Босх-Брейгель и немного минералогии

Я ухожу в Средневековье.
Как лев, застыл перед прыжком.
Душа и чувства – наготове,
Вперед, в дорогу, с ветерком…

Эти заметки возникли неожиданно. В Тусоне, на всемирном минералогическом шоу, я задержался около прилавка с септариями из восточного Марокко. Так часто случается в музеях или на выставках: идешь мимо картин, рассеянно скользишь взглядом, и вдруг... Вдруг что-то кольнет и остановит. Значит, какая-то из них зацепила. Это чувство – настоящее, к нему стоит прислушаться. Так случилось и тут, в Тусоне.

Септарии были совсем недорогими, довольно мелкими и невзрачными. Однако на их приполированных поверхностях явственно проступали какие-то знакомые очертания. Дело, очевидно, было в них, это они привлекли мое внимание. Определенно, где-то я уже видел эти похожие на мотыльков причудливые изгибы линий. Где-то, но явно не в мире камней. Я купил пяток срезов и стал внимательно осматривать ряды с разными камнями. Вскоре подобные рисунки из серого кальцита на коричневом фоне обнаружились и на септариях из американского Вайоминга. Я достал лупу. Это же надо было быть таким бараном! Хорошо, что неосознанные ассоциации работают гораздо быстрее, чем даже самая шустрая, но продуманная мысль. Ну, конечно! Это же Босх! В крайнем случае – Брейгель! Это их фирменные зооморфные кошмарики. Вот уж не ожидал!

Ассоциация была явной, без натяжки. Она перенесла меня в годы, когда аллегорический мир Босха был чем-то вроде запретного плода, связанного с особенностями развитого социализма, и поэтому труднодоступным – наряду с картинами Дали, Танги, Эрнста и других сюрреалистов.

Босха я когда-то не слишком любил, но, как всякий любознательный студент, интересовался его витиеватыми фантазиями. Забавно и бесконечно интересно было с ними разбираться. Но эмоционально – как-то холодновато и пустовато дышалось внутри «Сада земных наслаждений», да и внутри «Страшного суда» отнюдь не лучше. Совсем другое дело – Брейгель. Хотя, честно говоря, один портрет Рогира ван дер Вейдена стоил для меня всего искусства Босха и Брейгеля вместе взятых. Время идет, и сейчас я вспоминаю тот юношеский максимализм с ностальгической нежностью.

В любом случае, босховские и брейгелевские мотивы на минералогической выставке в Аризоне производили впечатление. Откуда? Каким образом?

Переключимся на минуту на минералогию. Септарии находят в разных местах земного шара, среди самых знаменитых месторождений – Мадагаскар, Юта, Марокко. Само слово произошло от латинского «*septum*» – перегородка. К появлению многообразного мира септарий приводит усыхание заполненных глиной и известью конкреций. Чтобы представить этот процесс, стоит сварить хорошую геркулесовую кашу и дать ей медленно остыть до несъедобного состояния. Нужно, чтобы сформировалась корка на поверхности, а когда через несколько дней каша высохнет – взглянуть на рисунок трещин. Лучше залить их чем-то контрастным, можно сгущенным какао. Красота получится необыкновенная. В природе роль какао играют кальцит, доломит, барит, арагонит и другие минералы.

Септарии могут порождать совершенно неожиданные рисунки. Например, одна из самых красивых известных мне септарий скрывала абрис танцующей женщины. Настоящей балерины с тонкой талией, возможно, на пуантах. При этом у нее на вытянутых руках пританцовывал какой-то мужичок. На других образцах видны жуки, черепашки, птицы, рыбы и другие божьи твари.

«Танцующая женщина». Септария, район Магнитогорска, Россия

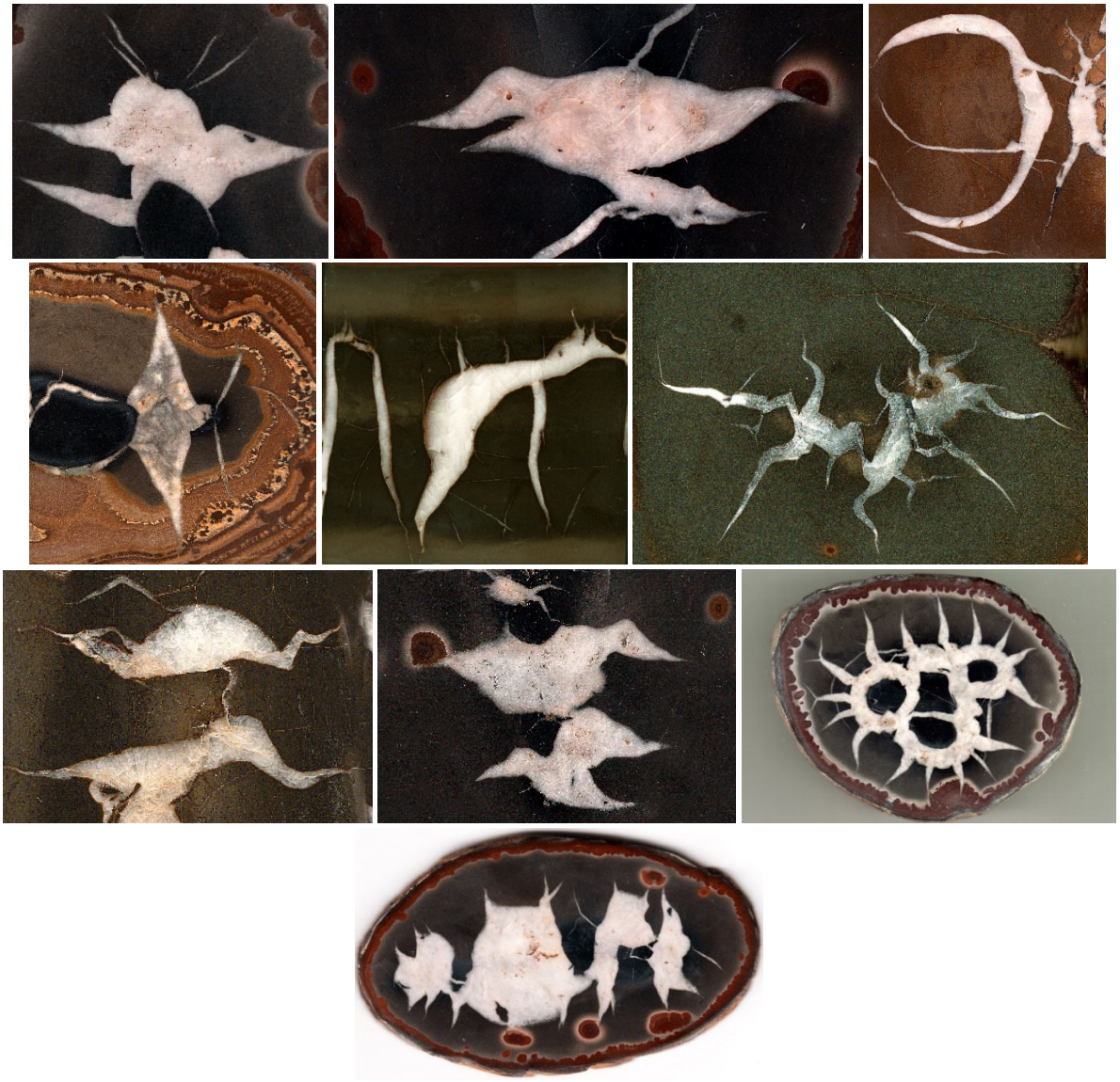
На септарии из Юты запечатлен вполне симпатичный домовой. Он не живет в носке, зато у него есть своя подставка и свой круг общения среди других септарий. Желтое здесь – это кальцит, коричневые перегородки – арагонит, темно-серое – бентонит.

«Домовой». Септария, Мади Крик, Ордевиль, Юта, США

На другой септарии родом из того же места смотрит налево курносая собачья морда с высунутым языком.

«Собака». Септария, Мади Крик, Ордевиль, Юта, США

Среди всех разновидностей септарий те, что родом из восточного Марокко и центрально-американского Вайоминга – ближе всех Босху по духу. Марокканские септарии состоят из сидерита, внутри которого кальцит с примесями сотворил изящный рисунок. Каждый следующий срез открывает что-то новое. Семь разрезов – семь рисунков, море эмоций! Тем более, что обнаруживается изобилие монстриков самых разных форм и обличий.



Септарии
Район Уджда, Марокко; Вайоминг, США

Босх незримо присутствует среди этой коллекции, и мне хочется вспомнить, а что, собственно, известно о нем и по его поводу.

