

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№1 (1-2011)

Н.В. Лобкова

«ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ» ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье поднимается вопрос об изначальном составе и порядке чередования сюжетов в картинах из цикла «Двенадцать месяцев» Питера Брейгеля Старшего.

Ключевые слова: иконография, цикл календарей, фламандские часословы

The article discusses the issue of the original composition and the order of alternation of scenes in the paintings of the series "Twelve Months" by Pieter Brueghel the Elder.

Keywords: iconography, series of calendars, Flemish Books of Hours

При изучении цикла картин «Двенадцать месяцев» Питера Брейгеля Старшего прежде всего встает вопрос о том, сколько картин изначально входило в него. Поводом для дискуссий является количество сохранившихся картин – пять («Охотники на снегу», «Пасмурный день» и «Возвращение стада» в Художественно-историческом музее в Вене; «Сенокос» в Национальной галерее в Праге; «Жатва» в музее Метрополитен в Нью-Йорке). На сегодняшний день преобладает мнение, высказанное Шарлем де Тольнэ, что цикл состоял из шести панелей, каждая из которых объединяла иконографию двух смежных месяцев¹. Второй круг проблем касается идентификации месяцев и вопрос о том, какая из картин начинает цикл. На основе сравнительной иконографии цикла и календарей во фламандских часословах де Тольнэ распределяет месяцы следующим образом: декабрь/январь - «Охотники на снегу», февраль/март - «Пасмурный день», март/апрель – отсутствующая картина, июнь/июль – «Сенокос», август/сентябрь – «Жатва», октябрь/ноябрь – «Возвращение стада»². Такое членение выявляет ряд аномалий, таких как, например, отсутствие иконографических элементов сентября в «Жатве», а также проблему точки отсчета серии. До 1575 г. календарный год

1 De Tolnay, Ch. Pierre Bruegel l'Ancien. Bruxelles: Nouvelle société d'éditions, 1935.

2 Например: Buchanan, I. The Collection of Nicolaes Jongelinc:II. The "Months" by Pieter Bruegel the Elder//Documents for the History of Collecting: 10, Burlington Magazine 132 (August 1990), pp. 541-50; van Miegroet, H.J. The Twelve Months Reconsidered: How a Drawing by Pieter Stevens Clarifies a Bruegel Enigma//Simiolus 16, No.1 (1986); Mössner, W. Studien zur Farbe bei Pieter Bruegels d. Ä., PhD diss., University of Würzburg, 1975; Povey, D. Abel Grimmer's Twelve Months and Four Seasons: towards the clarification of a Bruegel dilemma// Umění. Li/2002; van der Vossen, E. De "Maandenreeks" van Pieter Bruegel den Ouden//Oud Holland, part 2, 66 (1951); Wied, A. Bruegel. Milan: Electa, 1994.

в Нидерландах начинался 1 марта, что свидетельствует в пользу «Пасмурного дня». С другой стороны, если Брейгель апеллирует к традиции календарных иллюстраций в часословах, которые начинались с января в соответствии с церковным годом, естественно предположить, что цикл надо начинать с «Охотников на снегу».

Разделяя в основном позицию де Тольнэ относительно идентификации месяцев, хотелось бы перенести внимание в другую плоскость, а именно, представить визуально, как располагались картины в интерьере заказчика цикла Никласа Йонгелинка. Это подразумевает рассмотрение серии картин именно как цикла, то есть некоего синтаксического единства в его разворачивании. В разворачивании же хотелось бы поставить вопрос о направленности.

