма и упадком рыцарской культуры.

На рынке небольших алтарных образов (как правило, полиптихов) для личного пользования был популярен еще один сюжет, связанный с добродетелью Милосердной Любви: «Семь дел Милосердия». В этих работах мы видим явный акцент на идее Благотворительности, как мистическом опыте общения с Христом: Иисус присутствует в сценках в толпе бедняков, среди заключенных, путников и т.д.

С темой Правосудия в Нидерландах XV века связаны три произведения: несохранившийся полиптих Рогира ван дер Вейдена «Правосудие Траяна и Херкенбальда» (1450 (?). Берн. Городской исторический музей), «Правосудие Оттона III» Дирка Боутса (1471-1475. Брюссель. Королевский музей изящных искусств) и «Суд Камбиза» Герарда Давида (1498. Брюгге. Музей Гронинге).

В гобелене «Правосудие Трояна и Херкинбальда», повторяющем утраченные композиции Рогира ван дер Вейдена, и диптихе «Правосудие Оттона III» Дирка Боутса эта тема трактована в духе, близком мировоззрению Средних веков. Главной здесь становится идея не земного, но Божественного суда. В указанных работах отразилась идея Божественного возмездия и связанные с ней представления средних веков о естественном праве, «вписанном Богом в сердца людей». В то же время художники акцентируют внимание зрителя на мотиве молитвы, как акта личного общения с Господом.

Идея молитвенного восхождения души человека к Богу, осуществляемого только его внутренней работой без посредников, получает особое значение в рамках новой религиозной культуры. Можно сделать вывод о близости образов к философии антиинтеллектуализма Николая Кузанского и течению «Новое благочестие».

В работе Герарда Давида «Суд Камбиза» меры земного Правосудия изображены как необходимая жертва ради создания счастливого и процветающего государства. Идея личной и коллективной ответственности за происходящее в обществе сближает образы свиты царя Камбиза с образами заказчиков работы «Правосудие Оттона III».

Жестокие меры по отношению к преступнику показаны Герардом Давидом как инструкция к действию для справедливого правителя. Оставаясь наместником Бога, он действует исключительно своим разумом и волей. Идея автономности духовной жизни от общественной деятельности сближает работу Герарда Давида с трудами Марсилия Падуанского. Тема земного правосудия выходит на первый план.

Во всех трех перечисленных работах казнь утверждается как мера наказания, обеспечивающая порядок в государстве. В то же время жестокая кара преступника оправдывается с точки зрения средневековой религиозной этики: страдания казнимого символизируют очистительные муки раскаяния (даже жестокая жена императора, которая оклеветала казненного графа, предстает на костре в окружении двух монахов, по видимому, взывающих к покаянию). Поворот теологической мысли, связанный с гуманизацией религиозных таинств, начатый Пьером Абеляром и завершенный деятелями «Религиозного Возрождения», лег в основу образов преступников в рассмотренных работах. Таким образом, казнь может стать даром вечной жизни, если ей будут сопутствовать раскаяние виновного и смирение невинно осуждённого гражданина.

Смирение гражданина перед несправедливостью земного порядка становится новой христианской Добродетелью возвышающегося бюргерства. Эта добродетель выражается в стремлении осознать себя частью далекого от идеала миропорядка и разделить ответственность за происходящее. Таким образом, Смирение не тождественно принятию несправедливости, в нем чувствуется потенциальная революционная сила.

В связи с нашей темой особенно интересны работы Иеронима Босха. В данной главе мы не будем подробно останавливаться на конкретных

произведениях мастера, вспомним только тематические и сюжетные предпочтения художника. Тема пустынночества, внутреннего подвига христианина – одна из центральных для Босха, что снова отсылает нас к Добродетелям Сила, Терпение и Смирение. Относительно темы Грехов особенно интересны «Семь смертных Грехов и Четыре последние Вещи» (1475 -1485) и триптихи «Воз сена» (1500-1502. Мадрид, Прадо), «Сад земных наслаждений» (1505-1506. Мадрид, Прадо). В данной главе мы не будем подробно останавливаться на каждом из произведений, отметим только то, что часто остается за скобками исследований, связанных с последними двумя работами. Как стало очевидно из первой главы пары Пороков и Добродетелей мыслились в дидактическом единстве. Какие же пары Добродетелей у «Воза сена» и «Сада земных наслаждений»?

«Воз сена» - символ Алчности и Зависти мира. В религиозных трактах этим Порокам, как правило, противостоит Милосердная Любовь. То, что мастер взывает к этой добродетели, намекает сценка с возлюбленными на копне сена, о которой мы вспоминали выше: им ничего не нужно кроме друг друга, поэтому они владеют всем миром, но стоит сделать один неверный шаг и их чувство станет источником греховных желаний. Автор акцентирует внимание на любви, которая может возвыситься до Добродетели или, напротив, свергнуть в «сад земных наслаждений». При этом «Сад земных наслаждений», который, как правило, ассоциируется с Пороками Сладострастие и Роскошь, мы можем противопоставить Целомудрию, Умеренности, Смирению, Терпению и Силе.

Глава 2. Серии и рисунков Питера Брейгеля Старшего «Грехи» и «Добродетели».

2.1. Серия рисунков Питера Брейгеля Старшего «Грехи».

Антверпен славился, как крупнейший в Нидерландах порт и важнейший гуманистический центр Европы. В это время большие торговые города стали не только местом сосредоточения всевозможных материальных товаров, но и рынком идей и мыслей, свежих, «питательных» и разнообразных, как угощения щедрого Гаргантюа. Интеллектуальная элита Антверпена, воспитанная на работах гуманистов начала столетия и воспринявшая опыт и последствия Реформации (еще все впереди), участвовала в формировании вкусов среднего класса бюргеров. Середина XVI-го века в Антверпене – расцвета обществ ридерейкеров (палат риториков), активного издания переведенной античной и религиозной литературы и широкого распространения гравюры, которая не только услаждала или развлекала покупателя, но несла познавательную и назидательную функцию. Продолжали издавать труды гуманистов начала XVI – века (Себастьян Брандт, Эразм Роттердамский и т.д.). Особой популярностью пользовались сочинения римских сатириков (Ювенал, Марциала и т. д.), активно переводились сочинения стоиков (например, Сенека и Цицерон).

Серия рисунков «Грехи» была исполнена Питером Брейгелем в 1556-1557 годах для мастерской Иеронима Кока. Гравером серии стал Питер ван дер Хейден. В списке гравюр, отосланных издателем Кристофером

Плантеном французскому торговцу Мартину Жуэне (Martin le Juene) в 1558 году можно найти слова о серии «Грехи»: «4 les 7 pechez droleries». (pechez - фр. «Грехи»).⁷³ Слово «droll» может отсылать к шутливому характеру рисунков, которые скорее развлекали, увлекая в игру фантазии художника, чем поучали и наставляли, как считает Нина Серебренников. Исследовательница подметила, что этимология слова тесно связана с немецким «troll» - персонажем из народных мифов и страшных сказок.⁷⁴ При этом нельзя считать, что в фантастические образы мастер не мог вложить вполне конкретные идеи об окружающей его действительности, свои опасения, советы к зрителю.

Рисунок «Алчность» («Скупость») был исполнен Питером Брейгелем в 1556 году. Композицию сопровождает надпись: «Ни честь, ни вежливость, ни стыд или божественный призыв. Ничто из всего этого не имеет значения для Алчности».

Вместе с повышением роли Добродетели «Милосердная Любовь» (Зависть и Алчность противопоставлялись этой Добродетели чаще, чем Гордыня), во многом связанного с распространением мистических учений в интеллектуальной городской среде, и резким ростом городов и городского населения Грехи Алчности и Зависти стали воспринимать как самые страшные Пороки. Здесь можно вспомнить «Воз сена» (1500-1502. Мадрид, Прадо) Иеронима Босха - пожалуй, самый яркий символ Алчности и Зависти мира.

Аллегория в одеждах знатной дамы бережно придерживает горсть монет на своих коленях, словно это ребенок. Другую руку Алчность запустила в сундук с монетами, который наполняет чудовище. Кувшин, из которого появляется звонкая струя монет – разбит. Аллегория окружена мешками с деньгами, найдем мы и счетную книгу. Символ аллегии – надутая жаба. За Пороком мы видим бытовую сценку: перед нами лавка торговца или

⁷³ Nina Eugenia Serebrennikov. Pieter Bruegel the Elder's Series of «Virtues» and «Vices». North Carolina. 1986. P. 32.

⁷⁴ Ibid.

ломбард. Человек в накидке бедняка, вероятно, просит обменять вещь на пару монет, и предприимчивый делец с радостью это делает. В его лавочке мы найдем даже «чаши волхвов» с драгоценными камнями (еще одна остроумная находка Брейгеля). Образы фантастических монстров в inferнальных декорациях причудливым образом сплетены с бытовыми сценками и образами из пословиц и городских анекдотов. Слева мы видим двух человечков, по всей видимости, кредиторов или менял. Крылатая жаба соблазняет их сделать выгодную для них ошибку в подсчетах. В сценке на переднем плане слева мы видим существо, похожее на калек-порошайку, мимо него важно проходит монстр, головной убор которого волочится по земле, словно набитый золотом кошель. Брейгель затрагивает тему благотворительности, в явное предпочтение он отдает тощему попрошайке. Алчные арбалетчики, целящиеся подвешенный кошель, становятся жертвами прозорливых воришек. Эта сценка отсылает к поздней картине художника «Мизантроп» (1568, Неаполь, Музей Каподимонте), где образ воришки-оборванца принимает сам «Мир».

На заднем плане мы видим сцены военных действий, причина которых – страсть к наживе. Так Брейгель объединяет тему «Алчности» и «Гнева». Особенно интересна сценка справа и изображение девушки, рассекаемой ножницами. На нее указывает один из монстров в правой части композиции. Среди нескольких чудовищ мы распознаем две обнаженные мужские фигурки. Один из юношей, будто хлопает в ладоши от радости при виде этой пытки. Нам кажется вероятной отсылка к притче Царя Соломона «О двух матерях» (Третья книга Царств 3: 5-28): двое ревнивцев с радостью разрежут возлюбленную на две части, что бы владеть хоть одной без остатка. Учитывая интерес Питера Брейгеля к ветхозаветным сюжетам в 1560-е годы обращение к Книге Соломона не вызовет удивления. Не менее вероятно, что сценка намекает на какой-то общеизвестный анекдот или пословицу.

На рисунке «Гордыня» мы читаем надпись «Гордыня ненавистна Богу превыше всего, а Гордыня, в свою очередь, презирает самого Бога».

Аллегория Гордыни изображена в пышном платье, любующейся своим отражением в зеркале.

Монах Бернардин Сианский (1380-1444) писал о страсти самовлюбленных дам к роскошным платьям с длинными шлейфами, которые он сравнивает с «ловушками» для слабовольных мужчин.⁷⁵ Это тема высмеивания «мучениц» моды обыгрывается сцене «Роскошь» (Сладострастие) из композиции Иеронима Босха «Семь смертных грехов и Четыре последние вещи (1475-1480, Мадрид, Прадо), где один из кавалеров расположился на складках платья своей дамы, разложенных на земле, как на коврике. У Гордыни Брейгеля мы не видим длинного шлейфа, но мастер явно фантазирует на тему придворных особ.

В свите Гордыни мы видим монстров в нарядных одеждах, отсылающих к придворной моде. Они завлекают девушку в свою компанию, хватая ее за руки. В процессии фантастических существ можно различить фигурку судьи с узнаваемым атрибутом – трости с шипами. Интересно изображение крылатого монстра, вооруженного мечом и щитом с изображением ножниц. Таким ножницами разрезают тело девушки в композиции «Алчность». Слева мы видим сценки с гигиеническими процедурами: один из монстров старательно промывает волосы кокетки. Символ Гордыни – павлин. Нина Интересны монстры на переднем плане справа. Похожее на жабу существо кривляется, глядя прямо на зрителя. Таких персонажей, отсылающие к символу Алчности, мы встретим на нескольких рисунках серии. Другой монстр, пораженной «стрелой зла» просунул голову между ног и смотрит на отражение в зеркале. Персонаж в высокой шляпе схватился за голову, будто раскаиваясь в чем-то. Нина Серебренников уделила особое внимание сцене с существом в рыцарском шлеме, которому дама с хвостом учтиво придерживает зеркало. Исследовательница считает, что кольцо, скрепляющее губы персонажа, и мотив отражения, отсылает к персонажу Никто (Nemo, Nimand), которого мы уже встречали на рисунке

⁷⁵ Маль Э. Религиозное искусство XIII в. М. 2008. С. 187.

Питера Брейгеля «Каждый» (он изображен на картине). Исследовательница трактует образ в традиции восприятия персонажа Никто, как воплощения Греха Гордыни.⁷⁶

Персонаж Никто (Niemand) на рисунке «Каждый» (1558, Лондон, Британский музей) нередко трактовался исследователями без отсылки на литературные источники. Так зародилась традиция восприятия двух персонажей, как воплощения двух Пороков: Алчности (Каждый) и Гордыни (Никто). При этом в начале XVI-го века Никто не был отрицательным персонажем.⁷⁷ Этому герою было посвящено стихотворение Ульриха фон Гуттена (1518). Никто - немой свидетель разрушений, которого все осуждают в беспорядках (погроме хозяйства), не замечая собственной вины. Он воспринимался скорее как «козел отпущения» и легкая мишень для свирепых обвинителей. Никто был невинен, но не мог за себя постоять, поэтому его иногда изображали с замком на губах. В рисунке «Каждый» зеркало в руках у Никто становится, вероятно, символом формулы «познай самого себя». Тогда надпись «Никто себя знает», сохраняя свое парадоксальное звучание, получает совсем другой смысл: это персонаж действительно «знает себя», только его не существует в нашем мире. Поломанная мебель и разбитый кувшин здесь не свидетельствует о беспечности и неблагоразумии героя, ведь погром был устроен не им. Вероятно, Питер Брейгель хотел противопоставить здесь деятельную Алчность и «святую простоту», познавшую Бога.

Учитывая предложенную нами интерпретацию персонажа Никто, интерпретация Нины Серебренников представляется уязвимой. При этом интерес Брейгеля к игре с противоречивыми смыслами и узнаваемыми образами, не отрицает ассоциативного ряда, предложенного исследовательницей.

⁷⁶ Гуревич А. Я. Популярное богословие и народная религиозность средних веков //Из истории культуры средних веков и Возрождения. 1976. С. 65-91. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/gurevich-76.htm> (дата обращения: 08. 12. 2016).

⁷⁷ Gerta Calmann. The Picture of Nobody: An Iconographical Study. //Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 23, No. 1/2 (Jan. - Jun., 1960), P. 60-104.

Изображения музыкальных инструментов, страницы из нотной тетради явно отсылает к греху Сладострастия (вспомним «Сад земных наслаждений»). Полулю сферу, также отсылающая к мотиву из «Сада земных наслаждений» мы найдем на конструкции, напоминающей декорации к сцене «Страшного суда». Эта связь «Сладострастия» и «Гордыни» - традиционная тема, начиная со Средних веков. Например, в рукописях XII-го века корень «Древа Пороков» часто символизировал образ Вавилонской блудницы, а крону венчал Порок Сладострастия.⁷⁸

Фантастические архитектурные формы явно отсылают к миру Иеронима Босха. Мы видим здесь и пасть Левиафана, отсылающую к иконографии врат Ада. Гордецы, как любопытные дети пробираются в страшную пасть, обрекая себя тьму и муки. Мотив ловушки обыгрывается и в соседнем причудливом строении с зарешеченным выходом.

Традиция ассоциации Греха с «лжепророками» и напыщенными интеллектуалами и схоластами сохраняется и у Питера Брейгеля. Здесь он высказывается против напыщенной Католической Церкви: на заднем плане мы видим чудовище в папской тиаре. Конечно, такой образ Брейгель мог исполнить только до 1559 года. Интересна здесь композиционная связь: палка судьи и сосуд с дарами (явно отсылает к сюжету «Поклонение волхвов») будто указывают на монстра. Вероятно, Брейгель намекает на связи судебной системы с правительством Филиппа II. Мотив адских врат «уготованных» для католиков уже упоминался нами в связи с графикой «воинствующих» протестантов. Здесь этот мотив явно обыгрывается художником, но здесь нет идеи «проклятия» католиков. Темная сторона Церкви – только одна из составляющих жизни гордецов.

Порок явно теряет здесь значение «корня» Древа Пороков и последней ступени духовной лестницы, преодолев которую монахи достигали просветления. Питер Брейгель продолжает традицию гуманистов XV-XVI-го веков, распознавших причину всех бед в человеческой Глупости. В

⁷⁸ Маль Э. Религиозное искусство XIII в. М. 2008. С. 165-167.

фантазийном калейдоскопе образов Питер Брейгель сочетает аллюзии на злободневные вопросы и с «анекдотами» повседневности: справа мы видим упрямого осла, не желающего переходить реку.

По нижнему краю рисунка «Зависть» написано: «Зависть – это вечная смерть и настоящий бич. Глупость, которая пожирает сама себя с вероломной жестокостью». Аллегория Зависти предстает в одеждах придворной дамы в старомодной (для времени Брейгеля) конусообразной шляпе, поедающий сердце – символ Милосердной Любви. Иконография Зависти напоминают сценку алтарных композиций с изображением Девы Марии с младенцем Христом в саду, окруженной каменным парапетом (отсылка к ветхозаветному «Вертограду заключенному» - «Hortus Conclusus»). Этот мотив мы найдем, например, в работе Гуго ван дер Гуса «Дева Мария с младенцем Христом, святой Анной и донатором» (ок. 1575. Брюссель, Королевский музей изящных искусств). «Райский» сад Зависти - травы в ночном горшке. Так Дева Мария, как воплощение Милосердной Любви, подменяется «Антимарией»: один из монстров придерживает над ее головой нечто, напоминающее нимб святости. Аллегория дополняет остроумная сценка «Искушения»: рогатый демон, предлагает девушке сердце, будто это лакомство из райского сада. Мы видим явную аллюзию к теме «Грехопадения». Питер Брейгель снова играет со смыслами, переворачивая все вверх дном. Мотив дупла снова отсылает нас к работам Иеронима Босха. Его можно встретить в композициях на тему отшельнической жизни, где из тьмы полого ствола появляется соблазнительная девушка. В черноте дупла в «Зависти» прячется монстр с веретеном в руке. Веретено ассоциировалось, как правило, с жизнью монахинь и Добродетелями Смирение (Терпение) и Усердие, или отсылала к теме женской склонности сплетничать.⁷⁹ Фантастическое дуплистое дерево венчают павлиньи перья. Близость двух этих Пороков очевидна. Дирк Коорнхерт позже напишет, что «Зависть –

⁷⁹ *Марейниссен Р. Х.* Брейгель. С.345.

старшая дочь Гордыни», ведь чрезмерное себялюбие рождает злую волю Зависти.⁸⁰

Ноги великана, застрявшего в гигантском плоде, напоминающем ягоды мандрагоры, сценки с человеком-кораблем, устремившего взгляд в небеса (он мечтает о богатстве?), траурная процессия, ведущая в душное и смердящее, набитое людьми место и сценки с учтивыми демонами, подбирающими башмаки для всех желающих, сложны для интерпретации. Вероятно, сценки с башмаками намекают на проблему внешних атрибутов социального статуса.⁸¹ Обувь и сегодня сохраняет значение такого атрибута. Вероятно, этот мотив снова сближает Порок с Алчностью. Обнаженные души ищут радости в материальных благах и демоны рады помочь им в этом стремлении. Традиционное противопоставление «Зависти» и «Милосердной Любви» намекает на тему «лживой» благотворительности («Семь дел Милосердия»). «Заботливые» торговцы продолжают наживаться на завистливых покупателях и в инфернальных декорациях.

Зритель замечает, что Зависть не излечит ни радости материального мира, ни религиозные ритуалы: торжественная католическая процессия похорон уносит гроб с завистником в страшное место, а девушка в корзинке полной башмаками, в отчаянии хватается за голову. Зависть – это болезнь души, и ни одна из собак, (они дерутся за кость на переднем плане) не получит заветную кость.

На рисунке «Сладострастие» мы читаем: «Смердящее Сладострастие, оно полно нечистот/ Оно разбивает силы и ослабляет члены». Аллегория Сладострастия – единственная из Добродетелей представленная обнаженной. Персонификация Порока отдалась ласкам звероподобного демона. На спинке стула мы видим петуха. Эта птица - символ Порока. Сам демон подложил под спину подушку, что намекает на Порок Лени. Паре прислуживает монстр: он подносит сосуд с напитком. Это намек на «опьяняющее» действие Греха.