ИЕРОНИМ БОСХ

Родился будущий художник в 1450-м году в относительно небольшом брабантском городке Хертогенбосе. У этого города сохранилось и латинское имя: *Silva Ducis*. Оба названия означают одно и то же – «герцогский лес». Звали ребенка при рождении Йерун ван Акен. Акенами были все его предки: семья происходила из Южной Германии, из Аахена. Ван Акен и означает – Ахенский. Его отец Антоний и дед Ян были художниками, так что это ремесло было делом семейным.

На самом деле, когда он родился – неизвестно. Когда родились его братья, сестра – документально зафиксировано, Босху же не повезло. Мы заем, что человек по имени Йерун засветился 5 апреля 1474 года, когда вместе со своим отцом Антонием и братом Гуссеном выступал свидетелем во время продажи дома в деревне Геффен родной сестрой Катариной. Так как в документах он фигурирует

вместе с отцом, значит Йеруну-Иерониму еще не исполнилось двадцати четырех лет, минимального возраста для самостоятельного подписания юридического акта в Хертогенбосе. Отсюда и вычислили, что родился он где-то в 1450-м.

Босхом Йерун ван Акен стал в 1480 году, взяв псевдоним по разговорному названию своего родного города – *Den Bosch*. Якобы до этого такой же псевдоним имел его отец. Как Йерун стал Иеронимом – более или менее понятно: латинизация имен в то время была не редкостью. Отметим, что в конце XV века город был на подъеме, так что Иероним Антоньевич, будучи хозяином живописной мастерской и мужем весьма богатой бюргерши, жил явно неплохо.

В 1486 году он вступил в «Братство Богоматери» – религиозное общество, возникшее в Хертогенбосе в 1318 году и состоявшее как из монахов, так и из мирян. Братство, посвященное культу Девы Марии, как и любое культовое сообщество, активно занималось бизнесом. В архивных документах имя Босха упомянуто несколько раз: ему как живописцу поручались разнообразные заказы, начиная от оформления праздничных шествий и обрядовых таинств Братства и заканчивая написанием створок алтаря для капеллы Братства в соборе св. Иоанна (1489, утрачены). Мне почему-то кажется, что обрядовые таинства, да и вообще отношения в этом братстве, были, мягко говоря, своеобразными. Никаких документов по этому поводу, конечно, нет. Просто произведения Босха наводят на такие мысли.

Все его творчество – одна сплошная загадка. На сегодняшний день атрибутировано только 25 его картин и 8 рисунков. Картины – это триптихи, фрагменты триптихов и отдельные самостоятельные картины. Лишь семь творений Босха подписаны. Неизвестны оригинальные названия картин, которые дал им сам Босх. Те названия, что мы знаем, закрепились за картинами исторически. Ни на одной из них нет даты, при этом формальное развитие творческого метода не представляет собой поступательного движения, а подчинено собственной логике. Поэтому искусствоведческие баталии вокруг авторства работ Босха не утихают ни на минуту. В общем, полный простор для размышлений. Ни прямых учеников, ни наследников у него не было.

В Википедии сказано, что Босх писал в технике «алла прима» (от итал. *alla prima* – «в один присест», «сходу»). Странновато, верится с трудом. Суть этой техники состоит в том, что картину завершают в один сеанс, не дожидаясь высыхания слоев краски. Поэтому «алла прима» называют еще методом «первой попытки», «рисунком за день», «на одном дыхании». Как правило, адепты такой техники были весьма плодовиты. О Босхе этого никак не скажешь. Кроме того, как при такой технике можно выписывать бесконечные детали, которыми изобилуют картины Босха? И, наконец, написано, что первым художником, работавшим последовательно в такой технике, был Франс Хальс, живший намного позднее Босха. Правда, глухо говорится, что частично ее использовали Рогир ван дер Вейден и Ян ван Эйк, но это – частично.

По-видимому, у Босха было множество не дошедших до нас картин, которые принесли ему прижизненную известность. Причем неясно, что именно привлекало коронованных особ, заказывавших картины художнику из Брабанта. Возможно, немалый привкус безумия или, если можно так сказать, безудержной фантазии Босха притягивал их, а возможно и чисто художественные достоинства манеры художника были оценены современниками. Во всяком случае, триптих «Страшный суд» из Венского музея был, как считается, заказан ему правителем Нидерландов и королем Кастилии Филиппом Красивым Габсбургом. Его сестра Маргарита Австрийская заказывает Босху «Искушение святого Антония» (кстати, Маргарита была известной меценаткой и одной из образованнейших особ своего времени; ее двор в Мехелене посещали выдающиеся ученые, в том числе Эразм Роттердамский).

Фантасмагорические видения Босха имеют очевидную особенность врезаться в память и напоминать о себе при первой возможности. Надо сказать, что мы крайне мало знаем о его жизни и о мотивах его стремления изображать на своих полотнах такие странные предметы и фигуры. Можно предположить, что Босх интересовался животным миром, недаром только в триптихе «Сад земных наслаждений» насчитывается шестьдесят с лишним видов животных. Скорее всего, фламандец всерьез увлекался и орнитологией, потому что птиц он рисовал особенно часто – на том же триптихе их более шестисот.

Иероним Босх, Сад земных наслаждений (фрагмент), 1500-1510, Музей Прадо, Мадрид

Рассмотрим их подробнее. В большой группе птиц с центральной панели триптиха главенствует щегол. Щеглы питаются чертополохом и другими колючими растениями и, согласно апокрифической легенде, именно щегол попытался выдернуть колючку из тернового венца Христа, поранив себе (или ему) голову. Поэтому если на картине с Мадонной эпохи Возрождения присутствует некрупная птичка, то это наверняка щегол. Возьмем, к примеру, «Мадонну со Щеглом» Рафаэля. С другой стороны, красная «маска» щегла, изображенного вместе с младенцем, указывает на будущие страдания и смерть Христа. Ну и, наконец, по-русски щегол – он щегол и есть, другими словами, он – щеголь. Вот и иди знай, что имел в виду Босх!.. Может быть, у него просто дома в клетке сидел щегол, его он и изобразил.

Рафаэль, Мадонна со щеглом, 1505-1506, Уффици, Флоренция

Щегол

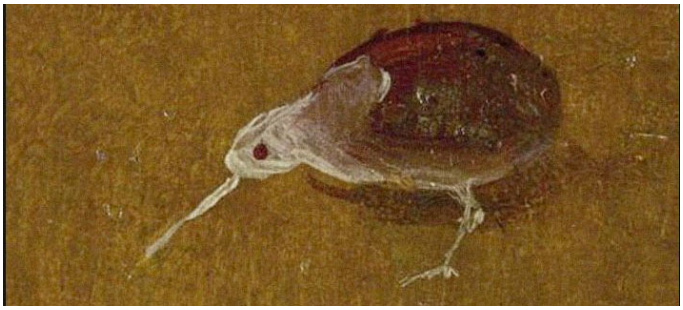
Вообще, вся птичья композиция оставляет впечатление продуманного абсурда. Босх писал ее явно не под воздействием наития, все слишком выверено и выписано. Двух птиц за щеглом я не знаю, далее просматривается кривой клюв удода. Ну, удод – это понятно, он любит перерабатывать экскременты, вот о людях, подобных пище удода, и напоминает художник. В самом деле, чем не версия. Позади – кукушка. С ней все так прозрачно, что даже неинтересно, кукушкины повадки материнства являются предметом многих народных поговорок. Далее утка и селезень. Я как-то наблюдал в Бонне, как два селезня дрались за неказистую уточку. Сильное зрелище: не фигурально выражаясь, пух и перья летели во все стороны. Босх, возможно, имел в виду нечто подобное. На спине у селезня сидит сладкая

черно-белая парочка. Значение этой композиции может быть каким угодно. Не исключено, что сочетание черно-белых голых фигур подчеркивает ирреальность происходящего и привлекает внимание зрителя. Или в сочетании с селезнем это имеет какой-то другой скрытый смысл?.. Над другим голым мужиком навис здоровенный зимородок. Зимородки – одни из чемпионов птичьего царства по ловле рыбы. С точки зрения средневековой символики, рыба – это вообще ужас-ужас-ужас, о рыбах Босха как-нибудь потом. Чтобы завершить всю эту квазиунофантазию, следует заметить, что птица по-голландски – «*vogel*». Устаревшее значение этого слова – половое сношение. Поэтому изображение больших птиц – это аллегория безудержности людей в похоти и разврате. Тем более, что рядом люди едят ягоды из клюва щегла. Ягоды – это нехорошо, это атрибут сладострастия.