Давно подмечено, что тематическое единство цикла поддерживается композиционными элементами когерентности, в частности единой линией горизонта³. В книге Инге Герольд «Питер Брейгель, Времена года» в целях визуальной убедительности картины расположены в ряд следующим образом: «Пасмурный день» → «Сенокос» → «Жатва» → «Возвращение стада» → «Охотники на снегу»⁴. Таким образом, расположение картин в цикле Брейгеля автоматически мыслится в направлении *слева направо*. По-видимому, будучи подсказанной естественной логикой вербального ряда, такая направленность не вызывает у исследователей рефлексии. И хотя некоторые вскользь отмечают, что «трудно установить предполагаемую последовательность картин, а следовательно порядок, в котором они изначально были развешаны»⁵, речь идет о вышеназванных проблемах соотносительности картин с определенными месяцами и о том, какая из них начинает цикл. В данной статье ставится вопрос о закономерности автоматизма такого восприятия по отношению к брейгелевскому циклу.

Направление восприятия той или иной последовательности закреплено в культуре. В культурах, где направление знаков в письменном тексте идет слева направо, это невольно определяет также восприятие и других, невербальных последовательностей. Однако, это не означает, что все последовательности обязательно подчиняются этому правилу. Что касается календарных изображений, с жанром которых соотносится цикл Брейгеля, можно наблюдать две противоположные тенденции. Там, где изображения встроены в вербальный контекст (как, например, в часословах или бревиариях), направление следует естественной логике текста, слева направо. Однако, там, где изображения располагаются по кругу и пространственно отделены от текста, превалирует другая логика. Можно привести целый ряд примеров, в которых расположение месяцев следует справа налево: мозаика из Карфагена 4-5 вв.

3 Menzel, G. W. Pieter Bruegel der Ältere. Leipzig, 1966, с. 31.

4 Herold, I. Pieter Bruegel der Ältere: Die Jahreszeiten. Munich: Prestel, 2002.

5 Povey, D. Abel Grimmer's Twelve Months and Four Seasons: towards the clarification of a Bruegel dilemma// Umění. Li/2002, с. 484.

н.э. (в настоящее время в Британском музее); мозаичный пол в монастыре Девы Марии в Бейсане (Израиль), 568-69гг.; манускрипт gr. 1291, 9 в. (библиотека Ватикана); крестильная купель в церкви Св. Марии 12 в. в Бёрнэм Дипдейл (Норфолк, Англия) (здесь изображения следуют по часовой стрелке, однако на внешней поверхности купели это означает справа налево)⁶.

Разумеется, эти примеры свидетельствуют не о влиянии, а о типологии: о ментальной схеме закрепленной в визуальной культуре Средневековья. Однако, циферблат часов из Лувена начала 16 века (музей «М») свидетельствует о том, что такая визуализация годового цикла была актуальной в Южных Нидерландах в более релевантный для нас период (рис 2). Циферблат состоит из нескольких кругов, внутренний из которых разделен на 12 секторов с изображениями знаков зодиака, которым во втором круге соответствуют месяцы, представленные традиционной иконографией трудов или занятий (*labours/occupations of the months*). Знаки зодиака, месяцы, а также дни года (5-й круг) расположены против часовой стрелки, тогда как круг с обозначением часов (24 часа) идет в «нормальном» направлении. Таким образом, в одном и том же пространстве совмещены две различные, противоречащие друг другу модели.

Еще более важный пример – использование изображений месяцев в интерьере антверпенского финансиста Гаспара Дуччи, итальянца по происхождению. Дом был куплен в 1547 году, а его отделка завершена к 1555 г., то есть примерно за десять лет до того, как Брейгель приступил к заказу Йонгелинка. Дом простоял вплоть до 1952 года, когда он был разрушен, однако, к счастью, сохранились фотографии, в том числе камин, декорированного ронделями с изображениями месяцев. Частично отделка камин реконструирована и представлена в музее Стерксхоф в Антверпене. Иан Буханан, в статье которого приводятся две фотографии, отмечает: «Поразительно, что последовательность месяцев читается справа налево, заканчиваясь на июне»⁷. Последующие шесть месяцев-ронделей украшали камин в другой комнате. Таким образом, композиция была не закольцована, однако, по всей видимости, схема круга, имплицитно заложенная в самой идее года как цикла, определила направление серии.