⁸⁰ Butts B. Koerner J.L. The printed World of Pieter Bruegel the Elder. Saint Louis. 1995. P. 66.

⁸¹ Марейниссен. Р. Х. Брейгель. С. 344.

Интересно, что Глупость (персонаж) Эразма Роттердамского – дочь Плутоса (богатство) и очаровательной нимфы Неотеты. Родители зачали ее «в порыве свободной любви» после того, как Плутос «хлебнул» на пиру богов нектара, «несколько более чем следовало». ⁸² Сладострастие и чревоугодие нередко ассоциировалось у гуманистов с человеческой глупостью – болезнью мира.

Сфера со сладострастниками - так же отсылка к «Саду земных наслаждений», но Брейгель не останавливается на простом заимствовании и здесь: художник создает фантазийный коллаж символов Сладострастия, помещая сферу в раковину устрицы, из которой прорастают ветви похожие оленьи рога. Маленький зверек, выглядывающий из устричной раковины, размахивает кадилом. Это может быть как отсылкой к порочности церковным служителей, так и тот же мотив игры в «мир наизнанку». На среднем плане Питер Брейгель изображает процессию, впереди которой мы видим обнаженного персонажа в головном уборе епископа. Он едет верхом на страшном скелетообразном монстре, покрытом саваном, и стонет от ударов прутьев. За ним следуют беснующиеся чудовища и две обнаженные фигуры юноши и девушки. Их руки связаны так же, как и у епископа. Вероятно, связанные руки персонажей говорят, не о содеянном грехе, но страстях желания, который этот Грех предваряют. Один из демонов решает избавиться от мучительного вождения через кастрацию. Здесь можно уследить намек на дискуссию об обете безбрачия у католических священников, который отвергли протестанты. На переднем плане мы видим множество чудовищ и зверей в процессе соития и испражнения. Может это насмешка над идеей презрения к плоти? Нельзя отрицать, что остроумный Брейгель, мог при этом просто воспользоваться возможностью «проучить» католического священника розгами, которыми был побит не один «еретик» Нидерландов. Показательно, что на гравюре Филиппа Галле мы не найдем папской тиары, осмотнительный Иероним Кок понимал, что у политики нет чувства юмора.

⁸² Эразм Роттердамский. Похвала Глупости. М., 2016. С. 48.

Среди беспечных возлюбленных мы можем видеть фигурки монаха с придворной дамой.

Сад на заднем плане к сценкам райских садов («Hortus Conclusus»). Эта вариация «страны лентяев», была описана в средневековой легенде о рыцаре Тнугдале: ангел проводит нашего героя за высокую стену, где перед Тнугдалом открывается дивный вид на цветущее поле, где резвились мужчины и прекрасные дамы. Посреди поля можно было найти источник молодости, вода которого давала вечную жизнь.⁸³ Это чудесное место предназначалось для «не вполне» добродетельных душ. Иконография чудесного источника отсылает к изображению Рая в «Видении загробного мира» Иеронима Босха.

Тема Сладострастия получает Брейгеля, пожалуй, самую противоречивую трактовку. Образ оленя появляется в рисунке дважды: в очертаниях ответвления сухого дерева и в сценке заднем плане у реки. Грех иссушает природу Любви, но возможна ли плотская Любовь без Греха? Художник оставляет этот вопрос открытым, сохраняя перед нашим взором мираж мечты с источником вечной жизни.

Рисунок «Лень» (1507) сопровождает надпись «Лень забирает силы и иссушает нервы, так что человек уже ни на что не годен». Аллегория в изысканном одеянии, напоминающем греческую тунику, дремлет на осле, положив голову себе на ладонь. Питер Брейгель так расположил складки туники, что очертания фигуры самой Лени напоминают нам тельце слизня. Демон подкладывает под голову Добродетели подушку, что отсылает к выражению «лень - подушка Дьявола».⁸⁴ В средние века осел был традиционным символом Лени, а Меланхтон (уже в период Реформации) описывает тягостную, животную разновидность Меланхолии, порождаемую вырождением флегмы, «ослизмом» (asinia).⁸⁵ Так перед нами встаёт проблема

⁸³ *Ле Гоф Жак*. Рождение чистилища. М., 2009. С. 159.

⁸⁴ *Марейниссен Р. Х.* Брейгель. С. 120

⁸⁵ *Hatt M., Klonk C.* Art History: A Critical Introduction to Its Methods Manchester. 2006. P. 113.

связи таких понятий, как Меланхолия, Уныние и Лень. Заметим, что Печаль (*Tristia*), выступавшая в роли Порока (наряду Унынием) еще у монахов первых столетий христианства, сравнительно редко появлялась в классификациях теологов (хотя Фома Аквинский выделял Печаль среди страстей по отношению ко злу), как и Отчаяние, которое Джотто запечатлел в образе несчастного самоубийцы.

В Средние века Меланхолия чаще отождествлялась с Пороком Уныния. Монахи считали этот Грех болезнью, порабоощающей разум. Лучшим лекарством от этого недуга была усиленная работа и здоровое питание. В средневековых источниках мы можем найти своего рода инструкции по «лечению» монахинь, поддавшихся Унынию.⁸⁶ Лютер писал, что: «Всякая печаль, эпидемия и меланхолия идет от Сатаны...».⁸⁷ Здесь показательно разделение интеллектуалов XVI столетия на два лагеря: одни отдаляли Меланхолию от порока Уныние (Дюрер, Марсилио Фичино), воспринимая ее, как неизбежное состояние интеллектуально развитого человека, другие противопоставляли Уныние-Меланхолию деятельной здоровой жизни христианина (в первую очередь протестанты во главе с Лютером).⁸⁸ Например, в кругу неоплатоников (во главе с Марсилио Фичино), Меланхолия все чаще ассоциируется с идеей «Гения» и потенциальной творческой энергии.⁸⁹ Эстетизация Меланхолии нередко служила предметом насмешки в протестантской среде.⁹⁰ Здесь чувствуется явное стремление изгнать страшный для здорового общества Порок через снисходительную улыбку и сатирические выпады. Грех Уныние, воспринимается как причина Лени, которая несет опасность не только душе, но и здоровью общественного

⁸⁶ Делюмо Ж. Грех и страх: формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII века). С. 236.

⁸⁷ Там же. С. 238.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Klibanski R., Panofski E., Saxl F. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art.* 2016, pp. 317-322.

⁹⁰ Ibid.

организма. При этом два понятия (Лень и Уныние) сохраняют свою близость и нередко отождествляются как у протестантов, так и у католиков.⁹¹ В «Корабле дураков» (Себастьян Брант) Праздность – мать всех Пороков, но и здесь Порок выступает, как синоним Глупости, противопоставленный Силе воли.

У Лукаса Кранаха Старшего мы найдем несколько работ, отсылающих к «Меланхолии I» (1514. СПб, ГЭ) Дюрера. В картине 1532 года (Музей истории искусств, Копенгаген) иконография явно отсылает к гравюре художника, но бескрылые путти Кранаха, играют со сферой, как с мячом, а бодрая «Меланхолия», снимает кору с прутика, вероятно, желая присоединиться к игре. В левом верхнем углу из тьмы появляются ведьмы. Они парят верхом на свинье, баране и псе в сопровождении дворянина в изысканных одеждах. Этот персонаж, оседлавший козла, напоминает главного персонажа легенды доктора Фауста (будет издана в 1587 г.).⁹² Мы не будем останавливаться на трактовке произведения, которое важно для нас, как свидетельство высокого интереса к теме и рисунку Альбрехта Дюрера в частности.

Вернемся к рисунку Питера Брейгеля Старшего. Лень окружают медлительные слизни и фантастические создания. Слева мы видим сценку в таверне, где лентяи с меланхоличными лицами погрузились в бесплодные раздумья. Демоны и здесь предстают как «добрая» прислуга слабых душ: кто-то подкладывает подушку, кто-то приносит еду полусонному бездельнику. Во тьме сухого дерева справа мы видим пару сладострастников. Брейгель и здесь проявляет свою находчивость и остроумие: сова (здесь – это явно символ Греха) расположилась на карнизе штор, что визуально отсылает к изображению сов в дуплах. Мы найдем здесь отсылки не только к Греху Сладострастие, но и к теме «Чревоугодия»: это и сосуды с загадочной жидкостью, и свинья (символ Греха) в дупле справа, поедающая чертополох.

⁹¹ Делюмо Ж. Грех и страх: формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII века). С. 238-239.

⁹² Там же.

На праздное время препровождения персонажей намекает и пара игральные костей, и сценка с великаном на заднем плане, который так ленив, что даже испражниться не может без посторонней помощи. Вероятно, это ссылка на Гиппократ, который считал что депрессии (меланхолия) сопровождаются запорами. Интересно здесь изображение загадочных часов, у которых вместо стрелки - человеческая рука. Топа беспечных человечков, в изумлении наблюдают за движением этой руки. Иконография циферблата явно напоминает астрологические часы.

Мотив, связанный с движением времени повторно встречается слева на переднем плане: под кровлей фантазийной декорации таверны мы видим часовой механизм и персонажа-звонаря. Мотив часов, отсылая к теме «memento-mori», становится у Питера Брейгеля атрибутом Благоразумия, который сохраняет явную связь зодиакальным календарями: «дети Меркурия» – деятельный народ и лучшие мастера по часовым механизмам. В связи с этим повторяющимся мотивом времени особенно интересно символическое значение чисел, которые Питер Брейгель вводит в образный строй рисунка. На число «4» указывают брошенные кости, расположенные под часовым механизмом на переднем плане; на число «2» (II) - загадочная рука циферблата астрологических часов на заднем плане.⁹³ Число четыре в пифагорейской традиции ассоциируется с деятельной энергией, в то время как число два символизировало инертность и меланхоличное состояние духа. Питер Брейгель отсылает гравюре Дюрера «Меланхолия I», но его аллюзии не столь очевидны, как в картинах Лукаса Куранаха Старшего.

Итак, у Дюрера мы находим песочные часы, небольшой колокол и пифагорейский квадрат с числами. Механизм часов, колокольчики и игральные кости с числом «4» на рисунке Питера Брейгеля также композиционно связаны. Более того, в композиции гравюры они расположены в том же правом верхнем углу. Остановимся на изображении пифагорейского квадрата. А. Варбург и Э. Панофский, ссылаясь на гипотезу

⁹³ Klibanski R., Panofski E., Saxl F. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art.* P. 317-322.

венского ученого Карла Гиелова, доказали связь гравюры А. Дюрера с трактатом «Оккультная философия» Агриппы Неттесгеймского, который (близок Марсилио Фичино) верил в особое предназначение «меланхоликов», пребывающих под властью Сатурна.⁹⁴ Исследователи пришли к выводу, что пифагорейский квадрат Дюрера в результате вычислений дает число «4», что в астрологических трактатах соответствует деятельной энергии Юпитера. Символ Юпитера становится, таким образом, амулетом от бесплодной Меланхолии, помогая детям Сатурна, актуализировать свою творческую энергию. В трактате Агриппы мы так же встречаем «Квадрат Юпитера».⁹⁵ Аргументом к связи рисунка Брейгеля с композицией «Меланхолия I» Дюрера можно считать и акцент на водной стихии, которая также была связана с символикой понятия.⁹⁶

В эпоху Возрождения занятия астрологией были общераспространенным явлением. Люди XV- XVI были постоянными читателями гороскопов и часто обращались к астрологам для совета.⁹⁷ Астрологи полагали, что своими молитвами, амулетами и обрядами могли обмануть Фортуну.⁹⁸ Питер Брейгель явно иронизирует над «детьми Сатурна», которые больше полагаются на астрологические прогнозы, чем на собственную волю. Бутафорный циферблат астрологических часов противопоставлен рациональному механизму часов, а вся композиция со звонарем противопоставлена образному строю рисунка в целом. Этот персонаж - воплощение деятельной энергии, который ассоциируется здесь скорее с Меркурием (деятельный народ и лучшие мастера часовых механизмов). При этом художник явно иронизирует по поводу увлечений

⁹⁴ Ibid. P. 317-322.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Делюмо Ж. Грех и страх: формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII века). С. 213.

⁹⁸ Там же.

астрологическими календарями вообще: число «4» он помещает на игральных костях.

Лень Брейгеля включает в себя идею Меланхолии, при этом художник выражает идею, связанную с работой - «лекарством» от Греха, в духе средневековых монастырских инструкций и протестантских проповедей. Художник развенчивает эстетику образа одаренного «меланхолика», изображая его в момент мучительного испражнения. При этом нельзя видеть в рисунке Питера Брейгеля серьезное высказывание в духе Кальвина и Лютера (он видел причину Апатии в происках Дьявола) это скорее занимательная фантазия в духе Франсуа Рабле. Художник включает в образный строй рисунка идею Лени-Праздности, связанную с бездельем, Чревоугодием и Сладострастием (сцена в таверне). Интересна связь Порока с темой «Гнева» (военная палатка на корабле, атакующем испражняющегося меланхолика). Вероятно, это намек: апатия и бездеятельность интеллигенции ни к чему хорошему не приведет. Показательно, что Брейгель не изобразил здесь ни одного калеки, а ведь одной из причин осуждения Лени (Desidia) церковью был ужас перед калеками и бродягами.⁹⁹

На рисунке «Обжорство» мы читаем надпись: «Остерегайтесь пьянства и обжорства / потому что излишек заставляет человека позабыть Бога и самого себя». Отсылка К. Г. Стридбека к словам Дирка Коорнхерта, как очевидной параллели к сопроводительной надписи, кажется натянутой в силу традиционности высказанной идеи. Например, Фома Аквинский в «Сумме теологии» приводит слова св. Григория: «при раздутии чрева чревоугодием добродетели души уничтожаются похотью».¹⁰⁰

Чревоугодие сближалась со Сладострастием в дидактическом противопоставлении Умеренности, Смирению и Благоразумию. Два этих порока традиционно ассоциировались с темой Глупости. Мы уже упоминали

⁹⁹ Делюмо Ж. Грех и страх: формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII века). Екатеринбург, 2003. С. 310-315..

¹⁰⁰ Фома Аквинский. Сумма теологии. Часть II-II. Вопросы 123-189. [Электронный ресурс]. - <https://azbyka.ru/otechnik/konfessii/summa-teologii-tom-9/26> - Режим доступа: (дата обращения: 01.04.2016).

о родословной героини Эразм Роттердамский, которая была зачата в порыве любви охмелевшего Плутона. Кормилицами Глупости стали нимфы Метэ (Опьянение) и Апедия (Невоспитанность).¹⁰¹ Отметим, что Чревоугодие все чаще ассоциируется не только греховной жизнью, но и отсутствием манер, отличающих интеллектуально развитого человека дикого зверя. Знаковой стала публикация Бальдассаре Кастильоне «Придворный» (Венеция, 1528 год), где гуманист обращается к проблемам этикета.¹⁰² Аллегория Обжорства Питер Брейгель изобразил в простых одеждах крестьянки и в старомодном головном уборе, отсылающем к придворной моде (такая «театрализация» образа снова отсылает к костюмам представлений ридерейкеров). Упитанная Аллегория Обжорства сидит на свинье – традиционном символе Греха. Женщина жадно поглощает содержимое кувшина. Монстр с мордой свиньи прислуживает Аллегории, как и демоны, склоняющие обнаженных девушек за столом к Чревоугодию. Один из монстров заботливо придерживает голову пьяницы, извергающего содержимое желудка в реку. Среди остроумных находок Брейгеля – человечек, который везет свой живот на тележке, словно тяжелый мешок с камнями. Загадочные образы великанши (великана) в фантастических стенах полуразрушенного здания, которое напоминает таверну, и чудовищной головы-мельницы породили множество интерпретаций. К. Г. Стридбек видит в образе отсылку к персонажу на левой створке «Мученичества св. Антония» Иеронима Босха (Лиссабон, Национальный музей старинного искусства). Исследователь считает, что этот персонаж символизирует пьяницу, который никогда не покидает таверну.¹⁰³

Брейгель явно намеренно «сносит» часть стены фантастической таверны, чтобы зритель увидел тощую ногу персонажа. Не случайно изображение двух рыб, композиционно привязанных к великанше. Здесь не

¹⁰¹ Эразм Роттердамский. Похвала Глупости. С. 49.

¹⁰² Михайлов А. Д. Кастильоне. Мемуарная и биографическая проза // История всемирной литературы. Т.3. М., Наука, 1985. С. 138-139.

¹⁰³ Stridbeck C. G. Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel, sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus. P. 125.

столько важна символическая отсылка к Христу, которую можно увидеть в подобных изображениях Иеронима Босха, сколько ассоциация рыбы с едой бедняков и пищей разрешенной в пост. С одной стороны, мотив противопоставления тощей великанши и сценки с обжорами отсылает к более поздним композициям художника: рисункам «Кухня тучных» и «Кухня тощих» (исполнены мастером уже в Брюсселе в 1563 году). Но в этих рисунках «тощие» предстают немощными, но гостеприимными хозяевами. Образ великанши в «Обжорстве» - скорее агрессивный персонаж: у головы ее мастер изобразил причудливый механизм, отсылающий к военной тематике (напоминает шипованные щиты). Убедительным представляется сопоставление с образом Поста из «Битвы Поста и Масленицы» (1559, Вена, Музей истории искусств), где Пост ассоциируется с католической Церковью.

Питер Брейгель снова играет со смыслами, иронизируя по поводу католического догматизма, и развенчивая идею связи христианского поста с Добродетелью Смирения. Суровый пост, прикрепленный к конкретным календарным числам, «воинствующий» аскетизм отвергался в гуманисты так же, как неумеренность и распущенность нравов. Об этом уже не раз писал Эразм Роттердамский. С другой стороны, персонаж может быть собирательным образом разорившихся пьяниц.

Образ головы – мельницы отсылает к традиционному символу Евхаристии и к теме «Страшного суда». Похожую фантастическую голову мы встретим в рисунке «Искушение св. Антония» (1556. Оксфорд. Музей Эшмолеан, Отдел гравюры и рисунка). Интерпретатора видели в ней отсылку к образам католиков-схоластов.¹⁰⁴ Очевидно одно, из муки, помолотой в этой мельнице, не испечешь хлебов блаженных душ. Висельник неподалеку также может быть отсылкой католической церкви, как охотницы на еретиков. Брейгель использует традиционные сценки и символы с изображением адских мук обжор: на заднем плане их поджаривают (или варят в гигантском

¹⁰⁴ *Марейниссен Р. Х.* Брейгель. С. 124.

котле). Разбрасывая повсюду бочки с вином, Питер Брейгель продолжает традиционную линию отождествления Порока с пьянством.

Рисунок «Гнев» (1507) сопровождается надписью: «Гнев заставляет выпячивать губы и озлобляет сердце; он омрачает дух и отравляет кровь». Аллегория Гнева в доспехах и факелом в руках вырывается из темноты шатра со своим войском, смывая все на своем пути. Гигантский нож разрубает обнаженные тела жертв. Традиционный символ Порока – медведь. Разъяренный зверь разрывает тело своей жертвы. На квадратном щите одного из монстров мы видим полумесяц – традиционный символ Порока, отсылающий к временам крестовых походов на мусульманские страны. Этот традиционный символ мы часто встретим и у самого Иеронима Босха (например, на плече мантии одного из палачей в картине «Несение креста» (1505, Мадрид, Королевский дворец)). Интересна сценка слева. Мы видим конструкцию для атаки (острый кинжал-пила и сосуд с кипящей смолой), позволяющую войску наступать на врага, оставаясь защищенным высокой стеной. Над теми, кто скрывается за стеной, развевается флаг с эмблемой Мира, но монстр, выглядывающий из-за стены, дает нам понять, что мир этот искажен Грехом. Войско Мира наступает на изуродованного солдата с хвостом. На шлеме калеки – флажок с изображением ключа, что напоминает нам о символе папской власти – ключах Петра. В Евангелии от Матфея мы найдем слова Христа: «Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного; и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» (Мф. 16: 18-19). В гербе Ватикана золотой ключ, указывающий налево, ассоциировался с тем, что разрешено Церковью, серебряный крест - с тем, что запрещено. В работе Пьетро Перуджино «Вручение ключей апостолу Петру» (1482. Ватикан, Сикстинская капелла), ключи не изображены скрещенными (темный ключ «запрета» указывает в землю), но золотой ключ традиционно повернут бородкой влево). На гравюрах по рисунку «Гнев» (зеркальное отражение), мы видим не ключ «разрешения», но ключ «запрета». В этой маленькой детали – читаемый

современниками намек: католическая Церковь ассоциируется здесь с институтом подавления, а не Надежды. При этом художник не встает на сторону разъяренного Мира в образе безликой толпы. Толпа притесненных христиан – пленники Греха. Много вопросов вызывает изображение великана в центре с ножом, зажатым между зубов. Под плащом персонажа мы видим бочку со сценкой драки внутри. Раненая рука великана подвязана тканью, в другой он держит стеклянный сосуд с жидкостью. Нина Серебренников отмечает связь образа с героиней «Безумной Греты» (1562, Антверпен, Музей Майер ван дер Берга).¹⁰⁵ У исследователей нет единого мнения относительно содержимого сосуда. Можно встретить такие варианты: кровь, желчь, смесь железа и ртути.¹⁰⁶ Вероятнее всего перед нами колбасосуд алхимика. Такой же сосуд мы увидим на колесе водяной мельницы в рисунке «Лень», что вероятно является насмешкой над «лжемудростью» «сильных мира сего», увлеченных астрологией и алхимией.