На левой панели «Сада земных наслаждений» у ног Адама разгуливает пепельно-серая ворона, которая не водится ни в Испании, ни в Нидерландах. А значит, Босх либо скопировал ее с какого-то рисунка, либо посетил те места, где эту птицу можно увидеть вживую. Ближайший кандидат – Италия, так что эта ворона подсказывает, что Босх однажды побывал в Италии. «*Pourquoi pas?*» – говорят в таких случаях французы и мушкетеры. До столицы Возрождения было рукой подать, человеком он был не бедным, *pourquoi* не съездить, не посчитать там серых ворон?

Впрочем, серые вороны из «Сада земных наслаждений» – это только «ласточки». Где Босх точно не был, так это в Новой Зеландии. Он умер за 130 лет до того, как голландец Абель Тасман ненадолго высадился на этом острове, и за 250 лет до того, как оттуда вернулся герой песни Высоцкого капитан Кук. Такая мелочь не помешала Босху изобразить на триптихе «Воз с сеном» символ Новой Зеландии, эндемичную и, конечно, абсолютно неизвестную в Европе птицу киви. Причем нарисовал ее Босх с таким пугающим мастерством, будто он смотался ненадолго в будущее, съездил в новозеландский круиз и там ее скопировал. Здесь действительно наблюдается мистика, без всяких скидок на случайность и совпадение. Мне кажется, что все-таки у Босха в курятнике сидел какой-то мутант-цыпленок, который в его воображении превратился в эзотерическую птицу. Ее-то и изобразил художник. Но зачем? Что она символизирует? Грядущие географические открытия? Тогда это коррелирует с популярным толкованием триптиха – он аллегорически иллюстрирует старинную нидерландскую пословицу: «Мир – это стог сена: каждый хватает, сколько сможет».

Птица киви



Иероним Босх, Сад земных наслаждений (фрагмент), 1500-1510, Музей Прадо, Мадрид

Едем дальше. Картина «Семь смертных грехов». Уже около трехсот лет картина висит в Эскориале, где ее когда-то повесил в своей спальне испанский король Филипп II. В ней Босх тоже не обошелся без птичек. Шестой грех, зависть, у него выглядит таким образом: пожилая пара в дверях завистливо смотрит на богача с охотничьей птицей – соколом или ястребом – на руке, его слуга несет большой мешок на плечах; дочь пожилой пары флиртует с мужчиной через окно, ее взор направлен на его увесистый кошелек на поясе; собаки иллюстрируют фламандскую пословицу: «Две собаки и только одна кость, нет согласия».

Иероним Босх, Зависть. Семь смертных грехов и четыре последние вещи, 1475-1480, Музей Прадо, Мадрид

Действительно ли охотничий сокол заслуживает чести быть символом богатства? Оказывается, да! Помимо того, что в Древнем Египте он был символом власти фараона, так и в средневековой Европе он стоил действительно дорого. Вот что пишет в XVI веке испанец Луис Запата: «Был у меня сокол по прозвищу Манрике, ибо взращен был в доме большого охотника дона Педро Манрике. И когда настало мне время отправиться на королевскую службу, герцог Ферия дал мне за него кровать дамасскую лиловую с парчой, серого турецкого скакуна и богатое зерцало, и шлем аркебузной брони, и пятьдесят аршин алого шелку флорентийского, и четыре сокола простых, да еще дал моему посланнику сорок дукатов в придачу». Не слабо!

Вернемся к пернатому населению «Сада земных наслаждений». Наряду с совершенными уродцами, по небу летают вполне обычные стрижи, только необычных расцветок, на ветке сидит идеально выписанный пересмешник, а рядом вниз головой свисает с шипа гигантского семечка вполне узнаваемая синица.

Иероним Босх, Сад земных наслаждений (фрагмент), 1500-1510, Музей Прадо, Мадрид

В общем, птицы в изобилии населяли как картины Босха, так, по-видимому, и его не вполне нормальную голову. Босх с увлечением использовал пернатых для антуража, некоей декорации, оттеняющей происходящее на картине. С другой стороны, он не упускал ни одной возможности продемон-

стрировать с их помощью, что реальность в любую минуту может перейти в свою маргинальную противоположность и что, по сути, эти две ипостаси живут рядом.

Например, в «Саду земных наслаждений» две цапли путешествуют на козьих спинах так, как они делают это на любом пастбище в мире – и все было бы ничего, если бы впереди не вышагивал фантастический грифон, сзади не шел бы в компании обычных оленей единорог, а тщательно выписанный синий зимородок не имел бы клюва, способного проглотить такое, что не снилось даже Робину-Бобину-Барабеку. И все так, все едино. Совы – казалось бы, не более чем совы, но с глазами собаки Баскервилей – флегматично оттеняют голую худобу окружающего люда. По левой створке триптиха бродит прозаическая ворона на пару с не менее прозаическим фазаном, которому впору на кухню к какому-нибудь Снейдерсу или Йордансу. А рядом, в пруду, все животные уже трансформированы, и на берегу такая полуптица ест лягушку, что если приснится, то мало не покажется. В этом весь Босх, у него все переходы такие зыбкие! Как говорила моя бабушка, «вот я человек – а вот я чайник»; вот я человек, но мгновение – и «я» в измененном, извращенном, искаженном, вывернутом – словом, в другом мире.

Иероним Босх, Сад земных наслаждений (фрагменты), 1500-1510, Музей Прадо, Мадрид

Мы более или менее закончили с орнитологической частью босховского бестиария. Я подробно остановился на птицах прежде всего потому, что рисунки на септариях напоминают именно его пернатую жуть. Конечно, есть у Босха и зоологическая нотка – львы, жирафы, зайцы, олени, жабы, прочая живность, и ботаническая, и мифологическая – к последней принадлежат знаменитые фантастические твари, в изобилии населяющие картины и гравюры Босха. Кстати, *bestia* означает «зверь», и интересно, как в русском языке это слово приобрело совершенно определенную окраску и женские черты. Бестиариями было принято в средние века называть сборники околонаучных статей о животных. В древнерусской литературе бестиарии назывались «физиологами». Очень часто в них появлялись статьи, где подробно и с иллюстрациями описывались животные, которые не существуют на самом деле. Например, дракон, василиск, грифон, горгулья, мантикора, сирена, кентавр, единорог и другие. Но мораль и религия – превыше всего, а потому звери делились на чистых и нечистых, на, так сказать, зоопарк Христа – орел, феникс, лань, пеликан – и на приспешников Сатаны – обезьяна, жаба, волк, иногда лиса. Босх постоянно пользовался этими устойчивыми ассоциациями в своих сюжетах. Интересно, что свой «бестиарий» был в средние века и для растений: алхимики любили мандрагору, ведьмы – первоцвет, ну и так далее. Не зря мандрагора так часто встречается среди видений Босха.

Но все-таки интересно понять, что служило Босху питательной средой для творчества, что побудило облечь обычные заказные картины в энциклопедию кошмаров.

Прежде всего, очевидно, что Босх был талантливейшим художником, прекрасным мастером с поставленной техникой, твердой рукой, буйной фантазией. Все эти характеристики – лишь необходимые условия, но никак не достаточные для того, чтобы остаться в веках. Наверняка было еще что-то.

Не все тут прямолинейно и очевидно. Начну с того, что, скорей всего, Иероним был неглупым, образованным человеком с тяжелым характером. Он не отличался гибкостью суждений и куртуазностью в общении. Все, что противоречило его представлениям о добре и зле, вызывало активное неприятие. Раздражение нарастало с возрастом, ум затачивался и все более пропитывался нигилизмом. Его лицо

уже в молодости прорезали морщины, узкие губы выдавали скептицизм воззрений и твердость характера, все усугублялось взглядом, в котором ясно читались грусть и проницательность. Люди как социум вызывали у него отвращение.

Немного позднее одного из его почти-современников обуревали схожие чувства:

…Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,
И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,
И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.

Все мерзостно, что вижу я вокруг...
Но как тебя покинуть, милый друг!

У. Шекспир, Сонет 66

Мне кажется, Босх мог бы подписаться под каждым словом шекспировского сонета. Не зря одна из картин, связанная, вероятно, с ранним периодом его творчества, называется «Извлечение камня глупости».

Поскольку речь зашла о камнях, то вернемся ненадолго к минералогии, а именно к особому ее средневековому разделу под названием «Минералогия глупости».

Вот так и ведется на нашем веку:
На каждый прилив – по отливу,
На каждого умного – по дураку,
Все поровну, все справедливо.