На основе этого можно высказать предположение, что брейгелевский цикл также мог подразумевать иную логику восприятия, нежели ту, которую современный зритель автоматически принимает. Если мы расположим картины *справа налево*, обращает на себя внимание то, что композиционная связность цикла поддерживается не только общей линией горизонта, но и рядом второстепенных изогнутых линий, которые как бы перетекают из картины в картину. Так, верхняя линия, образующая берег реки в «Возвращении стада», продолжается в кромке поля в «Жатве». Темные

6 Примеры подробно описаны в: Webster, J.C. *The Labours of the Months in Antique and Medieval Art. To the End of the Twelfth Century*. Princeton: Princeton University Press. 1938.

7 Buchanan, I. *The Collection of Nicolaes Jongelinc-II. The "Months" by Pieter Bruegel the Elder//Documents for the History of Collecting: 10, Burlington Magazine 132 (August 1990), p. 549.*

участки заднего плана в «Жатве» и «Сенокосе» образуют визуально единую зону, то же может быть сказано о среднем плане в этих двух картинах, очерченном прихотливо извивающимися линиями. Вследствие отсутствия одной картины в цикле связность прерывается между «Сенокосом» и «Пасмурным днем». Что касается «Охотников на снегу» и «Пасмурного дня», то примечательна переключка в линиях – как извилистых, так и вертикальных и диагональных. Линия упавшего дерева продолжается в линии покрытого снегом холма в «Охотниках».

Предположим, что Йонгелинк и Брейгель действительно имели в виду такое – не самое ходовое, но возможное – расположение цикла. Как всякое отклонение, это должно было иметь повышенную семиотическую значимость. Чтобы приблизиться к ее пониманию, необходимо сделать несколько замечаний по поводу жанра, к которому принадлежат «Двенадцать месяцев».

Изображение месяцев года имплицитно подразумевает концептуализацию времени. В этом отношении значимо, что этот жанр зародился в контексте календаря, изначально литургического, но со временем включившего в себя другие сферы человеческой жизни – медицину, астрологию, экономику, бытовую мораль и так далее⁸. Календарь тесно связан с моделью мира эпохи, ключевыми структурными аспектами которой являются пространство и время. Календарные иллюстрации как бы переводят время в пространственные категории.

Пожалуй, самый известный календарь, представленный в *Très Riches Heures du Duc de Berry*, закрывается изображением «Зодиакального Человека», иллюстрирующего зависимость человеческих органов от того или иного знака зодиака⁹. В более широком смысле это изображение можно рассматривать как выражение одного из основных принципов средневековой картины мира, в которой микро- и макрокосм мыслятся как изоморфные и взаимосвязанные структуры. Не исключено также, что ученый, разработавший символическую программу календаря, был знаком с античными изображениями времени в виде орфического божества Фанеса, представляемого в виде прекрасного юноши в окружении знаков зодиака и обвитого змеями, символами вечного возвращения. Композиционное сходство позволяет предположить, что в Зодиакальном Человеке была также заложена символика времени. Эти два значения легко примиримы в силу того, что в христианской космологии время мыслится как результат вращения планет¹⁰.

Через идею повторения и возвращения, космического и аграрного круговорота календарь, открывавший большинство часословов в позднее Средневековье,

8 Janssen, P.H., Bruijnen, Y. (ed.). *De Vier Jaargetijden in de kunst van de Nederlanden, 1500-1750*. Zwolle: Waanders Uitgevers; 's Hertogenbosch^het Noordbrabants Museum; Leuven: Stedelijk Museum Vader Kelen-Mertens, 2002. Сс. 83-91.

9 Bober, H. *The zodiacal miniature of the Très Riches Heures of the Duke of Berry – its sources and meaning// Journal of the Warburg and Courthault Institutes*, 10 (1947), pp. 1-34.