Шляпу персонажа рисунка «Гнев» венчает шипованная трость (атрибут антверпенских судей) на небольшом яблоке-сфере. На папской тиаре такая сфера (символ мира) служит опорой христианского креста – страданий осужденного Иисуса. Вряд ли Питер Брейгель изобразил одного из исполнителя воли Ватикана. Художник играет с парадоксами: вместо креста осужденного – атрибут судьи, но перед нами собирательный образ людского Гнева.

Питер Брейгель подчеркивает связь Греха с Пороком Чревоугодия: повсюду мы видим изображение бочек. В рисунке много отсылок к работам Иеронима Босха: человек, поджариваемый на вертеле, огромный нож («Сад земных наслаждений», Мадрид Прадо. 1500-1510), сценка в бочке (под плащом великана) («Воза с Сеном», 1500-1502. Мадрид, Прадо.). На заднем плане художник изобразил «корабль дураков» на пивных бочках. На военном шатре мы видим мужчину и женщину в раскаленном котле, что, вероятно,

¹⁰⁵ *Nina Eugenia Serebrennikov. Pieter Bruegel the Elder's Series of «Virtues» and «Vices»...P. 121.*

¹⁰⁶ *Stridbeck C. G. Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel, sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus....P. 122.*

отсылает к сюжетам домашней брани между мужем и женой. Такие сюжеты были традиционной иллюстрацией Греха в средневековых Exempla. Подобные изображения мы встретим в средневековых рукописях и резных медальонах церквей Северной Европы. В работе Иеронима Босха «Семь смертных грехов и Четыре последние вещи» мы видим ту же сценку: гневливый муж набрасывается на девушку с кувшином пива в руке.

Многие исследователи замечают, что сценка в правом верхнем углу рисунка отсылает к иконографии жилища отшельника на картине Иеронима Босха «Святой Христофор» (1504-1505, Роттердам, Музей Бойманса-ван Бенингена). Рыба, очевидно, получает здесь иное символическое значения, чем рисунке «Обжорство» (символ Поста). Рыба здесь – скорее символ самого распятого Иисуса, а маленький монах остается воплощением идеи христианского благочестия и смирения, далекой от Мира. Нельзя видеть здесь серьезной проповеди монашеского идеала, Брейгель скорее играет противопоставлением заветов Церкви и реалиям ее политики. Мотив колокольчика (повторяется в композиции «Лень» отсылает к сценке из рисунка «Сошествие во ад»). Это шутливая сценка – серьезный призыв: «Остерегайся Греха, ведь смерть совсем близко».

В серии «Грехи» Питер Брейгель заимствует образы Иеронима Босха, монтируя знакомые элементы в оригинальный образный строй рисунков, «склеивая» сценки повседневной жизни с ее религиозными и социальными проблемами с фантастическими образами, персонажами из пословиц и анекдотов, элементами театральных декораций и костюмов. Высокий горизонт композиции позволяет художнику использовать рисунок как трибуну остроумного оратора и сцену для театрального представления, где главная героиня – Фантазия, вооруженная широким кругозором, находчивостью и осведомленностью в потребностях покупателей-интеллектуалов.

Здесь стоит остановиться на такой отличительной особенности образов, как сочетания простонародного юмора со сложными иносказаниями и двусмысленными намеками. И здесь мы можем провести параллель с

римской литературой, о всплеске популярности которой (в Антверпене середины XVI века) свидетельствует большое количество переведенных и изданных в это время работ. В отличие от Аристотеля, Платона и древнеримских стоиков, от которых христианская цивилизация «переняла» отрицательное отношение к смеху и юмору (расслабляющим душу, а поэтому греховным), римляне стали использовать юмор, как один из инструментов познания мира. Цицерон в диалоге «Об ораторе» дает подробную инструкцию относительно использования юмора в красноречии (он стал одним из первых теоретиков этого вопроса в Древнем Риме). Цицерон пишет: «Остроумие, как известно, бывает двух родов: или равномерно разлитое по всей речи, или едкое и броское. Так вот первое древние называли шутивостью, а второе - острословием».¹⁰⁷ Цицерон выделяет два рода остроумия: первый из них обыгрывает смысл слов, другой - предметы.¹⁰⁸ Набор традиционных образов-символов и узнаваемых элементов образного мира Босха и его последователей отсылает к классификации «остроумных» высказываний с примерами из истории римского ораторского искусства Цицерона. При этом Питер Брейгель продолжает гуманистическую традицию Эразма Роттердамского и старшего современника Франсуа Рабле, трактуя традиционные и узнаваемые образы в парадоксальном ключе, подменяя контекст и идею высказывания (яркий пример – рисунок «Лень»).

В рисунках явно читается критика католической Церкви, как института подавления (рисунки «Зависть», «Сладострастие», «Гнев», «Гордыня», вероятно, «Обжорство»). Высказывания художника варьируются от иронии до сатирического тона (бичуемый персонаж в головном уборе епископа в «Сладострастии»). При этом, конечно, нельзя сказать, что критика Церкви – главная тема серии. Обнаженные персонажи, очевидно, символизируют души людей (иконография адских муч), в которых мы не увидим никаких признаков принадлежности к той или иной религии или конфессии: это

¹⁰⁷ Кузнецова Т. И., Стрельникова И. П. Ораторское искусство в древнем Риме. М, 1976. С. 106-107.

¹⁰⁸ Там же.

простые прохожие с городской площади. В Гордыне и Лени (ирония по поводу «гениальных меланхоликов» и увлеченных астрологией интеллектуалов и горожан) Пороки дворянства обличены художником с той же «беспощадностью» и остроумием. Простых горожан мы найдем среди главных персонажей в рисунках «Гнев», «Зависть» и «Алчность» (наряду с Церковью). Это Грехи «Каждого» из одноименного моралите, связанные с темой потери своего «я» в вещественном мире. Эти Пороки современников, вероятно, особенно занимали интеллектуалов-мистиков круга Брейгеля (Коорнхерт, Ортелиус), которые противопоставляли самоутверждение за счёт внешнего мира, растворению в Любви Христа. Здесь особенно интересен рисунок «Зависть». В иконографии Порока Питер Брейгель следует традиции противопоставления Зависти и Милосердной Любви: Аллегория Зависти - Антимария с бутафорным нимбом, пожирающая сердце (символ Милосердия). На переднем плане мы видим сценки с примеркой обуви: толпа обнаженных душ ждет своей очереди: они не замечают inferнальных декораций, их грех - повседневное явление. Предметом насмешек Брейгеля становится жесткая политика, ритуалы и догматы и символика Церкви, суетность порочность горожан и дворян, невежество и пьянство жителей города, но главной темой рисунков становится Глупость Мира вообще. Это остроумное высказывание о каждом без исключения. Нельзя при этом не заметить, что в «Гнев», самом устрашающем из всех рисунков, проблема религиозных розней и критика Церкви выходит на главный план.

Для Питера Брейгеля роль средневековых *Exempla* (которыми пользовались мастера средневековых рукописей) играет сам художественного рынок и мир вокруг. Задачей мастера становится не простое копирование, но «эксперимент» над узнаваемым мотивом, вскрытие его новых смыслов в коллаже фантазийных образов, анекдотов, отсылок к политическим и религиозным проблемам времени. Противоречивые образы уже не теснятся на полях религиозных трактатов: их парадоксальное звучание заглушает мерный гул сопроводительных текстов.

2.2. Серия рисунков Питера Брейгеля Старшего «Добродетели» (1559-1561).

Остановимся на проблеме религиозных воззрений и конфессиональной принадлежности художника. Вероятнее всего, Брейгель соблюдал католические обряды и официально причислял себя к Католической церкви. Кардинал Гранвелла, известный как ярый католик, вряд ли коллекционировал бы работы человека, который был в открытой оппозиции к официальной Церкви. Однако это совсем не значит, что художник считал себя ортодоксальным католиком. Среди друзей Питера Брейгеля Старшего были известный картограф Абрахам Ортелиус и издатель Кристофер Плантен. Оба гуманиста были тесно связаны с мистическим братством «Семья Любви» («Familia Charitatis»).¹⁰⁹ В годы пребывания художника в Антверпене он, очевидно, был посвящен друзьями в философию братства. Важно отметить, что эта «секта гуманистов» никогда не стремилась обнародовать свои взгляды и внешне придерживалась обрядовой стороны официальной религии (ортодоксального католицизма). Осмотрительность, можно сказать, стала Добродетелью интеллектуалов XVI столетия. Они явно предчувствовали, к чему приведут резкие заявления кальвинистов. Питер Брейгель, вероятно, симпатизировал взглядам братства. Одной из особенностей их философии было толерантное отношение ко всем религиям и конфессиям, пацифизм (можно поступиться своими религиозными воззрениями ради мира), и признание в Любви, как главной Добродетели.¹¹⁰ Друг Брейгеля Дирк Коорнхерт (он тоже был знаком с членами «Familia Charitatis») тоже был мистиком и отрицал необходимость ритуалов для праведной жизни. Исследователь К. Г. Блум в работе, посвященной

¹⁰⁹ Graziani R. Pieter Bruegel's Dulle Griet and Dante. // *The Burlington Magazine*. Vol. 115, No. 841 (Apr., 1973). P. 210. [Электронный ресурс]. - <https://www.jstor.org/stable/877331>. Режим доступа: (дата обращения: 01. 04. 2016).

¹¹⁰ Sybesma J. The Reception of Bruegel's Beekeepers: A Matter of Choice. // *The Art Bulletin*. Vol. 73, No. 3 (Sep., 1991), P. 469-470. [Электронный ресурс]. - http://foodinart.weebly.com/uploads/1/2/2/6/12260816/bruegels_beekeepers.pdf. Режим доступа: (дата обращения: 02. 01. 2016).

иконографии Добродетели Терпение в графике Нидерландов середины XVI-го века подметил, что композиции Питера Брейгеля Старшего и Дирка Коорнхерта отличаются подчеркнутым «миролюбием», в отличие от графики «воинствующих» протестантов.¹¹¹ Характер серии «Грехи», мог бы противоречить данному высказыванию. С одной стороны ирония и сатира Питера Брейгеля не выходит за рамки «droleries»¹¹², что может быть связано, в том числе с цензурой. С другой стороны, Питера Брейгеля здесь сложно назвать «осмотрительным»: мы помним бичуемого епископа в рисунке «Сладострастие».

Для того чтобы лучше понять контекст времени создания рисунков, обратимся к событиям, случившимся в Антверпене незадолго до создания серии Добродетели. Это очень важно, ведь при анализе серий исследователи нередко ссылаются на события более позднего времени (времени активной деятельности гезов).¹¹³ Итак, Антверпен - самый большой город в Нидерландах, где можно было сохранить относительную анонимность. Это возможность «затеряться» привлекала многих анабаптистов и кальвинистов. Наряду с валлонской населением Антверпен стал родиной широкого круга фламандцев, внутри которого с 1555-го стала формироваться Церковь кальвинистского сообщества. Для процесса оформления новой Церкви многие сделал Гаспар ван дер Хейден (1530-1586).¹¹⁴ Он был резок и бесстрашен в своих высказываниях. Кальвинист писал, что члены сообщества больше не должны потакать «католическим мерзостям и предрассудкам»¹¹⁵, подразумевая католические ритуалы, связанные с рождением, замужеством и смертью. В это время брак без церковного обряда

¹¹¹ K. G. Boon. Patientia dans le gravure de la Reforme aus Pays-Bas. // Revue de le art. Vol. 56. 1982, pp 7-25.

¹¹² Nina Eugenia Serebrennikov. Pieter Bruegel the Elder's Series of «Virtues» and «Vices»...P. 2.

¹¹³ Марейниссен Р. Х. Брейгель. С. 118.

¹¹⁴ Studies in medieval and Reformation traditions: history, culture, religion, ideas. Vol. 121 : Public opinion and changing identities in the early modern Netherlands. 2007.

¹¹⁵ Ibid.

венчания считался незаконным (дети также считались незаконными), а похороны без отпевания могли стать причиной для подозрений в преднамеренном убийстве или в еретических взглядах. Не удивительно, что далеко не все из кальвинистского сообщества Антверпена следовали призывам Хейдена, игнорируя традиционные ритуалы.¹¹⁶

Но не Гаспар ван Хейден стал самой яркой фигурой Антверпена 1558-го года. Среди авторитетных проповедников города следует остановиться на личности бывшего священника, выпускника Лувенского университета Адриана ван Хаймштеде. Он читал проповеди как для кальвинистов круга Хейдена так и для групп католиков, враждебно настроенных к догматизму официальной церкви и воспринявших отдельные идеи Реформации. Этот круг католиков, среди которых были и известные гуманисты, пользовался, конечно, большим авторитетом в городской среде, чем скромное сообщество кальвинистов. В отличие от Адриана ван дер Хейдена, целью Хаймштеде было обращение к авторитетам.¹¹⁷

1 марта 1558 году был издан указ, запрещающий «тайные собрания и секретные встречи», которые могут спровоцировать «заговоры и мятежи». После этого указа последовала волна арестов с пытками и казнями. Среди схваченных были и слушатели Хаймштеде. Родственники несчастных тогда заявили, что перед судом должны были предстать не члены их семей, а сам Хаймштеде, который будто сбил осужденных с пути истинного. Этот скандал стал причиной письменного обращения проповедника к одному из бургомистров Антверпена (Николаасу Рококсу) с просьбой положить конец притеснениям.

В ответном письме бургомистра удивляет его вопрос: «если Вы исповедуете ортодоксальную, апостольскую веру, почему же вы организуете тайные собрания, а не открыто проповедуете в церкви?». Такое чувство, что этот высокопоставленный чиновник никогда не слышал о Кровавом указе и

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid. P. 234.

не понимал, что вопрос «Что есть ортодоксальное?» - один из острейших в настоящее время. Скорее всего, он просто делал вид. В конце переписки бургомистр признает, что у магистратов нет полномочий отдать церкви в распоряжение проповедникам. Удивительно, но Хаймштеде начинает открыто проповедовать за городской стеной уже в июне 1558. На праздник «Тела Христова» (9 июня) он решается на смелый жест: читает проповедь на городском мосту прямо во время праздничной процессии. На действия ван Хаемштеде снова закрывают глаза. В это же время проходит облава на сообщество кальвинистов во главе с Андрианом ван дер Хейденом. Кальвинисты были схвачены и арестованы всего через десять дней после проповеди на мосту. Гаспару ван Хейдену удается сбежать.¹¹⁸

Казалось бы, что эти аресты должны были смирить интерес горожан к оппозиционным проповедникам, но этого не случилось. Многие источники, как католические, так и протестантские, свидетельствуют о том, что ван Хаймштеде начал открыто проповедовать не только лесах и полях за городской стеной Антверпена, но и в городе: в домах и на праздничных банкетах. Тогда же Анабаптисты публично крестили несколько взрослых человек.¹¹⁹

В то время как магистраты закрывали глаза на невиданную дерзость «еретиков», католические монахи и священники были возмущены вседозволенностью жителей Антверпена, и выступали с церковных кафедр за пресечение вредоносных проповедей «лжепророков». Слухи дошли и до двора Филиппа II. Двенадцатого декабря 1558-го года кальвинистскую проповедь посетят больше двух тысяч антверпенцев. Конечно, все понимали, что безнаказанной такая свобода слова не останется. На следующий день городские власти были вынуждены вмешаться: были запрещены проповеди (как чтение, так и присутствие), усилена охрана городских ворот (для пресечения собраний за городской стеной). За поимку Хаймштеде

¹¹⁸ Studies in medieval and Reformation traditions: history, culture, religion, ideas. Vol. 121...P.237.

¹¹⁹ Ibid.

правительство назначило вознаграждение в триста гульденов. Вскоре последовала волна арестов и казней. В период с 1558-59-е года было казнено семь антверпенских кальвинистов, что можно назвать «минимумом», который был необходим властям Антверпена для сохранения доверия Филиппа II. Среди анабаптистов жертв было больше: двадцать два были казнены в 1558-м году, а семнадцать умерло в тюрьме на следующий год.¹²⁰ Важно отметить и то, что среди казненных и арестованных мы чаще встретим «чужаков» из других городов, что говорит об особой лояльности местных властей к землякам.¹²¹

Время шестимесячной свободы Хаймштеде и его последователей – удивительный эпизод в истории Антверпена, который не мог оставить ни одного горожанина равнодушным. После событий 1558-го года значительно усилилась цензура. Сам Иероним Кок, как было сказано выше, принадлежал кругу гуманистов близкому «Барству Любви», но от его отосмотрительности и благоразумия завесила теперь судьба издательства «На четырех ветрах». Это понимали и художники, и авторы сопроводительных текстов и граверы.

В шести из семи «Добродетелей» художник обращается к окружающей его действительности, которую трактует неоднозначно. Здесь композиция (также как и в серии «Грехи») строится вокруг аллегорических фигур. Все аллегорические фигуры, кроме «Милосердия» и «Силы», предстают как замкнутыми отстраненные образы, не принимающие участия в действии.

В гравюрах «Добродетели», в отличие от серии «Грехи», нет монограммы гравера, но они традиционно приписываются Филиппу Галле. Важно отметить, что только на одной из четырнадцати гравюр «Правосудие» мы найдем подписи Питера Брейгеля и Иеронима Кока.¹²² Учитывая сравнительную лояльность местных властей к кругу гуманистов Антверпена, занимающих высокие должности (о которой было сказано выше) не стоит

¹²⁰ *Studies in medieval and Reformation traditions: history, culture, religion, ideas.* Vol. 121...P. 239.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Nina Eugenia Serebrennikov.* Pieter Bruegel the Elder's Series of «Virtues» and «Vices»...P. 30.

говорить о страхах Иеронима Кока быть казненными, он скорее благоразумно избегал открытых провокаций. Очевидно, рисунок мог быть опасен для репутации и судьбы издательства.

Рисунок «Вера» сопровождается надписью: «мы должны беречь веру с тщанием, прежде всего в отправлении религии, ибо Господь предшествует человеку и превосходит его своею силой». Аллегория Веры представлена в монашеских одеждах, голову Добродетели венчают скрижали Старого Завета, в руке она держит Евангелие, на котором сидит голубка – символ Святого Духа. Веру окружают символы, связанные с евангельской историей. Слева мы видим тридцать сребреников Иуды, меч Петра (с ухом Малха), светильник (Иисуса схватили ночью). Справа мы видим петуха, предвестившего отречение Петра, сосуд, водой из которого Понтий Пилат омыл руки, столп и розги, напоминающее о сцене бичевания Христа. Сама фигура Веры стоит на отодвинутой крышке Гроба Господня. На ткани савана – игральные кости палачей, на бортике Гроба - три баночки с благовоньями. Баночки с миром напоминают о женах-мироносицах и сюжете «Три Марии у гроба Господня». За Аллегорией Веры возвышается крест, на котором был распят Христос, с приставленной к нему лестницей (она свидетельствует, что тело было снято?). О Страстях напоминает терновый венец, плат святой Вероники, копьё Лонгина и губка с уксусом, нанизанная на копьё рядом.

Интерьер церкви алогичен. Перед нами своего рода монтаж интерьера католического храма, увиденного с разных точек зрения, в разное время. Это решение позволяет разделить композицию на две части. Брейгель обращается здесь к традиционной теме «Семи таинств». Очевидно, что Питер Брейгель был знаком с композицией «Алтаря Святых Таинств» Рогира ван дер Вейдена (1445-50 гг.).