Б. Окуджава, «Песенка о дураках»

С глупостью и сейчас совсем неплохо, и в Средние века было наверняка не хуже. При этом к концу XIV века в обществе возникла оптимистическая идея о существовании специального камня глупости. Камень этот возникал где-то в надлобье и отвечал за все проявления дури. Очень удобно, в сущности. Чтобы поумнеть, надо сделать лоботомию. И все. Можно спокойно заниматься любой работой, не требующей специально выраженной придурковатости. Добытый камень можно было хранить в так популярных в это время кабинетах минералогических курьезов. Наряду с прототипами камня философского.

История не донесла ни одного примера реально сделанной операции удаления камня глупости. Может, ее и никогда и не было. Может, весь этот сюжет – лишь еще одна вариация на тему народных поговорок. Известно, что в те времена фраза «у него камень в голове» была сродни современному «у него не все дома» или, еще точнее, «туп как дерево». Как сказал Высоцкий, «если туп, как дерево, – родишься баобабом и будешь баобабом тыщу лет, пока помрешь».

Так или иначе, Босх был первым в живописи, кто коснулся темы «камня в голове». После него кто только не брался за этот сюжет! Среди них великие: Питер Брейгель Старший, Лука Лейденский, Питер ван Гюйс и даже сам Рембрандт – как всегда, в полутьме... Но Босх опередил всех!

Питер Брейгель Старший, Вырезание камня безумия или Операция на голове, ок. 1550 (копия, оригинал утерян), Музей г. Сент-Омер

Лукас ван Лейден, Удаление камня глупости (гравюра), 1524, Музей Бойманса–ван Бенингена, Роттердам

Питер ван Гюйс, Хирург, извлекающий камень глупости, ок. 1545

Рембрандт Харменс ван Рейн, Извлечение камня глупости (Аллегория осязания), примерно 1624-1625, Лейденская коллекция

Иероним Босх, Извлечение камня глупости,
до 1500, Прадо, Мадрид

Нередко пишут, что поскольку врач оперирует в воронке на голове, а воронка – общепринятый символ ложного знания, то вот как раз этот порок и обличает Босх. Возможно, и этот тоже, но мне представляется, что очевидный слой морали – ширма, а настоящий пафос картины кроется именно в камне и в глупости. И в том, конечно, что в первобытной гармонии пребывают беспредельное невежество врачующего и благостная дурь врачуемого. В результате из головы извлекается не камень, а тюльпан. Почему тюльпан? Несмотря на все высокоумные спекуляции по поводу цветка, мне кажется, что Босх просто решил – если уж чудить, то до конца! Есть, конечно, в картине и клерикальная составляющая. Как же без этого! Все-таки на дворе было Возрождение, пусть и Северное, вот-вот должна была проснуться рациональная мысль Реформации, и те, кого, как Босха, Бог отметил своим прикосновением, остро чувствовали эти веяния.

Вокруг этой картины разгорелись жаркие баталии уже совсем недавно, в 2016 году, когда в Голландии должна была пройти грандиозная выставка Босха. Она и прошла, но без этой картины. Уперлись лбами, и не в первый раз, испанцы и голландцы. Бодались музей Прадо (Мадрид), где хранится картина, и музей Северного Брабанта, который устраивал выставку Босха на родине художника, в Хертогенбосе. В результате никто так толком и не знает, когда была написана картина, по какому поводу, и главное – кем написана. Может, это и не Босх вовсе, а кто-то другой написал. Каждый из нас может выбрать версию по вкусу и темпераменту.

Со временем Босх, видимо, укрепился в мысли, что кретины повсюду: вокруг него в частности и в мире вообще. В скобках заметим, что кретин и крестьянин – однокоренные слова и означают просто «христианин». Не знаю, насколько точно можно было судить про весь мир из дремотного Хертогенбоса, но тем, как известно, и отличается гений, что видит мир в капле воды. Босх пишет программную картину «Корабль дураков». Ее следовало бы принять в качестве символа ООН, она должна украшать флаг каждой страны. Я всегда это чувствовал, а последние выборы в Израиле окончательно укрепили меня в этом мнении…

Дураки обожают собираться в стаю,
Впереди главный – во всей красе.
В детстве я верил, что однажды встану,
А дураков нету – улетели все!

Ах, детские сны мои, какая ошибка,
В каких облаках я по глупости витал!
У природы на устах коварная улыбка,
Видимо, чего-то я не рассчитал.

Б. Окуджава, Песня о дураках

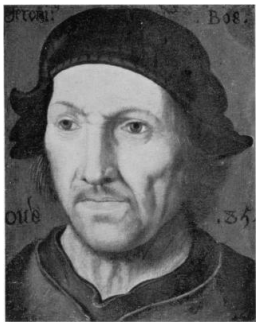
В картине Босха главный герой – идиотизм, и под его парусами плывут разношерстные придурки, плывут и неплохо себя чувствуют… Ветер развевает вымпел, все у них классно, корабль плывет. Куда плывет? – Куда-то плывет… в Страну Дураков, скорее всего. Сразу вспоминаются «Слепые» Питера Брейгеля, но только не в мрачных, а философски-гротескных тонах. Считается, что картина эта – морализаторская сатира, что обличает она многие человеческие пороки, но только не глупость в ее современном значении. Ведь дурак Средневековья – скорее, шут в современном смысле слова. Как у Гашека: «Швейк, вы идиот? – Так точно, идиот!» Стандартные расшифровки картины выглядят примерно так: корабль – Ее Величество Церковь, эта метафора власти была всегда, не зря и Сталина называли «кормчим и рулевым». Далее: расслабляющиеся в корабле монашки – упадок нравов, круглая дырка посередине лютни – вагина, игра на ней – женский разврат, игра на волынке – мужской разврат, блюдо с вишнями и висящий за бортом металлический кувшин с вином – символы любострастия и так далее. Словом, приводится масса частностей.

Рискну предположить, что на самом деле Босх всю жизнь изображал одно и то же – глубоко противную ему натуру человеческую. Для этого приходилось быть чрезвычайно изобретательным и красноречивым.

Чтобы выразить свое отношение к человеческой породе, Босх всегда находил место и повод. В этом смысле интересно знать, кто заказал ему «Корабль дураков». Скорее всего, какой-либо состоятельный почитатель безумно популярных в Европе либеральных сатир: «Похвала глупости» Эразма Роттердамского и «Корабль дураков» Себастьяна Бранта. Позитивное свободомыслие шло в то время из католической Италии, где современниками Босха были Леонардо, Микеланджело, Боттичелли, Рафаэль и прочие создатели живописного гимна человеку и его душе. С севера же, на пороге Реформации, возникла едкая и довольно жесткая критика всей клерикальной системы, никаких гимнов душе не звучало, скорее, издевались, как могли, благо смеяться вроде бы особенно не возбранялось. Хотя все это – лишь спекуляции и домыслы, ведь известно, что заказчиком Босха был Филипп I, который хотя и не был религиозно-чокнутым, но и в либералах и вольнодумцах тоже никак не состоял.

Итак, некоторые элементы мозаики начинают складываться. Босх – мизантроп, человек, скорее всего, нелюдимый и, судя по чертам лица на сохранившемся изображении, достаточно жесткий. Ни детей, ни любовниц – городок небольшой, все на виду.

Честно говоря, никто сейчас толком не знает, как он выглядел. До определенного времени достоверным изображением считался так называемый «Автопортрет», рисунок, хранящийся в коллекции городской библиотеки французского города Аррас. Сейчас его приписывают кисти художника Жака Ле Бука и датируют 1550 годом. Не исключено, однако, что Ле Бук располагал какими-то изображениями Босха, ныне утраченными. Чуть более поздние гравюры и ксилографии вообще, похоже, созданы сугубо на основании рисунка Жака Ле Бука. Еще имеется портрет Босха работы неизвестного голландского художника, тоже созданный спустя, как минимум, 60 лет после смерти самого Босха. Что послужило основой для этого портрета – достоверно не известно.