10 Wildiers, M. *Kosmologie in de Westerse Cultuur. Historisch-kritisch essay*. Kapellen: De Nederlandsche Boekhandel, Uitgeverij Pelckmans, 1989. С. 60.

имплицитно хранил память о циклической концепции времени, восходящей к языческим представлениям, связанным с обожествлением природных явлений, в частности, природного цикла. Хотя христианская концепция времени разомкнула цикличность времени, «распрямила» его, выдвинув линейную и телеологическую концепцию истории, необратимо развивающейся от прошлого к будущему¹¹, естественно, что в аграрном обществе, во многом зависящем от сезонного круговорота, не могла не сохраняться циклическая концепция времени, которая была интегрирована за счет того, что «та же земная история, взятая в целом, в рамках, образуемых сотворением мира и концом его, представляет собой завершённый цикл: человек и мир возвращаются к творцу, время возвращается в вечность»¹². С концом света звезды и планеты должны были исчезнуть (Откровение 21:23) и вместе с ними время¹³. До тех же пор в материальном мире правит круговорот времени.

Такая тесная взаимосвязь движения планет со временем в целом и с его сезонным проявлением в месяцах года в частности, вероятно, и определила направление справа налево в последовательности месяцев. Поскольку созвездия зодиака движутся на небе против часовой стрелки, месяцы должны были следовать соответствующим образом. Весьма вероятно, что Никлас Йонгелинк имел в виду такую взаимосвязь, заказывая цикл скульптур, представляющих семь планет, своему брату Жаку Йонгелинку как дополняющий брейгелевскую серию¹⁴.

Уступая позиции линейному времени, циклическое время продолжало приводить в модель мира, образуя с ним значимый контрапункт. В позднее Средневековье в связи с урбанизацией и развитием ремесел и торговли время приобретает более векторный характер, жизнь горожанина подчиняется уже не природному циклу, а бою башенных часов. При этом ощущается напряжение между христианскими ценностями и новыми экономическими практиками – конфликт, который по отношению ко времени Ле Гофф описал как противопоставление «времени церкви» и «времени купца»: «прибыль предполагает наживу на времени, принадлежащем лишь Богу»¹⁵. Конфликт требует примирения, пути которого вырабатываются как в теологии,¹⁶ так и в искусстве.

Что касается календарного жанра, поразительным кажется на первый взгляд то, что в часословах, создаваемых горожанами и для горожан, несмотря на спорадическое появление в календарных миниатюрах бюргеров и городских топосов (в основном в традиционных сценах развлечений в апреле и январе), календарь упорно

11 Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. С.54.

12 Там же.

13 Wildiers, *op.cit.*, с. 60.

14 Buchanan, I. The Collection of Nicolaes Jongelinc: I. 'Bachus and the Planets' by Jacques Jongelinc//The Burlington Magazine, Vol. 132, No. 1043 (Feb., 1990), с. 112.

15 Ле Гофф, Другое Средневековье. Время, труд и культура Запада. Екатеринбург: изд. Уральского университета, 2002. С. 36.

16 Более подробно см. Ле Гофф, *op.cit.*, сс. 36-48.

продолжает строиться на идилических иллюстрациях сельскохозяйственных работ. Чем это можно объяснить? Вероятно, здесь применима мысль Элизабет Хониг о том, что вписывая себя в «натуральный» аграрный цикл, горожанин как бы производит подтасовку, выдавая культуру за природу, свой образ жизни за естественный, то есть созданный Богом, и таким образом оправдывает его¹⁷. Эта ситуация наглядно отражена в организации художественного пространства циферблата часов из Лувена: «время купца», текущее по часовой стрелке, сосуществует с аграрным, циклическим временем, представленным изображениями «трудов месяцев», расположенными против часовой стрелки.