Останавливаясь на работе Рогира ван дер Вейдена, отметим, что мастер делает явный акцент на таинстве Причастия: сцена освещения Даров помещена на заднем плане центральной створки за телом распятого тут же, в интерьере храма Христа. Центральное место отводится мистической идее о «вечно» страдающей за нас живой плоти Христа. У Брейгеля мы не видим

страдающего Христа, композиция на переднем плане утверждает, что Иисус воскрес. Левую часть композиции рисунка занимает сцена проповеди. Проповедник, судя по одежде, - католический монах (вероятно, доминиканец). Справа мы различаем четыре таинства: Венчание, Евхаристию, Крещение и Исповедь. Сцена Причастия перестает быть центральной, но она дублируется художником: за толпой слушателей проповеди мы видим сценку освящения Даров (напоминает сцену на центральной панели алтаря Рогира ван дер Вейдена).

Новые смыслы рисунка открываются только при зеркальном отображении композиции в гравюрах. Слева художник изобразил условный цикл человеческой жизни в лоне католической Церкви, начиная с Крещения. Круг заканчивается сценкой Исповеди. Сценка исповеди на заднем плане композиционно связана с губкой, напитанной уксусом и желчью (Мф. 27-34). Сложность истолкования этого сюжета Евангелия затрудняет определение идейной связи двух мотивов: грех христианина – горькая желчь для Христа, или исповедь грешника облегчает страдания, через горькое раскаяние? На рисунке мы не найдем таинств Рукоположения, Конфирмации (Миропомазания) и Соборования, но увидим намеки на свершение этих обрядов. Например, мальчик, который ласково придерживает платье невесты, композиционно расположен над баночками с миром (мальчиков его возраста мы видим в композиции конфирмации Рогира ван дер Вейдена).

Вероятно, лестница здесь не только свидетельство свершившейся казни, но и традиционный символ духовного восхождения (метафора Иоанна Лествичника). Восхождение это заканчивается на Кресте Смирения. Так мы понимаем, что обрядовая сторона религии важна, но бесполезна без искреннего переживания Веры, без отождествления себя с самим Христом, распятым за Грехи. Этот акцент на мистическом отождествлении христианина со страдающим Иисусом, объясняет отсутствие сценки с Соборованием: таинство это свершается во Христе.

В «Похвале глупости» Эразма Роттердамского мы находим такие слова об обряде Причастия: «Он даже может сделаться вредным, если в нем не

будет духа, то есть воспоминания о тех событиях, кои изображаются при помощи чувственных знамений. Знамения же напоминают о смерти Иисуса Христа, и христиане обязаны подражать этой смерти, укрощая, подавляя и словно погребая свои страсти, дабы воскреснуть для новой жизни и соединиться со Христом Иисусом, соединяясь в то же время друг с другом»¹²³. И далее: «Напротив, толпа не видит в богослужении ничего, кроме обязанности становится поближе к алтарю, прислушиваться к гудению голосов и глазеть на обряды».¹²⁴

Сцену единения христианской общины мы видим справа. Учитывая исторические события, описанные выше, можно предположить, что сценка могла напомнить покупателю о проповедях кальвинистов и Адриана ван Хаймштеде. При этом Брейгель, кажется, не делает ничего, чтобы намекнуть на свою симпатию к оппозиции. Это очевидно при сравнении рисунка с немецкими гравюрами на тему проповеди, где «ложная» (католицизм) религия представлена в образе тучного монаха, который чтит обряды и вино, а подвиг Христа. В рисунке Лукаса Кранаха Младшего «Истинная и ложная Церкви» (1540-е) протестантский проповедник в светских одеждах указывает на пасть левиафана, в адском пламени которой сгорают католические монахи. Найдем мы здесь и сцену коллективного причащения вином по протестантскому обычаю.

Перед нами монах, призывающий отвернуться от опасных «лжепророков». В композиции проповеди, можно видеть аллюзию на сцену Ординации. Человек здесь важнее священника, а христианская община, причащенная Словом Христовым, предстает преобразенным телом Церкви. На заднем плане мастер повторяет сцену причастия. Мистической идеи «священства» во Христе, очевидно, придерживались друзья Питера Брейгеля из «Братства Любви», что позволяет нам сделать предположение о подобной интерпретации. Интересны здесь фигурки трех женщин: Аллегории Веры,

¹²³ Эразм Роттердамский. Похвала Глупости. М., 2016. С. 45.

¹²⁴ Там же.

невесты и женской фигуры, присевшей у самого Гроба Господня. Это явная аллюзия на сюжет «Три Марии у Гроба Господня». Могут ли две Марии ассоциироваться с двумя образами католической церкви: традиционной (на гравюре слева) и реформированной? В этих догадках, вероятно, есть доля правды.

И в композиции с таинствами, и в сцене с проповедью Брейгель, очевидно, изобразил интеллектуалов-гуманистов Антверпена: (особенно интересна фигурка у колонны на заднем плане, наблюдающая за сценой Проповеди). Акцент на орудиях пыток Иисуса, словах Иисуса о предательстве Петра (петух) и сюжете «взятия Христа под стражу» (тридцать серебряников) делает очевидным намек: мучения за веру, клевета, предательства и взяточничество - реальность сегодняшнего дня. Все продолжается в вечном круговороте, а символы мучений Христа становятся символами страданий Мира вообще. Орудия пыток и скрижали акцент на скрижалях Старого Закона в образе Аллегории должны предостеречь христиан: Церковь – проповедуя Святой Дух Евангелия, может действовать как своевольный ветхозаветный Яхве. Мы считаем очевидным, что тема предательства Петра (петух на переднем плане) могла ассоциироваться у современников Брейгеля с идеей оторванности Церкви от истинного учения (ключи Петра – символ Ватикана).

Сложный образный строй рисунка диссонирует надписью («мы должны беречь веру с тщанием, прежде всего в отправлении религии, ибо Господь предшествует человеку и превосходит его своею силой»). В двусмысленных образах Брейгеля можно слышать предостережение против силы светских властей и инквизиции, а не Христа. В рисунке нет возвышенного благоговения перед таинствами католиков, это данность, которой нужно смиренно следовать. «Сумасбродное Благоразумие»¹²⁵ тех, кто считает, что может изменить порядок вещей в этой суматохе мира, осмеяла сама Глупость

¹²⁵ Эразм Роттердамский. Похвала Глупости. М., 2016. С. 18.

в «Похвале» Эразма Роттердамского. Так будем же «беречь веру с тщанием, прежде всего в отправлении религии».

На нижнем крае рисунка «Надежда» помещена надпись: «Уверенность, которую дает нам надежда, очень нужна и благословенна, особенно ввиду жизни, которую нам приходится вести – столь наполненную страданиями, почти что невыносимую». Этот сопроводительный текст созвучен с изображенной Питером Брейгелем «катастрофой» жизни.

Выбор мотива шторма с кораблекрушением для создания одного из центральных образов рисунка, представляется самым удачным для жителей города-порта Антверпена. Катастрофа Брейгеля вызывает в памяти отрывок из Гаргантюа и Пантагрюэля, когда Пантагрюэль и его друзья попадают в страшный шторм, а непутевый Панург, который «не боится ничего кроме напастей», теряет голову от ужаса перед морской стихией. Сам могучий Пантагрюэль не смог скрыть своего волнения. Приведем его парадоксальное рассуждение: И я не собираюсь оспаривать мнение Сократа и академиков: смерть-де сама по себе не есть зло, смерти как таковой бояться нечего. Но смерть во время кораблекрушения – это все-таки страшно, и еще как страшно! Недаром Гомер утверждал, что гибель на море тягостна, отвратительна и противоестественна. Пифагорейцы придерживались того мнения, что душа представляет собою огонь и что она огненного происхождения; таким образом, если человек гибнет в воде (стихии, враждебной огню), то – заключали пифагорейцы (хотя истина не на их стороне) – вся душа его гаснет». ¹²⁶ Без силы надежды огонек Веры и правда может погаснуть в отчаявшейся душе.

Тему «Надежды» на рисунке иллюстрируют сценки из повседневной жизни, когда эта Добродетель важна или просто необходима. Надежда нужна всем: и беременной женщине и рыбаку, и узнику, и терпящему кораблекрушение, и погорельцу. Интересно, что именно в рисунке «Надежда» (не в «Вере» и «Любви») Брейгель делает акцент на мотиве молитвы:

¹²⁶ Франсуа Р. Гаргантюа и пантагрюэль. М, 2016. С. 344.

беременная девушка и узники сложили руки в молитвенном жесте. Идея Надежды здесь напрямую связана с темой Смирения и Терпения. Обратим внимание на изображение сокола на зарешеченном окошке тюрьмы. Глаза птицы закрыты колпачком. Ряд исследователей отмечали связь этого образа с пословицей: «надеюсь увидеть свет после тьмы».¹²⁷ Этот яркий образ мог бы вселить радость в сердце, ведь мы точно знаем с вами, что тьма, в которой пребывает сокол, только результат внешних обстоятельств.

О влиянии немецкой графики на отдельные иконографические мотивы рисунков Брейгеля свидетельствует гравюра Хенрика Вогтхерра Старшего, исполненная в 1545 году. Здесь аллегорическая фигура Надежды окружена такими же сценками из жизни. Интересно, что Аллегория Вогтхерра держит в руках лопату и улей, в то время как голову Надежды венчает небольшой корабль.¹²⁸

Рассмотрим саму аллегорическую фигуру Надежды. Мы не увидим здесь таких традиционных для средних веков атрибутов, как процветшее дерево, пальмовая ветвь, или венец праведной души, к которой Надежда протягивает руки. Атрибуты Добродетели, кажется, отсылают к полной тягостных забот жизни крестьян: в руках аллегии – серп и лопата, а голову ее венчает башнеобразный улей. Якорь - древний христианский символ Надежды, который выпадает из числа главных атрибутов добродетели в средние века. Тенденция к интеллектуально-духовному обновлению наряду с интересом к чтению библейских текстов в оригинале, способствовали «реформе» символов и атрибутов, замена которых, должна была оживить старые идеи. Так в послании к Евреям мы найдем слова: «...твердое утешение имели мы, прибегшие взяться за подлежащую надежду, которая для души есть как бы якорь безопасный и крепкий, и входит во внутреннейшее за завесу...».

¹²⁷ *Lebeer L.* Bruegel. Le Stampe. Firenze. 1967. P. 65.

¹²⁸ *Sullivan M. A.* Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre. // The Art Bulletin Vol. 93, No. 2. N. Y. 2011. P. 127-149. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/23046590> (дата обращения: 12. 03. 2016).

Здесь мы сталкиваемся с проблемой интерпретация символического значения улья. М. Салливан, наряду с несколькими другими исследователями, считает, что Добродетель должна была ассоциироваться у современников с символом католической Церкви, которая вот-вот будет смыта, как тонущие корабли. Исследовательница отсылает к изображению в «Битве Поста и Масленицы», где видит в образе изможденного Поста уничижительный образ католической церкви. М. Салливан подкрепляет свою гипотезу ссылкой на изображение папской тиары на рисунке «Гордыня» (венчает голову чудовища), из которой будто вылетает «адские» пчелы-католики. С ульем Церковь сравнивали многие гуманисты, а в 1569 году Марникса ван Синт Альдехонде написал памфлет «Улей святой римской церкви». Действительно, Католическая Церковь нередко сравнивалась с ульем, хотя скорее образ трутня ассоциировался у интеллектуалов продажными и католиками и ленивыми чиновниками. Сам испанец Сервантес скоро напишет: «Праздношатающийся люд в государстве — это все равно что трутни в улье, пожирающие мед пчел-работниц». Тонкая отсылка к папской тиаре, которую также подметила Салливан (три удочки — три яруса тиары) очевидна.

Символ корабля в открытом море отсылает к еще одной идее, связанной с представлениями об изменчивой, как морской ветер, Фортуне. Мы помним, что в средние века самая распространенная иконография этой темы была связана с изображением «Колеса Фортуны». В XVI веке все чаще мы встречаем образы Фортуны, тесно связанные с водной стихией. Вспомним хотя бы герб Джованни Ручеллаи, описанный Аби Варбургом. У самого Питера Брейгеля Старшего образ Фортуны, и идея повторяющегося круговорота жизни, отсылающая к теме «механизма вселенной». Вероятно, символическая отсылка к Церкви-Фортуне, отсылает к непредсказуемой и опасной политике Ватикана.

Рисунок «Милосердие» сопровождается надписью: «Ожидай, что с тобой случится то, что случится с другими. И ты не окажешься на месте того, кто из глубины своего несчастья умоляет о помощи, чтобы склонить тебя к

благодаянию».¹²⁹ Сопроводительная надпись удивляет своим здоровым прагматизмом. В ней нет и намека на средневековую идею связи «бедности» и «странничества» с образом христианского Смирения, о которых говорил еще св. Августин.

Питер Брейгель раскрывает тему Милосердной Любви через сюжет «Семь дел Милосердия». В Евангелии от Матфея мы находим слова: «Ибо алкал Я, и вы дали мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы принимали Меня; был наг, и вы одели Меня; был болен, и вы посетили Меня; в темнице был, и вы пришли ко Мне» (25: 35-36). Седьмое дело Милосердной Любви (захоронение мертвых) было введено Лактанцием (250-ок. 325 гг.) на основе слов из книги Товита (1: 17-20).

Итак, «Семь дел Милосердия» (Милосердной Любви) – традиционная тема для христианского средневековья, которая начинает привлекать заказчиков алтарных образов в Нидерландах к началу XVI-го столетия. Интересно, что в полиптихе «Семь дел Милосердия» Мастера из Алкмара (1504) художник сохраняет тесную связь с традиционной и характерной для мистического движения «Новое благочестие» идеей созерцания Господа в нуждающихся: мастер изображает Христа как бы затерявшимся среди страждущих, калек, узников и больных. Показательно, что сценка отпеванием и похоронами объединяется с мотивом, отсылающим к сюжету «Страшный суд». Над гробом с покойником парит Христос в сопровождении Девы Марии и Иоанна Крестителя. Тот же акцент на связи милосердных деяний с темой воздаяния на Страшном суде мы видим в алтарной композиции «Страшный Суд и Семь деяний Милосердия» Бернарда ван Орлея (1518-1524/25), исполненной по заказу религиозного братства помощи бедным.

Рисунок «Милосердие» действительно отсылает к мировоззрению бюргерства. Семь добрых деяний отмечены некоторой отстраненностью их исполнителей: здесь скорее исполняется гражданский долг, а не таинство

¹²⁹ *Sullivan M. A.* Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre. // *The Art Bulletin* Vol. 93, No. 2. N. Y. 2011. P. 127-149. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/23046590> (дата обращения: 12. 03. 2016).

созерцания Христа в «нуждающемся», к которому призывали религиозные проповедники и алтарные образы на сюжет «Семь деяний милосердия». Но так ли оторваны образы Брейгеля от христианского благочестия, как кажется на первый взгляд? Аллегория Милосердия – самый поэтический образ серии. Символика Добродетели – традиционна: на голове у девушки – пеликан, кормящий птенцов своей плотью, в одной руке она держит пламенеющее сердце (традиционный атрибут, начиная с XIV века), а другой рукой ласкает детей. Образ ее явно отсылает к многочисленным изображениям Богоматери с младенцем Христом и Иоанном Крестителем в работах нидерландских мастеров первой половины XVI-го века (вспомним Иоса ван Клеве и Квентина Массейса). Столь очевидная отсылка к образу Девы Марии, как матери Христа, сближает композицию Брейгеля с традиционной трактовкой сюжета у Мастера из Алкмара. Интересен образ женщины слева от фигуры Милосердия. Эта упитанная дама с тростью держит за руку ребенка, тельце которого полностью обнажено. Малыш что-то говорит спутнице, просит о чем-то, но дама сохраняет полное бесстрашие. Может это Аллегория Алчности или Гордыни? Прямых доказательств этой гипотезе нет, но противопоставление Милосердной Любви и Алчности (Зависти) – традиционный иконографический прием. Заметим, что композиционно фигура Милосердия связана с церковью на заднем плане рисунка, у апсиды которой хоронят мертвеца. Эта сценка вызывает больше всего вопросов у исследователей, ведь мы не видим здесь ритуальной части похорон. В период создания серий тайные похороны без отпевания могли послужить предлогом для подозрений в убийстве или еретических взглядах. Возможно, Питер Брейгель хотел подчеркнуть, что Христос милосерден к тем, кого по тем или иным причинам не могли похоронить по обычаю. Вряд ли Брейгель этой небольшой сценкой хотел поддержать взгляды кальвинистов, называвших католические обряды мерзостными предрассудками, это противоречит образному строю рисунка. Здесь явно прослеживается двойственность трактовки религиозной темы, которая свойственна гуманистам-мистикам, скептически относившихся к сухому догматизму, но не терявших веры в

обновление, преображение одряхлевшего церковного «тела», с помощью главной Добродетели «Милосердной Любви».

С середины XVI-го века действительно усиливается рефлексия в отношении связи мирской работы с идеей добродетельной жизни, но этот процесс связан скорее социально-экономическими изменениями: деятельная жизнь христианина воспевалась и в Средние века. В представлениях ридерейкеров и композициях гравюр Аллегии Усердия (Прилежания) была также узнаваема, как Надежда и Вера. Ее атрибут – веретено, явно отсылал к средневековой иконографии Смирения (Например, аллегорическая фигура Усердие в серии гравюр Филиппа Галле «Нищета достатка» (1563) по рисункам Мартена ван Хемскерка). Мы не можем согласиться с исследователями, которые видят в графике издательства Иеронима Кока свидетельство обмирщения темы «Добродетелей». В сериях, главная тема которых - деятельная жизнь, авторы, как правило, включают сюжет «Страшный суд» или аллюзии на иконографию этой сцены. Одной из популярных тем для театральных представлений и и графических работ была связана с идеей об изменчивой фортуне близкой теме «vanitas». Особенно интересна в этой связи праздничная процессия с колесницами 1561-го года (каждый год общества риторов придумывали новые аллегорические программы для таких процессий), которая изображала «Круг человеческих злоключений»: аллегорические Триумфы демонстрировали, как Процветание «повергает» Гордыня, Гордыню – Зависть, Зависть - Война, Войну-Бедность, Бедность – Смирение, Смирение – Мир, за которым снова следует Процветание. И здесь процессию завершала колесница со сценой «Страшного суда». Даже в изображении «Награда Работы и Усердия» (1572, также по рисункам Мартена ван Хемскерка), где Аллегии представлены как новобрачные, на последнем листе цикла мы читаем, что только

Милосердная Любовь соединяет Работу с Христом, «как с победителем смерти, мира и греха».¹³⁰

Остановимся на дискуссионной проблеме, связанной с отношением современников Брейгеля к калекам и попрошайкам. Исследователи отмечают, что в городской среде первой половины XVI-го века меняется ведущее направление восприятия идеи Милосердия. Культ труда негласно выводит Добродетель Усердие на первый план в системе ценностей среднего класса. Милосердие при этом рационализируется в условиях урбанизации. Важной задачей участников благотворительности становится выявление мошенников для привлечения их к ответственности или изгнанию. Уже с XIII-го века нищий все чаще фигурирует в литературе как подозрительное, подлое существо, внушающее отвращение (второй «Роман о Розе»).131

О негативном отношении к попрошайкам и бездельникам свидетельствует надпись на одной из гравюр выпущенной мастерской Иеронима Кока с изображением бедняков и калек (раньше приписывалась Брейгелю). Здесь мы читаем: «Все вы, кто будет жить бездельем и обманом,/ Вы бредете по миру, как калеки,/ Так хромой епископ много слуг имеет,/ Которые ради своей выгоды всегда готовы ступить на кривую дорожку».¹³² Подобные высказывания стали аргументов для исследователей, подчеркивающих прагматизм и отстраненный скепсис Брейгеля в отношении трактуемой им темы. Но могли ли образы бедняков и калек нести дополнительное символическое значение? Проблема интерпретации изображения калек и нищих в работах Брейгеля только усложняется в поздних работах мастера, когда гезы («нищих») приступают к решительным действиям.

¹³⁰ Gibson W.S. Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel. // The Art Bulletin. Vol. 63, No.3 (Sep., 1981), P.426-446. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/3050144?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 29. 03. 2016).

¹³¹ Ibid.

¹³² Silver L. and Luttikhuisen H. The quality of Mercy: representations of charity in Early Netherlandish art. // Studies in Iconography. Vol. 29. 2008, P. 216-248. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/23924150?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 08. 03. 2016).