Неизвестный автор, 1575-1600, Мид Арт, Амхерст, Массачусетс, США

Корнелис Корт, 1611, Мастерская Иеронима Кока

Корнелис Корт, 1572, Мастерская Иеронима Кока, Антверпен

Жак ле Бук, 1550, Библиотека г. Аррас, Франция

Портреты Босха

Наверное, у него была пара-тройка друзей для выпивки, были профессиональные связи через клерикальные сообщества, были бюргерские дела и обязанности. Музыку Босх ненавидел, о его путешествиях известно мало, из страстей – орнитология, литература, размышления о низменной человеческой природе. И, конечно, на первое, второе и третье была работа. Она была всем, в нее всегда можно было убежать и дать волю своим страстям, в ней была свобода, легкость и тяжесть одновременно, в ней было удовлетворение. Босх уходил в мастерскую и начинал говорить – сам с собой. Обо всем, обо всех. О том, что видел, о том что хотел увидеть. О возвышенном и земном, о духовном и плотском, о том, как устроен мир и как ему в нем неуютно. Мысли провоцировали воображение. Неизреченные, они требовали выхода. Доски, краски, кисти всегда были рядом – начинался процесс творения.

...Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, –
Питайся ими – и молчи.

Ф. Тютчев, Молчание (Silentium)

Знаменитые строки Тютчева относятся как раз к непониманию сказанного. Это – напрямую к Босху. Он говорил кистью, изъяснялся образами, а мы до сих пор гадаем, что он хотел сказать, материализуя всю безграничность своей мизантропии.

Ключевое слово во всем этом – «материализуя». А как? Нужна была совершенно безбрежная фантазия, неиссякаемое воображение, особое экстатирование творчества. Но мне кажется, что естественный экстаз – не для Босха, по натуре он должен был быть сангвиником, адреналин у него не фонтанировал, а сочился дозировано. Тогда как? Ответ дал Франсиско Гойя, почти через 300 лет после

Босха. Он пишет: «Когда разум спит, фантазия в сонных грезах порождает чудовищ, но в сочетании с разумом фантазия становится матерью искусства и всех его чудесных творений». Это сказано по поводу «Капричос», точнее, офорта «Сон разума рождает чудовищ» (исп. *El sueño de la razón produce monstruos*). Тема более чем босхианская.

Франсиско Гойя, Капричос, 1799

Интересно, что оба – и Босх, и Гойя – прибегают к помощи универсального языка (исп. *idioma universal*) живописи для того, чтобы явить свету темные просторы своего воображения. Еще более любопытно, что вначале «Капричос» так и назывались: «Всеобщий язык».

Таким образом, Гойя подсказывает рецепт, который, конечно, является «секретом Полишинеля», и советует то включать, то отключать разум, в соответствии с текущими творческими целями.

Вот тут как раз на сцену выходит достаточно популярная сейчас версия о том, что Босх осознанно или неосознанно материализовывал свои фантазии под воздействием галлюцинаций. Для того, чтобы это понять, придется немного отклониться в сторону медицины.

Речь идет о заразе, которая имеет научное название эрготизм. Эта достаточно тяжелая болезнь представляет собой отравление организма алкалоидами спорыньи. В свою очередь, спорынья – это грибок, живущий на разных злаках, но больше всего любящий рожь. Почти все, кто хоть когда-нибудь собирал васильки по ржаным полям, видели ее черные рожки на некоторых из колосков.

Забавно, что слово спорынья происходит от «спор» – избыток, прибыль, урожай. И в самом деле, существует народное поверье, будто обилие спорыньи – к урожаю. Правда, есть лингвистическая идея, что в народе знали об ее опасных свойствах и такое название – эвфемизм.

Бывали холодные и влажные годы, когда спорынья плодилась действительно споро и в ржаной хлеб попадало значительное ее количество. Вот тогда по «ржаным» странам проносились тяжелейшие эпидемии эрготизма. Открытие Нового Света и появление картошки сыграло благотворную роль – хлеба стали есть меньше, и зараза отступила. В конце XVII века выяснили причину эрготизма, а в 1938 году из спорыньи выделили ЛСД . 19 апреля 1943 года случился «День велосипеда», когда доктор Альберт Хофманн в научных целях принял ЛСД и отправился на велосипеде домой. По дороге ему казалось, что здания покрылись мелкой рябью, а дома привиделось, что он одержим демонами, что его соседка – ведьма, что мебель в доме угрожает ему, а звук проезжающего автомобиля имеет цвет и форму.

Весьма вероятно, что этот медицинский дискурс в самом деле имеет прямое отношение к творчеству Босха и дает ключ к природе его видений. В Средневековье не знали слова эрготизм, но «огонь святого Антония» или «священный огонь», при котором конечности «сгорали заживо», и «ведьмина корча» с яркими галлюцинациями и конвульсиями были повседневными реалиями жизни. Так, монах-бенедиктинец Сигеберт описывает эпидемию 1090 года в Западной Лотарингии: «Многие гнили заживо под действием «священного огня», который пожирал их нутро, а сожженные члены становились черными как уголь». Из-за отравления у людей чернели и отваливались уши, ноги, кисти рук, они испытывали жуткие мучения. То, что долгое время считалось последствием проказы, оказалось на самом деле результатом «огня святого Антония». Здесь мы сталкиваемся с Антонием – любимым святым Босха, а с его легкой руки – и Сальвадора Дали, и многих других художников.

Босх был очень разборчив в выборе святых для своих картин. У него два явных фаворита: святой Иероним и святой Антоний. Ну, с Иеронимом все понятно – все-таки тезка. Кроме того, он вообще примечательная, позитивная личность: родившись в Далмации в середине IV века, он получил прекрасное образование в Риме и был со всех сторон блестящим молодым человеком, философом, знатоком истории Рима, любимцем женщин, которые сопровождали его всю жизнь. Затем бесконечные

путешествия на Восток, изучение еврейского, халдейского, арамейского языков, искания, скитания, возвращение в Рим, борьба с самим собой. Он старался преодолеть в себе пристрастие к языческим писателям, ему слышался откуда-то укорительный голос: «Ты не христианин, ты цицеронианец...» Страстная натура влекла его все время вперед и вперед. Он едет в Вифлеем и в конце концов создает труд всей своей жизни – «*Biblia Vulgata*», латинский перевод Библии… В общем, образ Иеронима Стридонского вполне мог увлечь.

Другое дело – святой Антоний, он же Антоний Великий, основатель доктрины отшельничества. Он был, без всякого сомнения, сумасшедшим с детства. Однажды на крыше Храма Гроба Господня в Иерусалиме, там, где Коптский Патриархат, я долго разговаривал с коптским священником о житие Антония и понял, что Антоний для них – все. Он родился в Египте в состоятельной коптской семье. Где-то в юношестве у него развилась шизофрения, определившая его поступки и славу на многие века. Он беспрерывно куда-то убегал, ему все время виделись бесы, слышались голоса, с людьми ему было трудно, без них – проще. Лет 70 он провел в разных труднодоступных местах Египта, где, на мой взгляд, только святой или бедуин может выжить без кондиционера – жарко. При этом, по свидетельству очевидцев, он прекрасно выглядел.

Антоний считается основателем отшельнического монашества. При такой организации монашества несколько отшельников, находясь под руководством одного наставника – аввы, жили отдельно друг от друга в хижинах или пещерах (скитах) и предавались молитве, посту и трудам. Несколько скитов, соединенных под властью одного аввы, назывались лаврой. С другой стороны, иногда собирались в одну общину, несли совместные труды, каждый по своей силе и способностям, разделяли общую трапезу, подчинялись одним правилам. Такие общины назывались киновиями или монастырями. Аввы этих общин стали называться архимандритами. Основателем общежительного (киновийного) монашества считается Пахомий Великий.

Почему-то на долю святого Антония выпала настоящая популярность и любовь масс, достигшая к XV веку своего апогея. Его считают покровителем многих профессий: крестьян, всадников, звонарей, корзинщиков, щеточников, мясников, гробовщиков. Но все-таки главное – он почитается как патрон врачей и пожарников. Что, как мы сейчас увидим, практически одно и то же.

Здесь мы снова возвращаемся к «огню святого Антония». Богатый французский дворянин по имени Гастон, вымоливший выздоровление своего сына Герена де Валуара от антониева огня перед мощами святого Антония в Ла-Мот-о-Буа, в благодарность основал в 1089 году братскую благотворительную коммуну для ухода за такими больными. Через шесть лет орден антонианцев был утвержден папой. Спорынья мучила Европу, монастыри ордена святого Антония росли как грибы. Лечили в них пшеницей, свиным жиром и молитвами. И достаточно успешно. Все дело в том, что монастыри накапливали запасы качественной, чистой пшеничной муки. Пациенты прекращали есть пораженный ядом ржаной хлеб, и это приводило зачастую к выздоровлению. Антонианцам было разрешено держать свиней, которым дарована была привилегия свободно бегать по улицам городов. В результате смазывания свиным жиром небольшие раны затягивались. Словом, к монахам пришла слава, а за ней и деньги. Слух о том, что пребывание в монастыре святого Антония способно спасти от «*ignis sacer*» – «священного огня» – положило начало резкому увеличению числа его почитателей. Госпитали имени святого Антония (или госпитали Тау – из-за специфической формы креста, с которым обычно изображали их покровителя) стали появляться повсеместно. В XV веке их уже насчитывалось около 370. Имя святого спасителя от страшной болезни вплелось в ее название, и эрготизм стал «Антониевым огнем». А святой Антоний по совместительству – патроном пожарников.