К проблеме направления цикла можно подойти также в перспективе жанра. Возникший в начале 16-го века, ко времени создания «Двенадцати месяцев» жанр пейзажа претерпел стремительную эволюцию от своего изначального патинировского варианта «мирового пейзажа», подразумевающего аллегорическое чтение, к пейзажу в более современном смысле, воспринимаемому эстетически.

Творчество Брейгеля не только приходится на момент перехода от первого, более архаичного, варианта ко второму, но и во многом ему способствует. Однако цикл «Двенадцать месяцев» невозможно отнести однозначно к какому-либо из этих вариантов. Несомненно, что в этих картинах художник достигает беспрецедентного реализма в передаче природы, атмосферных явлений и сезонных особенностей света. Тем не менее, при более пристальном рассмотрении обращают на себя внимание элементы, которые скорее соотносимы с «мировым пейзажем». В построении художественного пространства обращает на себя внимание завышенная линия горизонта, характерная для традиции Патинира. С точки зрения имплицитного восприятия большое количество хорошо спрятанных деталей наводит на мысль, что картина подразумевает не столько спонтанное эстетическое наслаждение, сколько установку на внимательное и последовательное чтение¹⁸. Так, сцены разрушения и смерти (например, наводнение в «Пасмурном дне» или виселицы в «Возвращении стада»), немислимые в жизнерадостных календарных миниатюрах, едва различимы на заднем плане и не воспринимаются с первого поверхностного рассмотрения. Сцены игр и других занятий, - все то, что искусствоведы пытаются соотносить с маргиналиями фламандских часословов – настолько запрятаны в пейзажах, что только самый настойчивый глаз способен их вычлнить и распознать. Деревянные мостки, взбирающиеся по утесу в «Сенокосе», – прямая цитата из Патинира – вероятно, служит намеком на ожидаемый от зрителя модус восприятия, связанный с жанром «мирового пейзажа».

17 Honig, E.A. *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*. New Haven and London: Yale University Press. С. 138.

18 Falkenburg, R. L. *Antithetical Iconography in Early Netherlandish Landscape Painting*. интернет-источник: <http://www.kunstpedia.com/PDFArticles/Antithetical%20Iconography%20in%20Early%20Netherlandish%20Landscape%20Painting.pdf>

Итак, если брейгелевские «Месяцы» действительно отсылают к традиции «мирового пейзажа» и требуют последовательного восприятия на всех уровнях, то направление последовательности в цикле также не может быть случайным.

Тема года подразумевает репрезентацию временной последовательности. Б.А. Успенский, затрагивая вопрос о репрезентации времени, отмечает, что «в европейском искусстве направление времени обозначается в большинстве случаев слева направо (например, на всех изображениях «Благовещения» архангел Гавриил, направляющийся к деве Марии, дается слева от нее; то же наблюдаем в композициях «Поклонения волхвов», «Входа в Иерусалим» и т.д.), что может быть связано с направлением нашего письма, а в какой-то степени, возможно, и со спецификой нашей ориентации»¹⁹. Однако, он приводит случаи отклонения от этого правила. Инверсия, в частности, может быть связана со сменой точки зрения: «направление времени в христианском искусстве, как правило, обозначается слева направо для зрителя картины и, соответственно, справа налево – для внутреннего наблюдателя, представляемого внутри изображения»²⁰. Так, например, в гентском алтаре в сцене Благовещения речь архангела Гавриила, направленная к Марии, читается слева направо, поскольку она обращена в человеческий мир, что в семиотической системе алтаря соответствует внешней точке зрения, тогда как речь Марии, обращенная к Богу, чья перспектива совпадает с внутренней точкой зрения, показана в зеркальном отображении и разворачивается справа налево²¹.