В рисунке «Милосердие» не чувствуется кого-либо осуждения или презрения к калекам и нищим. Наследие Питера Брейгеля отмечено отстраненным, незлобивым интересом к среде маргиналов, вне зависимости от их внешнего вида и нравственных качеств. Образы калек и нищих, несомненно, получает в его работах дополнительное символическое значение. Вспомним произведение «Праздник св. Мартина», где святой, облаченный в одежды знатного дворянина, делится своим плащом с бедняками. Плащ здесь уподобляется праздничному вину для толпы бедняков. С одной стороны, можно сказать, что Питер Брейгель противопоставляет презрение мизантропа к людским слабостям милосердию святого. С другой стороны, образ неистовый толпы, которому художник предал возвышенное звучание реквиема, не позволяет однозначно судить об идеях художника. Художник снова демонстрирует столкновение двух миров: идеального и действительного. Сам образ св. Мартина уже в средние века был тесно связан с идеей Милосердной Любви: вспомним хотя бы иконографию Добродетели в медальоне Амьенского собора (XIII в.), где Любовь делится одеждой с нуждающимся (явная отсылка к легенде о святом). Тем более интересной становится гравюра Питера ван дер Хейдена «Святой Мартин и нищие» (после 1559). Композиция здесь близка листу «Надежда» (мы узнаем стены Антверпена), но образный мир рисунка – воплощение немого отчаяния. Мы наблюдаем, сборище уродливых существ, напоминающих людей, которые бесчинствуют у стен города, как черти в аду. Среди них много калек. Стройная фигурка св. Мартина представлена в шаткой лодке, на которую уже взгромоздилась толпа беснующихся. Мартин учтиво протягивает попрошайкам на берегу свой плащ, но мы понимаем, что он им никак не поможет, а святого просто разорвет толпа. Это тот Ад, к которому тропинка проложена благими намерениями. Образ св. Мартина будет часто ассоциироваться в те годы с кругом дворян-гуманистов из которого выйдут те самые гезы. Несомненно, в композиции «Праздник св. Мартина» и в композиции с гравюры образы нищих получают символическое значение, в то время, как рисунок «Милосердие» скорее отсылает к мыслям Эразма

Роттердамского. Гуманист признавал, что настороженно относится к бродягам-попрошайкам, но призывал помогать честным беднякам, не способным к труду и видел в этом определенный гражданский и человеческий долг. Например, в письме к Паулю Вольцу роттердамец рассуждает, что благочестивее раздать деньги добрым [не обманщикам] беднякам, чем тратить их на поездки по Риму и Иерусалиму.¹³³

Обратимся к рисунку «Правосудие». По нижнему краю рисунка можно прочесть надпись: «Целью закона является исправление, будь то обращение к добру путем наказания, или предоставление другим большей безопасности путем изоляции преступников». В центре листа помещена женская фигура Аллегории Правосудия с традиционными атрибутами: мечом, весами и повязкой. Изображение всевозможных казней и пыток представлено Брейгелем, по выражению многих исследователей, как холодный репортаж с места событий. Кажется, что повязка на глазах аллегорической фигуры получает дополнительное значение. В ней можно видеть не столько символ беспристрастности, сколько намек на утопический характер понятия. Здесь уже нет того утверждения связи земного правосудия с божественной справедливостью, которое мы видели в возвышенных образах Дирка Боутса (Правосудие Оттона III).

Для христианского мировоззрения, как мы помним, смертная казнь оправдывалась как мера наказания, ведь государство могло мыслиться, как отражение порядка божьего мироздания, а нарушение порядка требует справедливых мер наказания (нарушение порядка-всегда преступление). Это идея берет свое начало в античности: наказание и смертная казнь признавались, как необходимой мера Аристотелем и Платоном. В то же время наказание оправдывалось с точки зрения христианской этики, ведь муки пытки, претерпеваемые раскаявшимся преступником, могли облегчить его страдания в огне Чистилища. Рисунок Брейгеля интересен полным отсутствием малейшего намёка на оправданность действий. Вспомним

¹³³ *Роттердамский Э.* Философские произведения. М. 1986. С. 478.

парящую аллегория Безопасности на фреске Лоренцетти, прикрытую струящимся серебром полупрозрачной ткани. Девушка держит в одной руке земле клочок земли с фигуркой висельника, а в другой – свиток со словами предостережения каждому, кто живет в городе или деревни: «Каждый честный человек проходит здесь без страха./ Все усердно работают/ И это повсеместно для тех, кто эту женщину [Безопасность] приютит у себя в стране./ И она держит на высоте любую власть». В цикле Лоренцетти небольшая фигурка несчастного висельника – плата за «Плоды доброго правления», которыми мы любуемся в одноименной композиции. Первостепенное значение здесь имеет акцент на связи земного и божественного Правосудия, о котором мы упоминали в первой главе. Сравнение монументальной фресковой живописи, исполненной по заказу правительства Сиены, и рисунка для издательства Иеронима Кока может показаться лишним. Однако, интерпретации исследователей, согласно которым Брейгель хотел запечатлеть мысли близкие Платону или святому Августину, просто «иллюстрируя» неизбежность наказаний для поддержания порядка, кажутся натянутыми именно после этого сравнения: художественная фантазия обладала к тому времени рядом традиционных мотивов, позволяющим высказаться вполне «определенно». Брейгель явно не стремился к этой «определенности».

Обращаясь к рисунку «Правосудие» мы можем говорить о документальной точности многих деталей: перед нами последовательная иллюстрация современной художнику обвинительной процедуры, которой руководят судьи. Мы узнаем их по палкам с шипами в руках – почетным инсигниям судей. С пугающим реализмом изображена пытка на переднем плане с испытанием водой на дыбе. Несчастного не только растягивают на дыбе, вливая в его уже вздувшееся тело воду через воронку, но и льют раскаленные капли воска на ноги.

Все эти пытки были не только подробным образом описаны в многочисленных судебных руководствах того времени. Тексты таких руководств, как правило, сопровождалась иллюстрациями с педантичным

изображением различных способ казней и истязаний. Так, в руководстве Йоста де Дамхаудера (юрист из Брюгге) мы встретим подробное описание казни с дыбой.¹³⁴ Нельзя забывать и о многочисленных гравюрах (в первую очередь немецкого происхождения) с изображением казненных «мучеников» Реформации. Сложно сказать, связаны ли изображения массовых казней на заднем плане с впечатлением от событий, описанных нами выше. Вероятнее всего да, ведь в документах указано семь кальвинистов (не все казнены в Брюсселе) и более тридцати анабаптистов, казненных после событий 1558-го года. При этом здесь нельзя говорить и о «холодном репортаже с места событий». Это скорее монтаж лоскутков воспоминаний и впечатлений от реальных событий и изобразительного материала на тему пыток и казней (гравюра) с аллюзиями на традиционные иконографические схемы, связанные с темой мученичества и адских пыток. Объединяет эту сложную композицию «ослепленное» (Альбрехт Дюрер в иллюстрации к «Кораблю дураков» С. Бранта изобразил шута-дурака, завязывающего Правосудию глаза) повязкой «Правосудие».

В «Правосудии» Брейгеля мы наблюдаем явную дихотомию темы. Она раскрывается через казнь преступников-мучеников. В руках у осужденного на заседании суда слева мы видим христианский крест, также как и у несчастного справа, которого вот-вот обезглавят. Наличие креста явно акцентируется художником. Интересно изображение свечи у головы преступника на дыбе. Вероятно, она несет функциональное значение для пытки, но свет от огонька явно отсылает нас к иконографии мучеников с лимбами. На среднем плане мы видим четырех преступников, троих из которых подвергают различным пыткам. Третья сценка, где палач истязает осужденного прутьями перед толпой зевак, явно отсылает к сюжету «Бичевания Христа», за которым следует «Путь на Голгофу»: процессия движется к месту сожжения другого (или этого же?) провинившегося. Если присмотреться внимательнее, на заднем плане рисунка, у самого его края, мы

¹³⁴ *Nina Eugenia Serebrennikov. Pieter Bruegel the Elder's Series of «Virtues» and «Vices»...P.12.*

увидим крест, напоминающий о сцене распятия Христа. Этот крест обращен ко всем казненным на заднем плане композиции. Можно ли говорить о протестантских взглядах Брейгеля на основе его явной симпатии к осужденным (вероятнее всего это анабаптисты и кальвинисты)? Здесь скорее речь идет об отстраненном наблюдении стойка, искреннее сострадание которого охлаждено идеей о принципе необходимости.

Рисунок «Благоразумие» сопровождается надпись «Если ты желаешь быть благоразумным, прими во внимание будущее и приготовься ко всему, что может произойти». Атрибуты Благоразумия - зеркало, сито и гроб. Только символическое изображение зеркала – традиционно для темы. Сито (намек на «отделение зерен от плевел» (Мф 13:24-30)) и Гроб встречаются реже. Традиционные атрибуты Аллегории – змея и книга, не интересны мастеру. Благоразумие стоит на двух лестницах положенных на землю, рядом разбросаны металлические ведра. Лестницы и ведра использовались на тушения огня. В документах можно найти свидетельства о череде пожаров в Антверпене в конце 50-х годов XVI века.¹³⁵ Но может быть лестница и традиционным символом восхождения души христианина?

Рисунок разделен на две части. Левая сторона композиции (правая в гравюре), посвящена деятельной жизни: жители Антверпена делают заготовки мяса, овощей и хвороста, строят и укрепляют жилища. Справа мы видим сцену с умирающим больным. Он, вероятно, беседует со священником (судя по одеждам). Ряд исследователей считает, что больной советуется с нотариусом, но это не исключает его священнического сана (клирики могли исполнять обязанности этой должности)¹³⁶. Для нас важнее, то, что перед нами явно не обряд Соборования или последнего Причастия: мы видим оживленную беседу, больной, вероятно, исповедуется или советуется по

¹³⁵ *Roberts-Jones P. and F. Bruegel.* Paris. 2012. P. 82-89., P. 198.

¹³⁶ *Марейниссен Р. Х.* Брейгель. С. 121.

делам завещания. Из дома умирающего выходит человек с колбой. Считается, что это врач с анализом мочи страдальца.¹³⁷

Моралите ридерейкеров на тему смерти праведников и грешников, входили в ряд традиционных представлений еще в Средние века. У амстердамского художника и гравера Корнелиса Антоница мы найдем сценки, явно отсылающие к близким по содержанию моралите. Интересна сложная композиция гравюры «Страшный Суд», где на переднем плане мы видим ложе с праведником и грешником при смерти. Первого сопровождают Аллегорические фигуры Вера, Надежды и Любви, а Благодать держит над его челом венки праведника. Грешника окружили тем временем Смерть (в образе скелета), и Дьявол и Сладострастие, которое отвернулось от его дряхлого тела. Очевидно, что сцена отсылает к традиции моралите позднего средневековья. Сочетание сцены умирающего, в окружении Добродетелей с сюжетом Страшного Суда мы увидим на полотне Мартина ван Хеемскерка. («Страшный Суд с ложем умирающего праведника» 1565, Лондон, Королевское собрание, Хэмптон-Корт).¹³⁸ У Питера Брейгеля мы не найдем такого нагромождения аллегорий. Вероятно, фигура врача с анализами намекает, что больной не при смерти: шанс на спасение есть. При этом благоразумный христианин не теряет времени, заботясь о делах земных (завещание в руке) и духовных (аллюзия на исповедь).

Тема «Благоразумия» издавна ассоциировалась с евангельским сюжетом о «Разумных и неразумных девах». Сегодня нам известна гравюра Питера Галле по рисунку Питера Брейгеля на этот сюжет (ок. 1560-63, Нью-Йорк, Метрополитен музей). Композиция здесь так же, как и на нашем рисунке, поделена на две части, что позволяет мастеру дидактически противопоставить две истории. Девушки справа резвятся на лугу, рядом с ними разбросаны пустые кувшины; разумные девушки терпеливо

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ Gibson W.S. Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel. // The Art Bulletin. Vol. 63, No.3 (Sep., 1981), P. 435-436. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/3050144?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 29. 03. 2016).

занимаются домашней работой. Пустые кувшину напоминают пустые ведра дома умирающего. Но это только внешнее сходство.

Важно отметить, что с XV-го столетия идея «Благоразумия» все больше ассоциируется с проблемой баланса жизни социальной и духовной, деятельной и созерцательной. Умение «узнавать» добро и зло еще не значит быть праведным христианином и добрым гражданином. Здесь важно отметить изменения в иконографии аллегории Добродетели. Традиционная иконография Благоразумия, начиная со Средних веков, была связана с изображением «двуликой» фигуры: одно лицо было девичьим (нередко взгляд устремлен в зеркало), другое лицо – старческое (мудрец с бородой). Благоразумие на сводах нижней церкви Сан Франческо в Ассизи. (Джотто и мастерская, ок. 1315-1320), окруженная измерительными приборами ученых, смотрит на отражение юного лика в зеркальце, тогда как глаза женщины преклонных лет (здесь два лика женские) устремлены в небеса: мудрость познавшей себя души нужна только для возвращения к Богу. Так Благоразумие нередко ассоциировалась с интеллектуальной работой из-за атрибутов, связанных с научной деятельностью. Это не значит, что для того чтобы быть «благоразумным», следовало обязательно заниматься наукой. Измерительные инструменты ученых, служившие для познания внешнего мира, отсылали к теме исследования собственной души. Питер Брейгель находит оригинальное решение, совместив тему Благоразумия с темой Деятельной жизни. Вспоминая медальоны и скульптурное убранство средневековых церквей, мы понимаем, что Брейгель черпает идеи из традиционных мотивов, совмещая их, как находчивый художник-интеллектуал.

Уже в трактате «О деятельной и созерцательной жизни» мистик Экхарт приводит свое толкование евангельского сюжета о Марфе и Марии, где явно отдает предпочтение деятельной Марфе: «В самой гуще вещей оказалась ты [Марфа], а все-таки вещи не оказались над тобой».¹³⁹ Марфа нашла этот

¹³⁹ *Мейстер Экхарт*. СПб, 2013. Духовные проповеди и рассуждения. С. 140-153.

баланс, а Мария только узнала добро. Итальянский гуманист Лоренцо Валла (1407-1457 гг.) вовсе исключил Рассудительность (Благоразумие), «которая есть знание добра и зла», из ряда четырех основных Добродетелей.

В статье М. А. Салливан «Брейгель Старший, Питер Артсен и истоки жанровой живописи» можно найти анализ рисунков «Добродетели». Автор видит в рисунках не столько критику сатирика, сколько отстраненное наблюдение стойка.¹⁴⁰ При этом в рисунке «Благоразумие» автор отмечает явные отсылки одиннадцатой сатире Ювенала. Главная идея сатиры связана с необходимостью здраво оценивать свои возможности в социуме. Формула «познай себя» здесь относится скорее к мирской деятельности человека: «Древний завет «Познай себя» нам дан небесами:/ Вот заруби себе на носу, сохрани и в уме и в сердце,-/ В брак ли вступаешь, иль ищешь в сенате священном местечка;/ Не добивается жалкий Терсит Ахиллеса доспехов...».¹⁴¹ В сатире есть упоминания о мясном рынке (который мы, вероятно, видим справа), об обманутых кредиторах, поджидающих «транжир» у самого его входа, о сундуке с деньгами (отсылает к сценке на среднем плане), и о нищенской старости нерассудительного мота. Исследовательница приводит убедительные аргументы в пользу своей гипотезы и анализирует параллели иконографии рисунка с работой Питера Артсена «Мясная лавка» (1551 г. Северная Каролина, Музей искусств). Питер Брейгель, очевидно, был знаком с произведением.

Остановимся на работе «Мясная лавка». Известно, что Питер Артсен тоже вращался в кругах интеллектуалов, и был в восторге от произведений Эразма Роттердамского (у которого, кстати, есть занимательный диалог мясника и рыбника в «Разговорах запросто», отсылающий по своему настроению к композиции Артсена). На заднем плане работы мы видим

¹⁴⁰ Sullivan M. A. Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre. // The Art Bulletin Vol. 93, No. 2. N. Y. 2011. P. 127-149. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/23046590> (дата обращения: 12. 03. 2016).

¹⁴¹ Sullivan M. A. Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/23046590> (дата обращения: 12. 03. 2016).

противопоставленные друг другу сценки. Слева, над двумя сельдями (символ поста), образующими собой крест, - сюжет «Милосердной Любви»: Дева Мария подает милостыню. Справа художник иллюстрирует Порок Расточительства, в образах пирующих сладострастников. На среднем плане мы видим юношу в одеждах мясника, окруженного пустыми раковинами от устриц (еда бедных), который разбавляет вино водой. Перед нами своего рода парадокс: мясник (одна из самых уважаемых гильдий города), довольствуется едой для бедняков. Мы не будем углубляться в особенности иконографии и истории создания работы, о которых уже много написано. Для нас важно, что мотив разбавления вина водой ассоциируется с Добродетелью Умеренность. Так Питер Артсен выделяет Любовь и Умеренность, как важнейшие Добродетели. Запомним это.

Для нас интересно изображение вспоротой туши в сцене на заднем плане. Такое же мы найдем в рисунке Благоразумие. Иллюстрация из сборника Ювенала «Satire unodecima» (1498, Hanover, Dartmouth College Library), посвященная одиннадцатой сатире, изображают ее героев Рутила и Аттика перед подвешенной тушей с вспоротым животом.¹⁴² Это и есть символ формулы «знай самого себя». Здесь следует учитывать христианскую традицию восприятия разделки или освежевания животного, как символа подготовки души к встрече с Богом. Кровавые туши И. Бейкелар (Заколотая свинья. 1563) и Рембрандта («Туша быка» 1655, Париж, Лувр), нельзя воспринимать вне этой христианской коннотации. Человечек, который выглядывает из-за туши со свечей (на гравюре он слева), вероятно «познает самого себя». Свеча – не только традиционный символ Благоразумия (Разумные Девы), но и атрибут Милосердной Любви и символ Иисуса Христа. В Золотой легенде мы найдем, что воск, фитиль и пламя сродни плоти, душе, духу Господа. Несмотря на все эти отсылки к религиозной символике и римской сатире, мы считаем, что Питер Брейгель использовал

¹⁴² *Sullivan M. A.* Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre. // *The Art Bulletin* Vol. 93, No. 2. N. Y. 2011. P. 127-149. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/23046590> (дата обращения: 12. 03. 2016).

узнаваемые мотивы из повседневной жизни и популярной среди образованного населения литературы. Здесь мы встречаемся с той же проблемой столкновения реального и идеального. Художник ставит перед нами вопрос: «Возможно ли «познать себя», как христианина, если следовать идеалу римского Благоразумия?» Достижим ли идеал Марфы? Умиротворенный пейзаж на заднем плане обещает покой, как вознаграждение, или служит контрастом к «суете сует» мира.

На рисунке «Умеренность» мы читаем «Позаботимся о том, чтобы не впасть в мотовство и роскошь, без того, однако, чтобы содержать себя низко и быть призираемым кем-либо за скупость». Текст явно спорит здесь с изображением. Мысль надписи созвучна скорее рисунку «Благоразумие», рассмотренному нами выше. Здесь стоит сказать, что идейное содержание двух Добродетелей было столь близко, что в XVI-м веке атрибуты Аллегорий Благоразумия и Умеренности нередко совпадают.

Аллегория Умеренности стоит одной ногой на оторванном крыле ветряной мельницы, на голове ее - часы, одной рукой Умеренность придерживает себя за удила, а в другой держит очки. Сложно согласится с мнением исследователей, которые видят в изображении часов и лопасти мельницы только символы организованной жизни и регулярности в работе, учитывая очевидные религиозные коннотации символов.

Мы помним, что у Аристотеля в Никомаховой этике Умеренность предстает как нравственная Добродетель, а истоком Благоразумие является интеллект. Фома Аквинский развил эту идею на почве христианского учения. В христианском мировоззрении укоренилось представление об Умеренности, как о Добродетели, воздерживающей от побуждений греховных страстей.¹⁴³ Узнаваемый иконографический образ Добродетели - сцена разбавления вина водой. Мы встретим ее у большинства современников Брейгеля как из Италии так и Германии (например, у Ганса Зебальда Бехама). Добродетель

¹⁴³Аристотель. Сочинения. в 4 т./Аристотель. М. 1983. С. 66.

Благоразумия при этом чаще ассоциировалась с интеллектуальной работой из-за атрибутов, связанных с научной деятельностью.