Так чем увлек святой Антоний Босха – искушениями, видениями или врачеванием? Ответ: скорее всего, и тем, и другим! Отвергая фактор божественного наития во время акта художественного творения, современное рациональное искусствоведение предлагает такие варианты объяснения буйной босховской фантазии:

1. Босх пил какой-то неизвестный галлюциногенный отвар на основе спорыньи и мандрагоры и еще чего-то такого же полезного для здоровья;
2. Босх переболел какой-то легкой формой эрготизма и знал на собственном опыте, что может привидеться в болезненном воображении;

3. Босх постоянно общался с больными эрготизмом, записывал их видения, изучал движения, гримасы, ощущения;
4. Босх был в постоянном контакте с монахами-антонианцами, занимавшимися лечением «огня святого Антония», посещал монастыри, читал житие Антония, пользовался неизвестной устной апокрифической традицией жизни Антония в пустыне.

Наверное, что-то из всего этого действительно имело место. В самом деле, отвары всякой «дури» были известны с древности. Античные греки опаивали себя настойками каких-то алкалоидов до полного безумия. В результате слава дельфийского и прочих оракулов гремела по всей Ойкумене. Викинги баловались похлебкой мускарина, после чего крушили все, до чего могли дотянуться.
В Средние века напиток из мандрагоры был самым популярным средством для усиления сексуального влечения, вызывания духов и, разумеется, лечения «огня святого Антония». Поэтому монахи-антонианцы были с мандрагорой «на ты», прекрасно знал ее и Босх. Для лечения готовили настойку, содержащую лошадиную, почти смертельную дозу мандрагоры. Для профилактики делали вино с меньшей дозой отравы. Но вместе с алкалоидами спорыньи кумулятивный галлюциногенный эффект получался сокрушительным, и больные видели готовые сюжеты для «Искушения святого Антония». Босх же отдавал дань мандрагоре сторицей: на его картинах в изобилии встречаются похожие на маленькие яблоки или помидоры-черри плоды мандрагоры, а в самых неожиданных местах запрятаны ее зеленые морщинистые листья.

Честно говоря, я не думаю что Босх потреблял регулярно коктейль из мандрагоры и спорыньи. Слишком стремное это дело, можно было запросто откинуть коньки, даже если его готовили умелые руки монахов. Это все равно, что есть рыбу фугу: один миллиметр не в ту сторону – и все, общий привет. А Босх мне не кажется игроком с такими ставками. Нет, он слишком одарен и хладнокровен. Нет и нет. Ну, может, только иногда баловался, Голландия все-таки…

Отвлекаясь чуть в сторону, безбрежная, легендарная слава мандрагоры как царицы царства афродизиаков и королевы психоделических неврозов не имеет аналогов. Конечно, она из рода пасленовых, конечно, ядовитая как гадюка, но чтобы вот так, начиная с Торы, через Египет, через темные европейские века и до наших дней быть все время на устах – это нечто уникальное.

Еще древние евреи считали, что мандрагора стимулирует потенцию, улучшает секс и особенно увеличивает женскую плодовитость. Но как мандрагору использовать, куда конкретно и какие именно части растения применять для достижения эффекта, было неясно. Не более и не менее как в «Книге Бытия» Рахиль, любимая младшая жена праотца Иакова, уступает супружеское ложе своей сестре Лие, старшей жене Иакова, в обмен на найденные в поле «мандрагоровые яблоки». А толку-то… Лия, естественно, в очередной раз забеременела, а Рахиль родила Иосифа еще очень не скоро. Практичные египтяне добавляли мандрагору в пиво, очевидно в тех же утилитарных целях. Но по-настоящему обезумела от мандрагоры средневековая Европа.

Мандрагора – «цветок висельников», считалось что она прорастает только на могилах и местах казни. Дальше больше. Как хорошо известно, у висельников возникала эрекция, сперма оплодотворяла землю, прорастала мандрагора, в корне которой сидело маленькое злобное человекоподобное существо – альраун, способное превращаться в кошку. Верили, что выкапывать корень мандрагоры, и в самом деле похожий на человека, смертельно опасно – он орал, пищал, отчаянно сопротивлялся и мог уничтожить кого угодно своей магической силой. Рекомендовалось прикрепить растение к хвосту черной собаки и заставить ее выдернуть корень. Шекспир не мог пройти мимо таких страстей:

> Кругом ужасный смрад, глухие стоны,
> Похожие на стоны мандрагоры,
> Когда ее с корнями вырывают, –
> Тот звук ввергает смертного в безумье...
>
> *У. Шекспир, Ромео и Джульетта*

Выкопанный корень мандрагоры стоил больших денег и был в полезен в хозяйстве. С его помощью можно было стать невидимым, можно было навести порчу и лишить рассудка – или наоборот, отве-

сти порчу и вернуть рассудок. Можно было сделать приворотное зелье, а можно и отворотное – как карта ляжет. Однако мандрагору лучше было с собой не носить: Жанну д'Арк сожгли как колдунью, так как она хранила при себе корень мандрагоры.

Время идет, а интерес к мандрагоре не иссякает. В 1906 году Бунин женится на профессорской дочке Вере Муромцевой и отправляется на Восток: Сирия, Египет, Палестина. Понятное дело, вопросы секса их интересовали. Поэтому, увидев в Сирии впервые в жизни мандрагору в естественной среде обитания, Бунин пишет «задумчивое» стихотворение:

Цветок Мандрагора из могил расцветает,
Над гробами зарытых возле виселиц черных.
Мертвый соками тленья Мандрагору питает –
И она расцветает в травах диких и сорных.

Брат Каин, взрастивший Мандрагору из яда!
Бог убийцу, быть может, милосердно осудит.
Но палач – не убийца: он – исчадие Ада,
И цветок, полный яда, Бог тебе не забудет!

И. Бунин, Мандрагора, 1907

Страшно – аж жуть, и не очень понятно, особенно второй куплет, не хуже аллегорий Босха. При чем здесь Каин? Кто из чего и зачем взрастил? И вообще, как говорил Владимир Ильич, «кто виноват» и «что делать»?

В Израиле я мандрагору встречаю в горах регулярно, цветок симпатичный, копать и есть его я не пробовал и другим не советую, ее даже коровы стороной обходят, знают, с чем дело имеют.

То, что Босх часто общался с больными эрготизмом и был в постоянном контакте с монахами-антонианцами, не вызывает никакого сомнения. Он много внимания уделял изучению исковерканных страданием человеческих тел. Большинство этих работ сохранилось в поздних перепечатках XVI-XVII веков. Пожалуй, единственным выжившим прижизненным рисунком Босха такого типа является «Процессия калек» из королевской библиотеки в Брюсселе (и аналогичный рисунок из Венской Альбертины).

Босх, Процессия калек, Королевская Библиотека, Брюссель

Оказалось, что на них и на более поздних офортах с неизвестных оригиналов изображены жертвы «огня святого Антония». Скорее всего, Босх делал эти рисунки или в монастыре антонианцев, или, по крайней мере, по согласованию с ними. Не знаю, какие художественные цели он при этом преследовал, но среди утилитарных наверняка был поиск прообразов для рисунков различных монстров и уродцев для его картин.

Босх, Калеки и нищие (гравюра), 1599
(двадцать одна фигура, большинство с костылями, выстроенными в три ряда по всему листу)

Вообще технология создания монстров у Босха была достаточно отработанной и не требовала особого допинга. Он с успехом скрещивал рыб со зверьем, зверей с растениями, здоровых с больными, всех подряд обрезал, одни члены гипертрофировал, другие уменьшал. Вот такой юннат-мичуринец. Каких-то монстров – вроде гомункулусов или грелли – можно отождествить с хорошо известными персонажами сказок, легенд, суеверий, другие же – настоящие босховские «ноу-хау». Как раз они играют существенную роль в реализации тайных замыслов художника.