“Мировому пейзажу” скорее свойственна внутренняя точка зрения, что можно наглядно проиллюстрировать на примере картины Иоахима Патинира «Пейзаж с Хароном». Композиция построена на антигетическом противопоставлении рая и ада, причем рай находится слева, а ад справа. Понятно, что такое расположение можно объяснить только обратной перспективой, с которой правая сторона для внешнего наблюдателя соответствует левой стороне для внутреннего наблюдателя, и наоборот. Таким образом, изнутри изображаемого пространства, рай находится справа, а ад слева, что вполне соответствует ценностной иерархии пространственных категорий в средневековом мышлении²².

Интересно в этом отношении сопоставить пространственную ориентацию «мирового пейзажа» с изображениями мира в виде хрустального шара с пейзажем внутри, с которыми этот жанр связан генетически²³. Показателен сдвиг в точке зрения. В «Аллегии мира» неизвестного нидерландского мастера начала 16 в. мир

19 Успенский Б.А. Семиотика искусства, М.: Языки русской культуры, 1995. См. сноску 15 на стр 271 -272.

20 Успенский, Б.А. «Правое» и «левое» в иконописном изображении// Успенский Б.А. Семиотика искусства, М.: Языки русской культуры, 1995. С. 300.

21 Успенский, Б.А. Гентский алтарь Яна ван Эйка: композиция прозведения. Божественная и человеческая перспектива. М.: Индрик, 2009. Сс. 65-66.

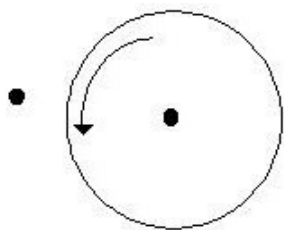
22 Успенский, Б.А. 1995, сс. 297 – 303; Успенский, 2009, сс. 30-35.

23 De Visscher, H. (ed.). De uitvinding van het landschap. Van Patinir tot Rubens 1520-1650. Antwerpen: KMSK. С. 96.

представлен как сфера, видимая снаружи, с точки зрения, находящейся вне самого мира. Соответственно движение протекает слева направо²⁴.

Брейгелевские пейзажи с их отчетливо вогнутым пространством представляют мир как сферу изнутри. Впечатление усиливается, если представить, что в интерьере Йонгелинка они были развешаны по кругу, в результате чего зритель как бы оказывался внутри изображаемого пространства. Таким образом, последовательность в направлении справа налево можно объяснить внутренней точкой зрения, обуславливающей инверсию обычной временной последовательности.

Высказанное выше предположение о взаимосвязи расположения месяцев и движением созвездий зодиака соотнобразится с внутренней перспективой. Действительно, направление движения планет против часовой стрелки – это движение, видимое с внутренней, человеческой, точки зрения, обращенной к небу. Такое движение мы находим, например, в календарных миниатюрах *Très Riches Heures*. Небо представлено как вращающаяся сфера, венчающая земное пространство наподобие купола. Вращение задается перемещением знаков зодиака. Сопоставим, к примеру, январь и февраль: Водолей, который в январе находился справа от Козерога, переместился влево, уступив место Рыбам справа. То есть, хотя знаки зодиака и нанесены слева направо, *движение* их осуществляется справа налево. Это соответствует тому, как эти созвездия реально перемещаются в небе. На следующей схеме изображена последовательность месяцев/знаков зодиака/планет, обозначающая движение с внутренней и внешней точек зрения.



Для внутреннего наблюдателя она будет разворачиваться справа налево, тогда как для внешнего – слева направо.

Таким образом, вопрос о направлении чтения цикла картин Питера Брейгеля «Двенадцать месяцев» - вопрос далеко не праздный, а напрямую относящийся как к внутренней семантике цикла, так и к его отношению к жанру и картине мира своей эпохи.

24 Движение слева направо показано как визуально, так и вербально: слева человек входит в мир со словами «Я хотел бы пройти через мир прямо (=честно)», при этом он держит прямой шест; справа человек выходит из мира со словами «Я прошел через него, но я должен (был) искривиться (= 'прогнуться', испортиться)», при этом он держит уже изогнутую палку.