Питер Брейгель как бы намеренно разрывает с традицией. Его «Умеренность» снова отсылает к «суете сует» царя Соломона: «И возненавидел я сам весь труд, над чем я трудился под солнцем, потому что оставлю его человеку, что будет после, и кто знает, мудрый ли он будет или глупый – а будет владеть моими трудами» (Книга Екклесиаста). Узда, которой Добродетель «смирняет» саму себя, связана не с традиционной идеей воздержания от страстей плоти, но и с предостережением от деятельности ради деятельности и «страстей» интеллектуальных вне их связи с внутренней работой и воспитанием души. Особенно интересна в этой связи сценка с диспутом студентов или ученых. Начиная с Эразма Роттердамского, тема умеренности была неразрывно связана с воздержанностью от бесплодных споров.¹⁴⁴ В «Похвале глупости» главная героиня с неохотой вспоминает разумных богословов (противопоставляя глупцам-схоластам), которые осуждают, как верх нечестия, «самоуверенное разглагольствование с неумытым ртом о столь сокровенных вещах, которые следует более чтить, чем искать и объяснять».¹⁴⁵ Часы, которые венчают голову Аллегории, и лопасти мельницы под ногами фигуры явно отсылают к теме «memento mori».

Мельница в христианской иконографии, как правило, символизирует евхаристию. Изображения мельницы включали и в сцены «Страшного суда» (Корнелис Антониц, «Страшный суд», гравюра, 1550-е г.). В библии встречается сравнения тяжелой человеческой жизни с процессом возвращивания приготовления зерна для хлеба - символа праведной души. Подобные идеи были близки и простому люду на протяжении всего средневековья. Сохранились, например, показания из допроса крестьян

¹⁴⁴ Эразм Роттердамский. Похвала Глупости. М., 2016. С. 113.

¹⁴⁵ Там же. 147.

французской деревни XIV в. Один из них говорит: «Душа человека, она из хлеба», а второй добавляет: «Коли замесили, так надо и печь».

Учитывая интерес Питера Брейгеля к идее космического круговорота, перекликающегося с популярной среди гуманистов теорией о «механизме вселенной», можно предложить другую трактовку. Если считать что мельница являет собой символ вселенной, то зерно в ее жерновах – это сами люди. В перемолотом зерне нет никакого смысла, если нет пекаря, чтобы испечь из муки хлеб. В работе «Несение креста» (1564, Вена, Музей истории искусств) лопасти мельницы обращены к кресту (как и в работе «Сорока на виселице» (1569, Дармштадт, Музей земли Гессен) мельница обращена к виселице). Композиция произведения строится как космический круговорот. Кажется, что после казни Христа, ничего не изменится, процессия продолжится, и Христос снова будет нести свой крест. Механизм мельницы все также будет перемалывать новые и новые зерна, но мука из этих зерен обязательно окажется непригодной для хлеба. Только когда Истина будет воспринята человечеством, Христос-пекарь сможет испечь хлеб духовный, приостановив безжалостную работу жернов механизма вселенной.

Итак, перед нами сценки, отсылающие к повседневной жизни города Антверпена. Мы видим сценку в школе, ростовщиков (чиновников) за утомительной работой, диспутирующих ученых и студентов, специалиста по военному делу или просто человека сведущего в геометрии и или механике (сценка с пушками), инженеров-строителей, художника, астрономов, музыкантов и риторов.

У исследователя Шарля де Тольная, который трактовал рисунки, как образы лицемерного мира, не способного на христианскую Добродетель, вызывали сомнения образ учителя с розгами и менялы на первом плане композиции. Что касается менялы, одухотворенные образы с картины Квентина Массейса «Меняла с женой» (ок. 1514. Париж, Лувр) уже давно

поставили точку в проблеме превалирования негативной коннотации темы в изобразительном искусстве.¹⁴⁶

Бездарные учителя, которые чаще били малышей, чем занимались их обучением, давно стали мишенью для насмешек гуманистов (того же Эразма Роттердамского). С другой стороны, Себастьян Брант подчеркивал, что учитель обязан быть строгим, и иногда «легкие» наказания розгами только помогают «безболезненно» выгнать «дурь» из «шалуна». В рисунке Питера Брейгеля «Осел в школе» (1556, Берлин), зритель с сожалением понимает, что этот народец в образах учеников школы, исправит разве что могила.

Остановимся на сценке с астрономом (или астрологом). Учитывая то, что в XVI-м веке астрология не была отделена от науки астрономии, образы людей этой профессии неоднозначны (так же, как и врачей-алхимиков). Исследователи, как правило, не замечают, что только один персонаж с циркулем занят астрономическими исследованиями: он измеряет расстояния между звездами. Второй персонаж занят изучением земной поверхности. Вероятно, это картограф. Вспоминая о дружбе Питера Брейгеля с Абрахамом Ортелиусом, интересным кажется расположение фигурок художника и картографа на столь близком расстоянии. Астронома (астролог) Питер Брейгель изобразил в крайне неустойчивом положении: он вот-вот соскользнет с воображаемой сферы. Здесь особенно ярко чувствуется предостережение мастера. Такое же предостережение, но уже духе сатиры, мастер дает алхимикам в одном из ранних рисунков для мастерской Иеронима Кока («Алхимик», 1558, Берлин, Гравюрный кабинет). И здесь нет явной насмешки или осуждения, то скорее констатация опасности, связанной с профессией. Глупость (из сочинения Эразма Роттердамского) замечает, что люди Золотого века «были слишком богобоязненны, для того чтобы из нечестивого любопытства пытаться проникнуть в тайны природы, измерять величину небесных светил, исследовать их движения, их влияния, вскрывать сокровенные причины вещей; они почли бы верхом нечестия, наперекор

¹⁴⁶ Tolnay C. de. Die Zeichnungen Pieter Bruegel. Munchen. 1925.

человеческому уделу, быть мудрыми».¹⁴⁷ Эта очевидная двусмысленность высказывания есть и у Брейгеля.

Здесь можно вспомнить такой исторический парадокс, как осуждения Мелактоном гелиоцентрической системы мира, как еретической идеи. Мы помним увлекательный рассказ Аби Варбурга о гороскопах Лютера, где Меланхтон искренне негодовал и пытается убедить реформатора, что тот родился на год позже (Лютер родился 1484 году). Дело в том, что астрологи уверяли, что «великий человек» должен был родиться именно 1485 году, а не в 1484-м году, как уверяла его мать.¹⁴⁸ Так, верующий в астрологию столь же искренне, как в Евангелие, обвиняет астронома-гуманиста Коперника в ереси. Интересна копия портрета Коперника, переписанного в XVII-XVIII веке (Фромборкский собор) с утраченной картины неизвестного художника (1580 г.). Здесь ученый изображен в молитве. С одной стороны художник изобразил распятие, с другой – атрибуты профессии астронома.

В сценке с театральным представлением мы видим двух актеров в изысканных костюмах и шута, выглядывающего из-за кулис. Девушка олицетворяет Добродетель Веру (надпись на платье), юноша – Надежду. Над фигурой шута мы видим эмблему «перевернутого мира». Перед нами сценка из моралите. Интересно, что Брейгель не изображает здесь главного героя (например, персонажа «Каждый»), к которому, как правило, обращались Добродетели и Пороки (часто в образах шутов). Создается впечатление, что обращаются они к самим зрителям. Нина Серебренников приводит интересное сведение из исследований нидерландского театра: человек с горном, изображенный над занавесом, напоминает персонажа «наблюдателя», который оповещал возлюбленных об опасности разоблачения.¹⁴⁹ В этом случае в сценке с дамой Верой и юношей Надеждой незримо присутствует третья Добродетель – Любовь. Погружаясь в мир многогранных образов

¹⁴⁷ Эразм Роттердамский. Похвала Глупости. М., 2016. С. 93.

¹⁴⁸ Варбург А. Великое переселение образов. М., 2008. С. 250-252.

¹⁴⁹ Nina Eugenia Serebrennikov. Pieter Bruegel the Elder's Series of «Virtues» and «Vices» P. 56.

рисунка, мы все же убеждаемся, что перед нами далеко не простая комбинация иллюстраций рабочих будней Антверпена, но сложная аллегория, наполненная тонкой символикой.

Ряд исследователей видят в рисунке «Умеренность» воплощение темы «Семи свободных искусств»: Грамматики (школа), Арифметики (сценка с торговцев или менялой), Музыку, Риторику (представление ридерейкеров), Геометрию (работа инженеров или архитекторов), Астрологию и Диалектику (сценка спора).¹⁵⁰ Гипотеза представляется нам убедительной. Традиция тесной связи темы «Свободных искусств» с добродетельной жизнью не прерывалась со времен античности. В убранстве церквей и на страницах рукописей («Философия и Семь свободных искусств, миниатюра из «*Hortus Deliciarum*». 1167-1185 гг.) зрелого средневековья Аллегории Добродетелей соседствует с образами Свободных искусств. В XVI-м веке тема «Свободных искусств» - особенно популярна.¹⁵¹ К 1503-му году(205) относится первое издание энциклопедии Грегора Рейша «Жемчужина Философии», которую украшают гравюры. На титульном листе издания мы видим знакомую «средневековую» иконографию: Философия в окружении Аллегорий с атрибутами Свободных искусств.

Иконография Умеренности отсылает к сценкам из Календарей с изображением персонификаций языческих божеств-планет с их «детьми». Сценки с «детьми планет» были широко распространены, начиная со второй половине XV-го века (здесь причины прозаичны – изобретение печатного станка). Дети Меркурия из «Часословов» и «Пастушеских календарей» заняты теми же делами, что и персонажи Питера Брейгеля.¹⁵² Вероятно, змея (традиционно атрибут Благоразумия), отсылает к символу прозорливого Меркурия. Гравюры календарей сопровождали надписи, где в стихотворной

¹⁵⁰ *Марейниссен Р. Х.* Брейгель...С. 130

¹⁵¹ *Gibson W.S.* Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel. // *The Art Bulletin*. Vol. 63, No.3 (Sep., 1981), P.426-446 [Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/3050144?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 29. 03. 2016).

¹⁵² *Nina Eugenia Serebrennikov.* Pieter Bruegel the Elder's Series of «Virtues» and «Vices». North Carolina.1986. P. 215.

форме описывались нравы «детей» той или иной планеты. Детей Меркурия здесь хвалят, как трудолюбивых людей, связавших свою жизнь со свободными искусствами и науками, талантливых художников и ремесленников («лучшие часы и органы»).¹⁵³ (215)

В рисунке «Умеренность» Питер Брейгель снова играет двусмысленными символами: он не стремится продемонстрировать примеры праведной жизни. Художник показывает жителей города, у которых понятие «меры» связано с повседневным интеллектуальным трудом, при том, что христианская Умеренность становится скорее недостижимым идеалом. Гуманисты в XVI столетии противопоставляли понятия «otium» (удаленность от мирской суеты), и «negotium».¹⁵⁴ Последнее означало чрезмерное, беспорядочное оживление и погруженность в утомительные и бесплодные занятия. В образах художника чувствуется предостережение от «negotium». Художник снова играет с узнаваемыми образами из повседневной жизни и графики (календари), и парадоксальным образом сочетая благочестие с явной иронией. С другой стороны, Питер Брейгель следует общей тенденции времени: среди «Добродетелей», изданных в мастерской Иеронима Кока мы встретим Аллегии Интеллекта (серии по рисункам Франса Флориса, 1560). В этом случае идея Питера Брейгеля продолжает традиционную для гуманистов идею, связанную с воспитанием души через интеллектуальный труд. Еще Николай Кузанский считал, что интеллект действительно может приблизить к Господу, но никогда не откроет взору иррациональную истину (идея «ученого незнания»).

На листе «Сила» сама аллегорическая фигура участвует в сражении, попирая одного из чудовищ. По нижнему краю листа надпись: «Будем же владеть собой, умерим наш гнев, будем управлять другими нашими недостатками и нашими эмоциями, вот в чем состоит истинная сила».

¹⁵³ *Nina Eugenia Serebrennikov. Pieter Bruegel the Elder's Series of «Virtues» and «Vices»* P. 56.

¹⁵⁴ *Делюмо Ж. Грех и страх: формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII века).* Екатеринбург, 2003. С. 213-215.

Сила духа и воли становится для художника главной Добродетелью сохранившей свое значение в безумном мире. Интересно здесь сопоставление внутренней борьбы с пороками военным действиям. Это сопоставление, сопровождаемое вышеприведенным текстом, перекликается с идеями из «Жалобы мира» Эразма Роттердамского: внутренняя сила воли противопоставляется физическому насилию.¹⁵⁵ Здесь еще нет скепсиса последнего периода творчества художника, его призыв к христианину, отмечен скорее позитивным зарядом. Нельзя не заметить, что сопроводительный текст на рисунке «Сила» и на других листах серии (не считая «Веры») отсылают скорее к античным представлениям о добродетели, а не к христианскому благочестию.

Композиция рисунка напоминает апокалиптическое видение. При этом сам мотив борьбы Добродетели с пороками отсылает к традиционному сюжету «Психомехии». При этом борьбу с пороками ведут не персонифицированные Добродетели, и даже не сама Аллегория Силы, которая только сдерживает дьявола, но сами христиане.

Аллегория Сила – единственная Добродетель с крыльями. Вероятно, художник хотел тем самым подчеркнуть фантастический характер образа, связанный скорее внутренней, незримой жизнью, чем с повседневной жизнью. Можно предположить, что Питер Брейгель видел серию гравюр по рисункам Ганса Зебальда Бехама («Семь Добродетелей», 1539) и сознательно использовал мотив крыльев только для «Силы». Показательно, что у немецкого мастера мы видим традиционные символы темы: столп (колонну) и льва. У Силы Брейгеля мы видим ту же колонну и брошь с изображением львиной морды. Аллегория усложняется такими атрибутами, как наковальня. В гравюре по рисунку друга Брейгеля Дирка Коорнхетра Аллегория Толерантности попирает наковальню, словно демона. Здесь стоит обратить внимание на двойственность значения одного и того же символа. Толерантность Дирка Коорнхетра запрещает применение силы во внешнем

¹⁵⁵ *Роттердамский Э. Жалобы мира / Трактаты о вечном мире. М. 1963. С. 34-38.*

мире, а наковальня становится символом скорее физического насилия. Наковальня Питера Брейгеля, напротив, становится символом внутренней борьбы. Интересно, что аллегорическая фигура Силы отсылает к иконографии Христа, попирающего дьявола в сценах «Сошествие во Ад». На заднем плане мы видим замок, окруженный рвом и крепостными стенами. Четыре башни замка напоминают церковные апсиды, на каждой из которых установлен флаг. На флагах – изображения символов четырех евангелистов. Крепость – символ Нового Завета, символ Евангелия, без которого не появились бы рыцари Христа, способные побороть пороки. Так центральные образы рисунка символизируют Христа и Новый завет.

Нина Серебренников уже проводила параллель между иконографией рисунка и театральной традицией позднего средневековья, связанной с мотивом «Замка Добродетелей». Приведем краткий пересказ сюжета английского моралите «Замок Стойкости».¹⁵⁶ Главной героиней представления – Человечество (Mankind). Поддавшись советам темного Ангела и Человечество отдает себя во служение Миру и познает Пороки. По совету Исповеди и Наказания Человечество все же решает поселиться в Замке семи Добродетелей, чтобы никогда больше не встречать Пороки на своем пути. Когда пороки решают штурмовать замок, Добродетели уверенно отбиваются, вооруженные розами – символами Страстей Христа. В разгар битвы Алчность предлагает Человечеству земное богатство. Пока человек обдумывает столь заманчивое предложение, в него вонзается стрела из лука Смерти. Тогда Человечество начинает горячо молиться Господу о прощении своих грехов. После совещания «Четырех дочерей Господа» (Правды, Правосудия, Милосердия и Мира), Бог прощает Человечество. Господь встает на сторону Милосердия и Мира.¹⁵⁷ Так в «Замке Стойкости», акцент делается скорее на Силе очистительного раскаяния, а не на Силе разумной воли (как у

¹⁵⁶ Mankind. Ed. Kathleen A. 2010. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/ashley-and-necastro-mankind>. (дата обращения: 12. 09. 2016).

¹⁵⁷ Mankind. Ed. Kathleen A. 2010. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/ashley-and-necastro-mankind>. (дата обращения: 12. 09. 2016).

Брейгеля). Традиционный мотив замка наполняется здесь новым содержанием. Крепость здесь - не место защиты, но источник силы для христианского воина.

Нельзя не заметить в рисунке «Сила» здорового юмора мастера: на переднем плане монстров, и животных, символизирующих Грехи, повергают яростные хозяйки с метлами (вероятно отсылка к народным пословицам «она привяжет самого черта к подушке» и или образу «безумная Грета»). Брейгель предлагает простому современнику вступить великую схватку. Сочетание возвышенного сюжета битвы с изображением на переднем плане – остроумная (без насмешки) трактовка «рыцарских» мотивов в духе интеллектуальной культуры времени, с ее интересом к повседневности.

2.3. Сопроводительные надписи к рисункам серии «Добродетели» и «Грехи».

Одна из проблем, связанная с серией рисунков – проблема сопроводительных надписей. На рисунках «Грехи» мы видим тексты на нидерландском языке, в то время как рисунки серии «Добродетели» сопровождаются надписями на латыни. На гравюрах «Грехи» над надписью на народном языке помещен дополнительный текст на латыни. Текст этот не всегда идентичен легенде рисунка, но близок ей по идейному содержанию. Как было сказано выше, существует две гипотезы в отношении сопроводительных надписей. Нина Серебренников считает, что тексты – «общие места», цитаты из учебников по риторике, которые подбирались «на скорую руку» без внимания образному строю композиций.¹⁵⁸ Другие исследователи, например, Стридбек, считают, что к выбору надписей серии прямое отношение имеет гуманист, мистик и гравёр Дирк Коорнхерт.¹⁵⁹ Главным аргументом в защиту последней гипотезы становятся общие слова о

¹⁵⁸ Nina Eugenia Serebrennikov. Pieter Bruegel the Elder's Series of «Virtues» and «Vices». P. 18.

¹⁵⁹ Ibid. P. 215.

широком кругозоре автора надписей (здесь мы встретим цитаты из Сенеки, Цицерона, Макробия, Овидия т.д.) и назидательном характере текстов с явным интересом к специфике бюргерской этики.

Остановимся на серии «Грехи». Прямые отсылки к античным авторам можно найти в надписях на латыни по нижнему краю двух рисунков: «Алчность» и «Сладострастие».¹⁶⁰ Надпись на рисунке «Алчность» повторяет риторический вопрос четырнадцатой сатиры Ювенала (на тему отсутствия у алчного человека страха, стыда и уважения к законам). Вся сатира посвящена скупости и проблеме воспитания детей, которые учатся, подражая ошибкам скупых родителей. В рисунке «Сладострастие» надпись на латыни отсылает к высказыванию Овидия из «Науки Любви» с описанием уродливых лиц гневливых людей в моменты ярости: «В гневе вспухают уста, темной кровью вздуваются, / Яростней взоры блестят огненных взоров Горгоны...»¹⁶¹ Здесь Овидий дает эстетическую оценку пороку, а после иронизирует на тему меланхолии у дам. В рисунке «Сладострастие» мы найдем текст («Смердящее Сладострастие, оно полно нечистот/ Оно разбивает силы и ослабляет члены»), отсылающий к высказываниям христианских аскетов. На самом же деле он являет собой перифраз морального наставления стоика Сенеки (104 письмо), где он призывает отказаться от всех наслаждений связанных с мирской жизнью, «которые делают нас слабыми и женственными».¹⁶² Здесь удивляет парадоксальное соседство цитат Сенеки и Овидия. «Наука Любви», как мы помним, отличается относительно фривольным характером, и автор высказывает мнения кардинально противоположные стоическому аскетизму: «Так почему же твердит красавица другу: «Не надо»? Надо ли воду жалеть, ежели вдоволь воды?».¹⁶³ Аскетическая воздержанность в любви ассоциируется у автора со

¹⁶⁰ Ibid. P. 22-24.

¹⁶¹ Публий Овидий Назон. Собрание сочинений. Под ред. М. Л. Гаспарова.// Том 1. Наука Любви. Книга 3. СПб., 1994. С. 244.

¹⁶² Nina Eugenia Serebrennikov. Pieter Bruegel the Elder's Series of «Virtues» and «Vices». P. 25.

¹⁶³ Публий Овидий Назон. Собрание сочинений. С. 125.

скупостью! Еще интереснее в этой связи сопоставление «Сладострастия» с выдержкой отсылающей Сенеке. Мы уже упоминали об очевидной двусмысленности рисунка, в связи с образами связанных обнаженных (мужчины и женщины) и бичуемого епископа (его руки также связаны). Этот мотив ограничения и запрета повторяется на переднем плане: монстр, кастрировавший себя, сохраняет свой отвратительный облик. Брейгель иронизирует на тему аскетов, греховные мысли которых страшнее, чем пороки распутников. Так, образный мир художника причудливым образом переплетается с идейным миром Овидия.