Босх, Монстры, Музей Эшмола, Оксфорд

Сейчас мне хотелось бы взглянуть на изобразительный ряд Босха с несколько другой стороны. Все дело в том, что человеку очень трудно представить большие отрезки времени. В попытках проникнуть на сотни, тысячи лет назад мы пользуемся формализмом слов, почерпнутых из письменных источников, мы изучаем архитектурные артефакты прошлого, мы пытаемся реконструировать картину, исходя из текущей логики и современного знания. Мы применяем для описания жизни средства, сущность которых сейчас очевидна, а что за ними скрывалось тысячу лет назад – неизвестно. В результате мы приходим к какой-то модели времени. При этом нет реальной возможности ощутить ушедшую жизнь, почувствовать звуки, запахи, вкус пищи, распорядок дня. Еще труднее вникнуть в суть понятий. Я приведу пример из геологии и Ветхого завета одновременно.

У первосвященника Аарона был нагрудник, украшенный 12 драгоценными камнями, по числу колен Израилевых. Камни располагались группами по три в четыре ряда. Пятым камнем нагрудника был камень «саппир», «сапфир» в современном произношении. Это – синтаксис, то есть слово. Как дальше работает мысль? Синтаксису соответствует семантика, то есть значение этого слова. Эта схема незыблемая, она была, есть и будет – что во времена Ветхого завета, что сейчас. Нынешний сапфир – драгоценный прозрачный камень, как правило, синего цвета. Конкретной твердости, плотности, химического состава. Казалось бы, можно считать, что и библейский сапфир был таким же. Однако это грубая ошибка. На самом деле библейский сапфир – совсем другой камень, скорее всего, нынешний лазурит, тот самый, которым облицованы колонны в Эрмитаже.

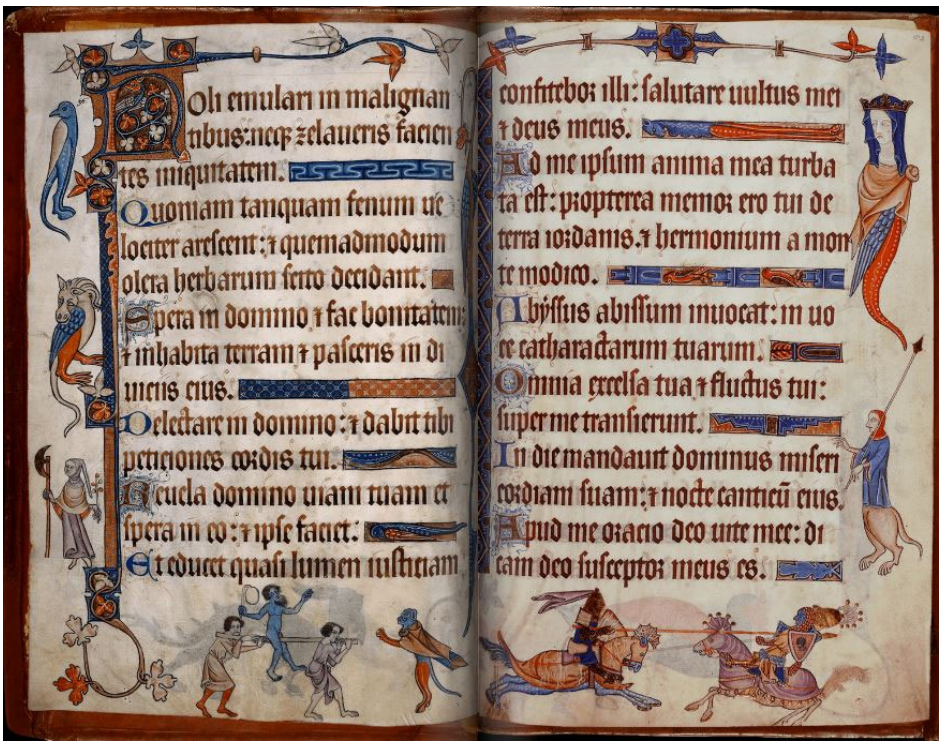
Такое же рассуждение применимо ко всему, включая этические категории. Мы не знаем, что было моральным – а что нет, что было смешным – а что грустным, что грех – а что добродетель, что было нормой – а что исключением, и так далее. Мы не до конца понимаем природу смеха, нормы этикета, правила поведения. Точнее, экстраполируя современные представления на отдаленные времена, мы рискуем исказить смысл и прийти к противоположным выводам.

Например, мне всегда было неясно, как святоши и мерзавцы из дома Габсбургов могли увлекаться Босхом. Что именно побуждало фанатичку Изабеллу Кастильскую делать ему заказы и почему Филипп II, собрав огромную коллекцию работ Босха, одну из наиболее аллегоричных его работ даже повесил в своей спальне. Что за чувства он испытывал, глядя на череду босхианских монстров: наслаждение, смирение, смущение, страх, желание? Где в это время было его благочестие? Или наоборот – угрюмый, властный характер вдохновлялся сценами из жизни другого, выходящего за какие-то рамки мира. А может, выход за рамки его просто забавлял и даже смешил? По современным меркам человек, вешающий Босха у себя в спальне, – либо садист, либо мазохист. Либо миллиардер – но это уже совсем другая история.

Одно из возможных объяснений дается Бахтиным. Изучая Рабле и вообще средневековую культуру смеха, он пришел к выводу, что соседство священного и предельно мирского, духовного и вызывающе плотского отражало два важнейших аспекта средневекового сознания: благолепную надутость официальной веры и ортогональный ей смех народного гулянья. В результате непристойность, вульгарность, абсурдность проникают в самую элитарную культуру, символизируя, в сущности, два разных лица одного и того же народа.

Мы снова возвращаемся к Босху. Начиная с XIII века, европейские книжные издания захлестнул мир абсурда. Там по краям страниц резвились акробаты, шуты, нищие, звери, птицы, монстры всех сортов и прочие странные персонажи. Сами книги при этом были вполне благочестивые: часословы, жития святых и мучеников, сочинения Отцов церкви.

Юмор процветал преимущественно простой: сцены странных половых сношений, изображения гипертрофированных органов, отправления естественных потребностей и прочая туалетная атрибутика повсеместно встречается на полях книг, заказанных благородными рыцарями и дамами. Другой доминантой являлся очевидный маразм сюжетов: кролики ведут войны, львы вспахивают поля, музыканты пасут стада, богатые прислуживают бедным, ну и женщины, естественно, повелевают мужчинами. Наконец, разнообразные монстры в изобилии заселяли свободные от текста пространства манускриптов: уродцы без туловища, люди-звери, люди-растения, люди-птицы и прочие гибриды. Так возникла культура дролери (от франц. *drôlerie* – шалость, чудачество) или маргиналий (от лат. *margo* – край).



Псалтырь Латтрелла (ок. 1330-1340), Британская Библиотека, Англия

Средневековое дролери

Абердинский бестиарий, XII век,
библиотека Абердинского университета

Средневековые дролери

Не вызывает сомнения, что книги являлись одним из источников воображения Босха. Основные книги по теологии находились в библиотеке Братства Девы Марии. Библия являлась настольной книгой, апокрифические тексты, переизложения библейских сюжетов, народные моралистические сказки были доступны каждому бюргеру. Жития Иеронима и Антония, опубликованные в «Золотой легенде»

Иакова Ворагинского на латыни, были переведены современниками Босха на основные европейские языки и дали толчок полету его художественной мысли. Псалтырь и Часослов являлись атрибутами каждого состоятельного дома. Они, а также всякие гербарии, бестиарии, толкования были переполнены символами. Можно сказать, что дролери были частью средневековой культуры, а Босх был тем, кто перенес эту культуру с полей книг на огромное пространство алтарных триптихов.

Среди картин Босха то там, то тут появляются обезьянки. И действительно, среди маргиналий обезьяна находится на особом положении. Дьявола, с его претензией на равенство с Творцом, называли «обезьяной Бога», а само животное во множестве толкований выступало как один из символов Сатаны – *figura diaboli*. Обезьяны-монахи поют псалмы, обезьяны-епископы раздают благословения. Кроме того, обезьяне разрешено многое, о чем человек может только мечтать.

Трудно в точности сказать, что послужило той почвой, на которой вырос огромный талант Босха. Возможно, спорынья, мандрагора, дролери действительно помогли расцвести его дару. А может быть, он был настолько самобытен, что на основе своего внутреннего мира создал целую вселенную образов, которые до сих пор обладают особой притягательной силой. Все это не столько важно, сколько интересно.

Септарии, район Уджда, Марокко

Параллели между образами Босха и природными картинами на камне добавляют красок в ореол таинственности, окружающий Босха. Но был еще один художник, на котором следует остановиться в связи с Босхом и септариями. Это Питер Брейгель Старший.