Надпись на нидерландском языке в рисунке «Зависть», напротив, созвучна образу Аллегории Порока. Слова эти вторят и представлениям гуманистов-мистиков, которые видели в Любви (здесь противопоставленной Зависти)– вечную жизнь: «Зависть – это вечная смерть и настоящий бич. Глупость, которая пожирает сама себя с вероломной жестокостью». Особенно интересен в этой связи рисунок «Лень». Текст (на нидерландском языке): «Лень забирает силы и иссушает нервы, так что человек уже ни на что не годен», отсылает, не только к состоянию праздности и безделья, но и к психологическому состоянию (апатия, меланхолия, депрессия), как причине безразличия в к делам. Здесь очень важно заметить, что вместо традиционного Греха интеллектуалов и монахов «Accidia» (Уныние), на рисунке (под Аллегорией) мы читаем «Desidia» (Леность, Праздность). Еще а работе Иеронима Босха «Семь страшных Грехов и Четыре последние Вещи» художник изображает Порок «Уныние» (подпись «Accidia»): мужчина (явно уважаемый горожанин) дремлет у камина, игнорируя потребности души и гражданские обязанности. Под его спину также подложена подушка, а рядом дремлет собака – символ меланхоликов. Несмотря на название рисунка (вероятно, приписанное позже) Питер Брейгель делает акцент, как на праздности, так и на психологическом состоянии персонажей. Традицию ассоциации Греха с людьми образованными художник продолжает, изображая Аллегория в изысканном одеянии, и используя читаемые для образованных современников аллюзии на гравюру Дюрера.

Исходя из характера сопроводительных надписей, можно предположить, что главной задачей автора программы текстов было «украсить» сложный образный строй рисунков Питера Брейгеля Старшего дополнительными смыслами. В надписях нет пояснительной функции или прямой связи с образным строем рисунков.

Что касается серии «Добродетели», главная причина, которая может поставить под сомнение авторство Коорнхерта, связана с сопроводительным текстом к рисунку «Правосудие»: «Целью закона является исправление, будь то обращение к добру путем наказания, или предоставление другим большей безопасности путем изоляции преступников».¹⁶⁴ Но что это за система, которая «знает», что такое «добро», и считает себя способной «обращать» преступников в праведников, как Иисус обращал воду в вино? Идейное содержание надписи отсылает к политическим трактатам Платона и Аристотеля, а система эта – идеальное Государство античности, образ которого плохо вяжется с порабощенными Нидерландами.¹⁶⁵ Дело в том, что приведенный текст, как отмечает Нина Серебренников, близок мыслям вступительного слова к «*Praxis regum criminalium*» брюггского юриста Йоса де Дамхоудера, впервые изданного в Антверпене в 1556-м году.¹⁶⁶ Его труд оказал непосредственное влияние на практику пыток подозреваемых в колдовстве: 64 параграфа в своде было посвящено делам колдовства и советам по разоблачению ведьм и колдунов при помощи пыток.¹⁶⁷

Почему же нам представляется абсурдным мнение, согласно которому Дирк Коорнхерт мог «вдохновиться» трудом Дамхоудера и использовать слова юриста, как наставление, отражающее собственные его мысли? Гуманист не раз обращался проблеме «правосудия», также подчеркивая

¹⁶⁴ *Марейниссен Р. Х.* Брейгель. М., 1998. С. 119.

¹⁶⁵ Платон. Протагор / Платон: собрание сочинений в 4 т.: т. 1. / под общ. ред. А.Ф. Лосева и др. М. 1990. С. 233.

¹⁶⁶ *Nina Eugenia Serebrennikov.* Pieter Bruegel the Elder's Series of «Virtues» and «Vices». P. 56.

¹⁶⁷ *Marrow J. H.* Passion iconography in northern European art of the late middle ages and early renaissance. Ghemmert, 1979.

бессмысленность казней и пыток. Остановимся подробнее на очерке Коорнхерта «Смертный приговор еретику», вошедшем в сборник «Kruidhofje» («Огородик»), написанный около 1577 г. Этот сборник включает притчи Корнхерта, в которых он демонстрирует на простых примерах те же свои мысли о необходимости толерантности и уважения к разным мировоззрениям, которые позднее систематизирует в трактате «Этика, или Искусство правильно жить». Коорнхерт рассказывает о семидесятипятилетнем старике, которого «приблизительно тридцать три года тому назад» привели в суд небольшого городка, где, разумеется, господствовал католицизм, чтобы судить его как еретика.

Отвечая на все упреки помощника бальи, осуждающего старика в своем упорстве во грехе, подсудимый не желает раскатиться, и приводит аргументы против готовящейся для него казни. Старик говорит: «Если бы ты сохранил мне жизнь, то Господь мог бы мне ниспослать свой целительный дар через неделю, через месяц или через год, как он ниспослал его тебе! Если вы сейчас помешаете этому произойти и лишите меня возможности дожить до явления благодати, то вы и будете причиной гибели моей души!». ¹⁶⁸Итак, мы понимаем, что в гуманисте Дирке Коорнхерте, человеке, призывавшем к толерантности, скептически относившемся к ритуальной стороне религии, сложно заподозрить человека, мыслящего правосудие так же, как автор нидерландского «молота ведьм». Но мог ли выбор этой фразы стать сознательным продолжением парадоксального образного строя рисунка?

Такой же абсурдной представляется надпись рисунка «Вера»: «Мы должны беречь веру с тщанием, прежде всего в отправлении религии, ибо Господь предшествует человеку и превосходит его своею силой». Сложно представить, что интеллектуалы мастерской Иеронима Кока, так же критически относившиеся к обрядовой стороне католической церкви (не к

¹⁶⁸ Михайлова И. М. Дирк Корнхерт (1522-1590)–гуманист, писатель, патриот. Dirk Coornhert (1522-1590): humanist, writer, patriot. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://ipi1.ru/images/PDF/2015/41/dirk-kornkhert-1522-1590-gumanist-pisatel-patriot.pdf> (дата обращения: 11. 03. 2017).

идее обряда, но «обрядовости», как рычагу подавления), могли бы выбрать эту фразу, тем более в качестве «общего места», для рисунка на тему «Вера».

Надпись на рисунке «Умеренность» («Позаботимся о том, чтобы не впасть в мотовство и роскошь, без того, однако, чтобы содержать себя низко и быть призраемым кем-либо за скупость») настолько плохо соотносится с образным строем рисунка, что может вызвать сомнения относительно сознательного подбора текстов к рисункам. И все, очевидно, что автор сопроводительных надписей стремился выразить нарочито традиционные мысли условными фразами. Это можно отнести ко всем надписям (пожалуй, кроме прагматичного текста «Милосердной Любви»).

Учитывая все выше сказанное, мы считаем, что тексты сопроводительных надписей были подобраны в соответствии с оговоренной программой, связанной с ориентацией на двусмысленность и диссонансы в восприятии темы. Для выводов относительно авторства Дирка Коорнхерта убедительных аргументов на данный момент не существует. Мнение Нины Серебренников, о случайном выборе готовых текстов из учебников для риторов и ораторов представляется нам неубедительным. Известно, что в мастерской Иеронима Кока были люди, отвечающие за программу текстов (это могли быть и сами художники и граверы) и сложно представить, что Иероним Кок, который сам состоял в риторском кружке, мог позволить такое небрежное отношение к сопроводительным текстам.¹⁶⁹ При этом авторы программы текстов могли пользоваться «общими местами» (цитатами античных авторов, вырванными из контекста) из учебных пособий по риторике и диалектики, но прибегали они к ним сознательно, «украшая» дополнительными смыслами рисунки «Грехи», и продолжая программу двусмысленного образного строя серии «Добродетели», прибегая к «непопулярным» высказываниям («Вера», «Правосудие»).

Заключение.

¹⁶⁹ «Грехи» и «Добродетели» из собрания Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина/ Вступ. ст. И. Ландер. Л., 1991. Вступительная статья к серии гравюр.

В первой главе мы постарались наметить основные проблемы восприятия темы «Грехов» и «Добродетелей» в литературе и искусстве XII-XV веков, которые позволили нам рассмотреть рисунки Питер Брейгеля Старшего в более широком историческом контексте христианской цивилизации. Благодаря этому краткому обзору были сделаны выводы, связанные с традиционными идеями в рисунках Питера Брейгеля Старшего, которые на первый взгляд могут показаться неожиданными. В отношении серии «Добродетели» следует упомянуть о давней традиции связей сцен «Деятельной жизни» (рисунок «Умеренность») и «Свободных искусств» с темой Добродетельной жизни (медальоны в готических церквях, миниатюры на страницах иллюминированных рукописей). При этом идеи о человеческой глупости, как самом страшном Пороке и «замещение» идеи Господа представлениями о Фортуне, как безжалостном механизме судьбы (к которым отсылают образы Брейгеля) продолжают традицию «маргинальной» интеллектуальной культуры (ваганты, Франсуа Вийон и др.). «Грехов» отличают эффект «коллажа» узнаваемых иконографических образов: отсылки к сценам Страшного Суда (обнаженные души в адских пыток), бытовым сценкам, фантастическим образам из бестиариев, народный анекдотов и пословиц. Образы связывает только сила фантазии художника. Питер Брейгеля Старшего условно назвать последователем художников маргиналий на полях теологических трактатов. Интерес интеллектуалов к сфере «неофициального» был необходим для обновления сухого догматизма официальной культуры.

Перейдем к конкретным выводам относительно темы. В серии «Грехи» Питер Брейгель заимствует образы Иеронима Босха, монтируя знакомые элементы в оригинальный образный строй рисунков, «склеивая» их со сценками повседневной жизни с ее религиозными и социальными проблемами, с фантастическими образами и персонажами из пословиц и анекдотов, элементами театральных декораций и костюмов. Высокий горизонт композиции позволяет художнику использовать рисунок как

трибуну остроумного оратора и сцену для театрального представления – где главная героиня – Фантазия, вооруженная широким кругозором, находчивостью и осведомленностью в потребностях рынка.

Здесь стоит остановиться на такой отличительной особенности образов, как сочетание простонародного юмора со сложными иносказаниями и двусмысленными намеками. И здесь мы можем провести параллель с римской литературой, о всплеске популярности которой в Антверпене середины XVI века свидетельствует большое количество переведенных и изданных в это время работ. В отличие от Аристотеля, Платона и древнеримских стоиков, от которых христианская цивилизация «переняла» отрицательное отношение к смеху и юмору (расслабляющим душу, а поэтому греховным), римляне стали использовать юмор и сатиру, как один из инструментов познания мира. Набор традиционных образов-символов и узнаваемых элементов образного мира Босха и его последователей отсылает к классификации остроумных высказываний с примерами из истории римского ораторского искусства Цицерона. При этом Питер Брейгель продолжает гуманистическую традицию Эразма Роттердамского и старшего современника Франсуа Рабле, трактуя традиционные и узнаваемые образы в парадоксальном ключе, подменяя контекст и идею высказывания (яркий пример – рисунок «Лень»).

В рисунках прослеживается критическое отношение Питера Брейгеля Старшего к католической Церкви, как института подавления (рисунки «Зависть», «Сладострастие», «Гнев», «Гордыня», вероятно, «Обжорство»). Высказывания художника варьируются от иронии до сатирического тона (бичуемый персонаж в головном уборе епископа в «Сладострастии»). При этом, конечно, нельзя сказать, что критика Церкви – главная тема серии. Обнаженные персонажи, очевидно, символизируют души людей (иконография адских муч), в которых мы не увидим никаких признаков принадлежности к той или иной религии или конфессии: это простые прохожие с городской площади. В Гордыне и Лени (ирония по поводу «гениальных меланхоликов» и увлеченных астрологией интеллектуалов и

горожан) Пороки дворянства обличены художником с той же беспощадностью и остроумием. Простых горожан мы найдем среди главных персонажей в рисунках «Гнев», «Зависть» и «Алчность» (наряду с Церковью). Это Грехи «Каждого» из одноименного моралите, связанные с темой потери своего «я» в вещественном мире. Эти Пороки современников, вероятно, особенно занимали интеллектуалов-мистиков и гуманистов круга Брейгеля (Коорнхерт, Ортелиус), которые противопоставляли самоутверждение за счёт внешнего мира, растворению в Любви Христа. Здесь особенно интересен рисунок «Зависть». В иконографии Порока Питер Брейгель следует традиции противопоставления Зависти и Милосердной Любви: Аллегория Зависти - Антимария с бутафорным нимбом, пожирающая сердце (символ Милосердия). На переднем плане мы видим сценки с примеркой обуви: толпа обнаженных душ ждет своей очереди: они не замечают inferнальных декораций, их грех - повседневное явление. Предметом насмешек Брейгеля становится жесткая политика, ритуалы и догматы и символика Церкви, суетность порочность горожан и дворян, невежество и пьянство жителей города, но главной темой рисунков становится Глупость Мира вообще. Это остроумное высказывание о каждом без исключения. Нельзя при этом не заметить, что в «Гневе», самом устрашающем из всех рисунков, проблема религиозных розней - одна из главных тем, скрытых за причудливым образным строем.

Для Питера Брейгеля роль средневековых *Exempla* (которыми пользовались мастера средневековых рукописей) играет сам художественного рынок и мир вокруг. Задачей мастера становится не простое копирование, но «эксперимент» над узнаваемым мотивом, вскрытие его новых смыслов в коллаже фантазийных образов, анекдотов, отсылок к политическим и религиозным проблемам времени. Противоречивые образы уже не теснятся на полях религиозных трактатов: их парадоксальное звучание заглушает мерный гул сопроводительных текстов.

Для понимания образного мира серий «Грехи» и «Добродетели» мы обратились к конкретным фактам исторического контекста времени, что

пролило свет на многие проблемы в интерпретации образов рисунков. Исследователи отмечают, что, несмотря на «Кровавый указ» Карла V (1550), местные власти Антверпена старались «закрывать глаза» на деятельность кальвинистов и анабаптистов, проживающих в городе. Ситуация начала выходить из-под контроля магистратов в 1558 году (серия Грехи издана Иеронимом Коком в том же году). Несмотря на указ (1 марта 1558 году), запрещающий «тайные собрания и секретные встречи», а также аресты кальвинистов, 12 декабря 1558-го года протестантскую проповедь посетят больше двух тысяч антверпенцев. На следующий день городские власти были вынуждены вмешаться: были запрещены проповеди (как чтение, так и присутствие), усилена охрана городских ворот (для пресечения собраний за городской стеной). За поимку Хаймштеде (самого авторитетного проповедника близкого кругу гуманистов, официально причислявших себя католикам, в который вероятнее всего входил сам Питер Брейгель Старший), правительство назначило вознаграждение в триста гульденов. В период с 1558-59-е года было казнено семь антверпенских кальвинистов, что можно назвать «минимумом», который был необходим властям Антверпена для сохранения доверия Брюсселя и правительства Филиппа II. Среди анабаптистов жертв было больше: двадцать два были казнены в 1558-м году, а семнадцать умерло в тюрьме на следующий год.¹⁷⁰

После событий 1558-го года значительно усилилась цензура. От осмотрительности и благоразумия издателя Иеронима Кока завесила теперь судьба издательства «На четырех ветрах». Это понимали и художники, и авторы сопроводительных текстов и граверы. Это понимал и сам Питер Брейгель Старший. Смелый в образах серии «Грехи» художник, сознательно надевает маску отстраненного наблюдателя и «традиционалиста». Через шум наблюдений окружающей действительности внимательный зритель замечает, что идея добродетельной жизни в серии «Добродетели» идет рука об руку с

¹⁷⁰ Studies in medieval and Reformation traditions: history, culture, religion, ideas. Vol. 121...P.239

иронией, критикой «внешнего» благочестия и политики Церкви, рождая неоднозначные идеи и парадоксальные смыслы.

Остановимся на теологических Добродетелях. В рисунке «Вера» нет возвышенного благоговения перед таинствами католиков, это данность, которой нужно смиренно следовать. Обращаясь к традиционной теме «Семи таинств» Питер Брейгель «забывает» (явно намеренно) о Конфирмации, Соборовании и Рукоположении. Это заметно, только при внимательном взгляде. Акцент на орудиях пыток Иисуса и, особенно, на сюжетах «взятия Христа под стражу» и предательства Петра, делает очевидным намек: мучения за веру, клевета, предательства и взяточничество - реальность сегодняшнего дня. Мы считаем, очевидным, что тема предательства Петра (петух на переднем плане) могла ассоциироваться у современников Брейгеля с идеей оторванности Церкви от истинного учения Христа (ключи Петра – символ Ватикана). Аллегория в «Милосердной Любви» - самый поэтический образ художника что, вероятно связано с особым отношением Брейгеля к идеям мистического общества гуманистов «Братство Любви». Двусмысленность в образный строй композиции на традиционный сюжет («Семь дел Милосердия») вносит сценка похорон на заднем плане. Мы не видим здесь традиционной для иконографии сцены ритуала отпевания, а ведь в это время похороны без этого ритуала могли стать причиной для подозрений в предумышленном убийстве или в еретических взглядах. В рисунке «Надежда» отразилось явное влияние немецкой графики (например, гравюра «Надежда», исполненная в 1545 году Хенриком Вогтхерром Старшим). В центре композиции со сценами тяжелой и непредсказуемой человеческой жизни мастер изобразил Надежду, сам образ и символика атрибутов которой отличается намеренной неоднозначностью. Одно из символических значений улья (венчает голову фигуры) связано с идеей католической Церкви. Брейгель усиливает эту ассоциацию, помещая сценку с рыбаком за фигурой Надежды так, что три удочки композиционно разделяют улей на три части (три яруса папской тиары). Одновременно мотив корабля в открытом море и серп в руках Аллегории отсылает к идее, связанной с

представлениями об изменчивой, как морской ветер, Фортуне. Символическая отсылка к Церкви-Фортуне, отсылает к непредсказуемой и опасной политике Ватикана.

Среди теологических Добродетелей только «Милосердная Любовь» отмечена оптимистическим чувством. В рисунках «Вера» и «Надежда» через «маску» смонтированных сцен повседневности, узнаваемых мотивов из графики предшественников (в первую очередь немцев), символов и атрибутов мы слышим немые вопросы: «Нужна ли Церковь для Веры?» и «Почему Церковь внушает не Надежду, а благоговейный ужас, будто своевольная Фортуна?».

В рисунке «Благоразумие» Питер Брейгель использовал узнаваемые мотивы из повседневной жизни и популярной среди образованного населения литературы (римская сатира). Здесь мы встречаемся с той же проблемой столкновения реального и идеального. Мастер совмещает тему «Деятельной жизни» (продолжает традицию Средних веков, где медальоны со сценами на эту тему соседствовали с изображениями Добродетелей в готических церквях) и идею «античного» Благоразумия, отсылающего скорее к делам гражданского и социально-экономического характера. Художник ставит перед нами вопрос: «Возможно ли «познать себя», как христианина, если следовать идеалу «римского» Благоразумия?» Достижим ли идеал Марфы? В композиции «Умеренность» Питер Брейгель проявил находчивость и кругозор, разрывая с традицией изображения Добродетели, разбавляющей вино водой. Мастер взял за основу тему «Семи свободных искусств» и композиционную схему, отсылающую к сценкам с «детьми Меркурия» из «Пастушеских календарей» и Часословов. Традиция тесной связи темы «Свободных искусств» с добродетельной жизнью не прерывалась со времен античности, а в XVI-м веке стала особенно популярна (о чем свидетельствуют серии на эту тему, например, по рисункам Франса Флориса, изданные Иеронимом Коком). С одной стороны, узда, которой Добродетель «смиряет» саму себя может быть связана с предостережением от «страстей» интеллектуальных вне их связи с внутренней работой и воспитанием души.

С другой стороны, Питер Брейгель следует общей тенденции времени: среди «Добродетелей», изданных в мастерской Иеронима Кока мы встретим Аллегии Интеллекта. Рисунок «Сила» мастер исполняет в духе интеллектуальной «моды» времени: перед нами парадоксальное сочетание возвышенного мотива битвы с остроумными сценками борьбы с демонами при помощи метел на переднем плане. При этом Сила духа и воли становится для художника главной Добродетелью сохранившей свое значение в безумном мире, наряду с «Милосердной Любовью». Продолжая традицию Эразма Роттердамского («Жалоба Мира») Брейгель противопоставляет внешнее насилие и военные действия внутренней борьбе с Пороками.

Рисунок «Правосудие» - выброшенная на зрителя концентрированная реальность, через плотную ткань которой не просвечивает тусклый свет надежды. Эту реальность автор снова воспринимает, как тезис и антитезис одновременно. Художник сохраняет традиционную для Средних веков идею очистительного раскаяния и намек на идею мученической смерти, как «дара христианина» через тонкие иконографические аллюзии. Мир художника не стремится стать отражением идеи божественного порядка (в духе Аристотеля и Фомы Аквинского). Мир Брейгеля – отражение беспощадного механизма вселенной в окружающей его современников действительности, где одной из Добродетелей становится Осмотрительность. Показательно, что только на одной из четырнадцати гравюр «Правосудие» мы найдем подписи Питера Брейгеля и Иеронима Кока.

Проведя анализ сопроводительных надписей рисунков, мы пришли к выводу, что авторы программы текстов могли пользоваться «общими местами» (цитатами античных авторов, вырванными из контекста) из учебных пособий по риторике и диалектике, но прибегали они к ним сознательно. Если в рисунках «Грехи» тексты скорее «украшают» серию дополнительными смыслами, как цитаты из Платона и Цицерона речь оратора, то в «Добродетелях» надписи продолжают программу двусмысленного образного строя серии (в первую очередь рисунки «Вера» и «Правосудие»). В сопроводительных надписях действительно нельзя видеть

описательную функцию, отражение взглядов автора текстов, Питера Брейгеля или Иеронима Кока (здесь мы согласны с Ниной Серебренников): цитаты взяты из разных источников, среди которых есть и «Наука Любви» Овидия и письма Сенеки. Тем не менее, тексты могут свидетельствовать об интересе к «подрыву» концепции однозначного высказывания. Мнение, относительно авторства Дирка Коорнхерта – бездоказательно.

Сравнивая рисунки «Грехи» и «Добродетели» с другими сериями на эту тему, мы с уверенностью можем сказать, что образный строй рисунков напрямую связан с идейным миром Питера Брейгеля. Мы не видим здесь замкнутых и изысканных образов Франса Флориса, Дирка Коорнхерта и других мастеров круга Иеронима Кока. Следуя интеллектуальной моде времени, связанной с деконструкцией устаревших догм и понятий, Питер Брейгель Старший идет дальше и мыслит весь мир и историю, как поле для эксперимента Фантазии.

Список литературы.

- Антология средневековой мысли: Теология и философия европейского Средневековья / Под ред. С. Неретиной. СПб., 2008.
- Аристотель*. Сочинения в 4 т./Аристотель. М. 1983.
- Бенуа. А.* История живописи всех времен и народов. М 2002.
- Брагина Л. М.* Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV в.)/ под ред. Л.М. Брагиной. М. 1985.

- Варбург А.* Великое переселение образов. СПб. 2008.
- Гершензон-Чегодаева Н. М.* Брейгель. М. 1983.
- Гинзбург К.* Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI в. М., 2000.
- Гофф Ж. Л.* Интеллектуалы в Средние века. – 2003.. Долгопрудный. 1997.
- «Грехи» и «Добродетели» из собрания Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина/ Вступ. ст. И. Ландер. Л., 1991.
- Гуревич А. Я.* Популярное богословие и народная религиозность средних веков //Из истории культуры средних веков и Возрождения. 1976.
- [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/gurevich-76.htm> (дата обращения: 08. 12. 2016).
- Гуревич А. Я.* Словарь средневековой культуры.
- Делюмо Ж.* Грех и страх: формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII века).
- Жан Д.* Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII вв.). М., 2003.
- История нидерландской литературы. От Лиса Рейнарда до Сна Богов. XII-XX век/ Под ред. К. Верхейла, П. Куттенира, И. Михайловой. СПб., 2013.
- История политических и правовых учений. Средние века и Возрождение / Под ред. В. С. Нерсесянц. М., 1986.
- Климова И. В.* Театральный язык мистерии позднего Средневековья... [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/teatralnyy-yazyk-misterii-pozdnego-srednevekovya-germaniya-xv-v> (дата обращения: 28. 03. 2014).
- Кузанский Н.* Об ученом незнании. Кузанский Н. Соч. в 2-х т. М., 1979.
- Кузнецова Т. И., Стрельникова И.П.* Ораторское искусство в древнем Риме. М, 1976.
- Ле Гоф Жак.* Рождение чистилища. М., 2009.
- Маль Э.* Религиозное искусство XIII века во Франции. М., 2008.
- Марейниссен Р. Х.* Брейгель. М., 1998.

- Марк Туллий Цицерон*. О пределах блага и зла. Парадоксы стоиков. М., 2000.
[Электронный ресурс]. - <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1422278248>
Режим доступа: (дата обращения: 04. 08. 2016).
- Мейстер Экхарт*. Духовные проповеди и рассуждения. СПб, 2013.
- Михайлов А. Д.* Кастильоне. Мемуарная и биографическая проза //История всемирной литературы. Т.3. М., Наука, 1985.
- Михайлова И. М.* Дирк Корнхерт (1522-1590)—гуманист, писатель, патриот.
Dirk Coornhert (1522-1590): humanist, writer, patriot. [Электронный ресурс].
- Режим доступа: <http://ipil.ru/images/PDF/2015/41/dirk-kornkhert-1522-1590-gumanist-pisatel-patriot.pdf> (дата обращения: 11. 03. 2017).
- Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 2006.
- Публий Овидий Назон*. Собрание сочинений. Под ред. М. Л. Гаспарова.// Том 1. Наука Любви. Книга 3. СПб., 1994.
- Роттердамский Э.* Жалобы мира / Трактаты о вечном мире. М. 1963.
- Роттердамский Э.* Философские произведения. М. 1986.
- Фома Аквинский*. Сумма теологии. Часть II-II. Вопросы 123–189.
[Электронный ресурс]. - <https://azbyka.ru/otechnik/konfessii/summa-teologii-tom-9/26> - Режим доступа: (дата обращения: 01. 04. 2016).
- Фома Аквинский*. Учение о душе. СПб., 2004.
- Фома Кемпийский*. О подражании Христу. М., 1999.
- Франсуа Р.* Гаргантюа и пантагрюэль. М, 2016.
- Эразм Роттердамский*. Диатриба, или рассуждение о свободе воли.
[Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://renaissance.rchgi.spb.ru/Erasmus/opus1.htm> (дата обращения: 26. 04. 2014)
- Эразм Роттердамский*. Похвала Глупости. М., 2016.
- Эразм Роттердамский*. Философские произведения. М., 1986. [Электронный ресурс]. - http://korolev.msk.ru/books/TOR/doc/Vozrozhdenie_Erazm_Rotterdamskii_Sochineniya.html - Режим доступа: (дата обращения: 01. 11. 2016).

- Bokody B.* Justice, Love and Rape: Giotto's Allegories of Justice and Injustice in the Arena Chapel, Padua. // *The Iconology of Law and Order: (legal and Cosmic)*. 2012.
- Butts B. Koerner J.L.* The printed World of Pieter Bruegel the Elder. Saint Louis. 1995.
- Cuttler C. D.* Northern Painting from Pucelle to Bruegel: Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries. N. Y. 1973.
- E. Bailey.* Judith, Jael, and Humilitas in the Speculum Virginum. Cambridge. 2010.
- Gelfand L. D.* Social Status And Sin: Reading Bosch's Prado Seven Deadly Sins And Four Last Things Painting // *The Seven Deadly Sins*. Brill, 2007.
- Gerta Calmann.* The Picture of Nobody: An Iconographical Study. // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 23, No. 1/2 (Jan. - Jun., 1960).
- Gibson W. S.* Bruegel. N. Y. 1977.
- Gibson W.S.* Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel. // *The Art Bulletin*. Vol. 63, No.3 (Sep., 1981), P.426-446. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/3050144?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 29. 03. 2016).
- Graziani R.* Pieter Bruegel's Dulle Griet and Dante. // *The Burlington Magazine*. Vol. 115, No. 841 (Apr., 1973). [Электронный ресурс]. - <https://www.jstor.org/stable/877331>. Режим доступа: (дата обращения: 01. 04. 2016).
- Hatt M., Klonk C.* Art History: A Critical Introduction to Its Methods Manchester. 2006.
- Inglis J.* Aquinas's Replication of the Acquired Moral Virtues // *Journal of Religious Ethics*. 1999. V. 27. No. 1. P. 3-27.
- Jacobus de Voragine.* The Golden Legend. Oxford, 2012.
- K. G. Boon.* Patientia dans le gravure de la Reforme aus Pays-Bas. // *Revue de le art*. Vol. 56. 1982.
- Klibanski R., Panofski E., Saxl F.* *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. 2016.

- Kosmer E.* Gardens of Virtue in the Middle Ages. //Journal of Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 41. 1978.
- Lebeer L.* Bruegel. Le Stampe. Firenze. 1967.
- Mankind.* Ed. *Kathleen A.* 2010. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/ashley-and-necastro-mankind>. (дата обращения: 12. 09. 2016).
- Mann M. P.* Erasmus and the Northern Renaissance. N. Y., 1950.
- Marrow J. H.* Passion iconography in northern European art of the late middle ages and early renaissance. Ghemert, 1979.
- McParlin Davis H.* Fantasy and Irony in Peter Bruegel's Prints. // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series. Vol. 1, No. 10. N.Y, 1943.
[Электронный ресурс]. - <http://www.jstor.org/stable/3259411> Режим доступа: (дата обращения: 01. 04. 2016).
- Newhauser R.* Review. Two Middle English Translations of Friar Laurent's Somme le roi: Critical Edition ed. by Roux E. // Journal of English and Germanic Philology. Vol. 112, No. 2. 2013. [Электронный ресурс]. - <https://muse.jhu.edu/article/506008/summary> Режим доступа: (дата обращения: 01. 11. 2016).
- Nina Eugenia Serebrennikov.* Pieter Bruegel the Elder's Series of «Virtues» and «Vices». North Carolina.1986.
- Pinson Y.* Folly and Vanity in Bruegel's «Dulle Griet»: Proverbial metaphors and their relationship to Bosch's Imagery. // Studies in Iconography. Vol. 20. 1999, P. 185-213 [Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/23923560?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 08. 03. 2016).
- Roberts-Jones P. and F. Bruegel.* Paris. 2012.
- Sellink M.* Bruegel. The Complete Paintings, Drawings and Prints. Ghent. 2007.
- Silver L. and Luttikhuisen H.* The quality of Mercy: representations of charity in Early Netherlandish art. // Studies in Iconography. Vol. 29. 2008.
[Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/23924150?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 08. 03. 2016).

Stridbeck C. G. Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel, sowie dessen Beziehungen zum niederlandischen Romanismus. Stoccolma. 1956.

Studies in medieval and Reformation traditions: history, culture, religion, ideas. Vol. 121 : Public opinion and changing identities in the early modern Netherlands. 2007.

Sullivan M. A. Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre. // *The Art Bulletin* Vol. 93, No. 2. N. Y. 2011. P. 127-149. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/23046590> (дата обращения: 12. 03. 2016).

Sybesma J. The Reception of Bruegel's Beekeepers: A Matter of Choice. // *The Art Bulletin*. Vol. 73, No. 3 (Sep., 1991), P. 469-470. [Электронный ресурс]. - http://foodinart.weebly.com/uploads/1/2/2/6/12260816/bruegels_beekeepers.pdf. Режим доступа: (дата обращения: 02. 01. 2016).

Tolnay C. de. Die Zeichnungen Pieter Bruegel. Munchen. 1925.

Список иллюстраций.

1. Питер Брейгель Старший. Серия «Грехи». Чревоугодие. Бумага, перо, коричневые чернила. 22,6 x 29, 7 см. Париж. Фонд Кустодиа.
2. Питер Брейгель Старший. Серия «Грехи». Лень. 1557. Бумага, перо коричневые чернила. 22, 6 x 29, 7 см. Вена, Альбертина.
3. Питер Брейгель Старший. Серия «Грехи». Сладострастие. 1557. Бумага, перо коричневые чернила. 22, 6 x 29, 7 см. Брюссель, Королевская библиотека.
4. Питер Брейгель Старший. Серия «Грехи». Гордыня. 1557. Бумага, перо коричневые чернила. 22, 6 x 29, 7 см. Париж, Фонд Кустодиа.
5. Питер Брейгель Старший. Серия «Грехи». Зависть. 1557. Бумага, перо, коричневые чернила. 22, 6 x 29, 7 см. Швейцария, Частное собрание.
6. Питер Брейгель Старший. Серия «Грехи». Жадность. 1556. Бумага, перо, коричневые чернила. 22, 8 x 29, 8 см. Лондон, Британский музей.

7. Питер Брейгель Старший. Серия «Грехи». Гнев. 1557. Бумага, перо, коричневые чернила. 23 x 30 см. Флоренция, Галерея Уффици.
8. Питер Брейгель Старший. Серия «Добродетели». Правосудие. 1559. Бумага, перо, коричневые. 22,3 x 29 см. Брюссель. Королевская библиотека, Кабинет эстампов.
9. Питер Брейгель Старший. Серия «Добродетели». 1559. Бумага, перо, коричневые чернила. 22, 4 x 29, 5 см. Берлин, Гравюрный кабинет.
10. Питер Брейгель Старший. Серия «Добродетели». Милосердие. 1559. Бумага, перо, коричневые чернила. 22, 4 x 29, 9 см. Берлин, Гравюрный кабинет.
11. Питер Брейгель Старший. Серия «Добродетели». Вера. 1559. Бумага, перо, коричневые чернила. 22, 5 x 29, 5 см. Амстердам, Рейксмузеум.
12. Питер Брейгель Старший. Серия «Добродетели». Благоразумие. 1559. Бумага, перо, коричневые чернила. 22,3 x 29 см. Брюссель. Королевская библиотека.
13. Питер Брейгель Старший. Серия «Добродетели». Умеренность. 1560. Бумага, перо, коричневые чернила. 22,2 x 29, 5 см. Роттердам, Музей Бойманс - ван Бенингена.
14. Питер Брейгель Старший. Серия «Добродетели». Сила. 1560. Бумага, перо, коричневые чернила. 23,3 x 28, 7 см. Брюссель, Королевская библиотека, Кабинет эстампов.

Иллюстрации.



1. Питер Брейгель Старший. Серия «Грехи». Жадность. 1556. Бумага, перо, коричневые чернила. 22, 8 x 29, 8 см. Лондон, Британский музей.



2. Питер Брейгель Старший. Серия «Грехи». Зависть. 1557. Бумага, перо, коричневые чернила. 22, 6 x 29, 7 см. Швейцария, Частное собрание.



3. Питер Брейгель Старший. Серия «Грехи». Гордыня. 1557. Париж. Фонд Кустодиа. Фрагмент.



4. Питер Брейгель Старший. Серия «Грехи». Сладострастие. 1557. Бумага, перо коричневые чернила. 22, 6 x 29, 7 см. Брюссель, Королевская библиотека.



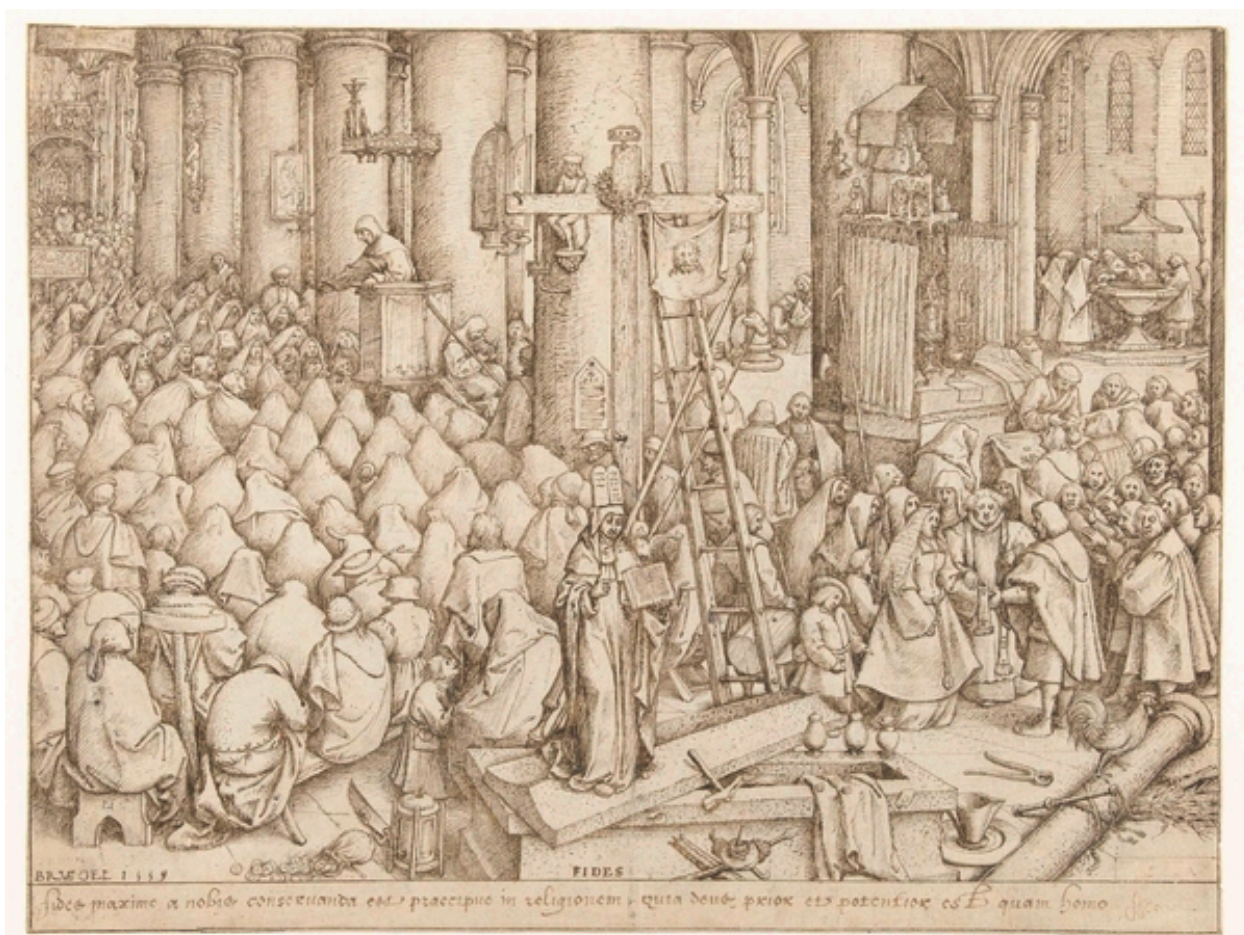
5. Питер Брейгель Старший. Серия «Грехи». Лень. 1557. Бумага, перо коричневые чернила. 22, 6 x 29, 7 см. Вена, Альбертина.



6. Питер Брейгель Старший. Серия «Грехи». Чревоугодие. Бумага, перо, коричневые чернила. 22,6 x 29,7 см. Париж. Фонд Кустодиа.



7. Питер Брейгель Старший. Серия «Грехи». Гнев. 1557. Бумага, перо, коричневые чернила. 23 x 30 см. Флоренция, Галерея Уффици.



8. Питер Брейгель Старший. Серия «Добродетели». Вера. 1559. Бумага, перо, коричневые чернила. 22, 5 x 29, 5 см. Амстердам, Рейксмузеум.



9. Питер Брейгель Старший. Серия «Добродетели». Милосердие. 1559. Бумага, перо, коричневые чернила. 22, 4 x 29, 9 см. Берлин, Гравюрный кабинет.



10. Питер Брейгель Старший. Серия «Добродетели». 1559. Бумага, перо, коричневые чернила. 22, 4 x 29, 5 см. Берлин, Гравюрный кабинет.



11. Питер Брейгель Старший. Серия «Добродетели». Правосудие. 1559.
Бумага, перо, коричневые. 22,3 x 29 см. Брюссель. Королевская библиотека,
Кабинет эстампов.



12. Питер Брейгель Старший. Серия «Добродетели». Благоразумие. 1559. Бумага, перо, коричневые чернила. 22,3 x 29 см. Брюссель. Королевская библиотека.



13. Питер Брейгель Старший. Серия «Добродетели». Умеренность.
1560. Бумага, перо, коричневые чернила. 22,2 x 29,5 см. Роттердам, Музей
Бойманс - ван Бенингена



14. Питер Брейгель Старший. Серия «Добродетели». Сила. 1560. Бумага, перо, коричневые чернила. 23,3 x 28, 7 см. Брюссель, Королевская библиотека, Кабинет эстампов.