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ

Преамбула

Босх и Брейгель зачастую идут в одной упряжке. К ним еще добавляется Дюрер, и возникает не вполне святая, но достаточно каноническая троица Северного Возрождения. И действительно, имеется множество объединяющих Босха с Брейгелем зримых и незримых нитей. Дюрер чуть в стороне. Он все-таки другой. Среди прочего, «другость» Дюрера состоит в том, что он вел дневник, о нем сохранилась масса информации, мы знаем, как он выглядел, сколько зарабатывал, что любил, и вообще: Дюрер хоть и из Нюрнберга, а все-таки «родом из Италии» – в переносном, конечно, смысле. Своей страстью к познанию природы он немного похож на Леонардо. Однажды, когда Северное море выбросило на берег тушу неизвестного животного, Дюрер бросил все и помчался за сотню километров взглянуть на чудо. Не успел, море забрало зверюгу обратно. Но какова страсть! Он написал кучу автопортретов. И на всех – красавец! В этом весь Дюрер. Он ДРУГОЙ.

Альбрехт Дюрер, Автопортрет, 1498, Музей Прадо, Мадрид

Много лет назад один мой товарищ из Бостона говорил: «Китайцы – желтоватые и раскосые, а потому – другие, а американцы – внешне такие же, как и мы, что вводит в заблуждение». Эта полушутка-полусентенция как нельзя лучше подходит к Босху, Брейгелю и Дюреру. С Дюрером все ясно, он – «желтый и раскосый». А вот Босх и Брейгель действительно близки, и их имена стоят в истории искусства рядом. Очевидная преемственность идей и могучий талант закрепили за Брейгелем клише «новый Босх» – и оно как раз провоцирует описанный выше американский синдром. На самом же деле Босх и Брейгель не больше похожи друг на друга, чем Пушкин и Лермонтов.

Но все-таки в одном отношении Босх и Брейгель практически сиамские близнецы. Биографии обоих художников – одинаковая *terra incognita*, и все дошедшие до нас достоверные сведения об их жизни умещаются в один некрупный абзац.

Как-то все это странно. Ну, хорошо, Босх – артефакт XV века. Но уж Брейгель! Середина XVI века, Антверпен-Брюссель, он живет и творит в самом центре событий, в сердце Европы, у него наверняка куча знакомых, активная социальная жизнь. И что? И ничего. Никаких следов человека Брейгеля, есть только труды Брейгеля-художника.

Кто-то должен оживлять историю, рассказывать детали, приводить анекдоты, интерпретировать факты. Тогда все меняется волшебным образом, оживают имена, возникает аура. Для итальянского Возрождения таким человеком был Джорджо Вазари, для Северного Возрождения – Карел ван Мандер. Впрочем, все по порядку.

Во времена Брейгеля в соседней Италии все еще правит высокое Возрождение. Пусть оно уже немножко на исходе, уже появляются романизм, маньеризм, другие «измы» – но все же музы по-прежнему летают над Италией со страшной силой. Видимо, одна из них залетела 30 июля 1511 года в тосканский город Ареццо, где в это время родился Джорджо Вазари. Микеланджело изваял «Пьету», Леонардо написал «Джоконду», Тициан… Рафаэль… Джотто, Петрарка, Данте – да что там говорить, тысячи гениев трудились, создавая эпоху, но лишь Вазари изобрел прожектор, который осветил для нас портреты всех этих людей и живыми перенес в наше и другие времена.

Вазари, Автопортрет, ок. 1560 года, Галерея Уффици, Флоренция

Вазари был разносторонним художником, умелым ювелиром, хорошим архитектором, спроектировавшим здание Уффици. Он был жизнелюб. Любил деньги, женщин, Флоренцию. На званом обеде у папы Павла III врач-гуманист, коллекционер, по совместительству епископ Паоло Джовио предложил Вазари создать галерею портретов выдающихся художников. Вазари думал недолго, поскольку был тщеславен и понимал, что в этом списке и для него будет место. Будущий командор Мальтийского Ордена Аннибале Каро и безвестный монах-литератор Фаэтано подшлифовали слог изложения, и вот 29 марта 1550 года флорентийский печатник Лоренцо Торрентино, чье настоящее имя Лоренц ван дер Блик, напечатал «Жизнеописания прославленных живописцев, скульпторов и архитекторов» Вазари. И все, дело сделано, на века. Я специально так детально описал появление книги Вазари, чтобы почувствовать, до какой степени подробными могут быть наши знания о XVI веке. Не удивлюсь, если где-то в архивах и меню обеда у папы Павла III сохранилось. Но по поводу Босха или Брейгеля ничего подобного нет. Может, они были секретными агентами и писали свои шедевры под прикрытием?

Позволю себе еще немного о Вазари, о его «Жизнеописаниях». Вазари был человек амбициозный, человек пристрастный, человек с совершенно определенными взглядами на искусство, на живопись и так далее. Он чувствовал, что живопись – это не просто акт творения, это акт жизни. Поэтому он собирал старательно все байки о разных художниках и сопровождал их словами: «Рассказывают, что», «Говорят, что». А за «говорят, что» начинается самое интересное.

Так, Вазари пишет, что Лиза (Мона Лиза) была тастолько прекрасна, что от ее лица невозможно было оторвать взгляд. Но иногда мгновенная печаль наползала на лицо Лизы. Понимая это, Леонардо нанял лучших музыкантов, которые постоянно играли, пока он писал портрет Моны Лизы – и она отвлекалась, уносилась вслед за музыкой, лицо ее разглаживалось и принимало совершенно божественные черты.

Чего он только не пишет! Например, что Фра Филиппо Липпи в школе был невозможно тупой, к наукам у него не чувствовалось никакого влечения, он не понимал вообще ничего. Он все время рисовал уродцев и покрывал все, что можно и нельзя, этими фигурами. Монахом он быть не хотел, но стал – так получилось. В какой-то момент современники решили, что в него вселился дух Мазаччо. Мазаччо был гений, все знали: Мазаччо – гений. Но Мазаччо умер лет так в 20 с небольшим, и вот его гениальный дух бродил где-то в астралах, пока не вселился в Филиппо Липпи. Тут Филиппо понял, что он может рисовать что угодно, ему все открыто. Тогда он сказал, что он не будет монахом. А кем он будет? У него было две страсти: женщины и живопись. Такое бывает нередко. Вазари не без удовольствия описывает, как Филиппо Липпи периодически сжигало вожделение. Ничего путного в такие моменты он делать не мог. Но когда он освобождался от плотской страсти – вот тут из-под его кисти выходили самые необыкновенные, уносящиеся в небо фрески. Однажды Козимо Медичи, а

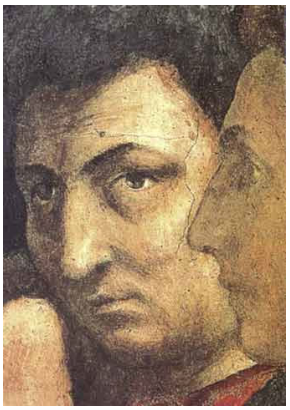
Филиппо Липпи работал в его доме, запер его, чтобы он не бегал по бабам. Тогда обезумевший, «побуждаемый животным неистовством», Филиппо Липпи разрезал простыню на жгуты, спустился через окно и много дней предавался наслаждениям. Не найдя его во дворце, Козимо послал искать его во все концы Флоренции. Наконец нашел. Увидев, что к Липпи пришло успокоение, он раскаялся в том, что запер его, и сказал: «Делай, что хочешь». И больше никогда не старался удержать Филиппо Липпи насильно, а только с помощью денег и милости.

Такого рода рассказами насыщены биографии, созданные Вазари. Сколько хочешь! Например, есть еще один замечательный рассказ у Вазари о Чимабуэ. Чимабуэ был человеком заносчивым, упрямым, если «кто-то смотрел не так на его работу, он просто бросал ее, как бы важна она ни была». Кстати, звали его Ченни ди Пепо, а «Чимабуэ» – характерное прозвище, означающее «быкоголовый». Однажды молодой Джотто нарисовал на носу у одной из фигур Чимабуэ муху. Пришел Чимабуэ, увидел муху и попытался ее согнать. Говорят, что вся Падуя была в восторге от того, как это происходило.

Вазари пишет, что другой художник, Андреа дель Кастаньо (он мало известен, но он действительно хороший художник) был «человек звериного нрава» – настолько звериного, что он убил своего учителя. Это чистое вранье, его учитель пережил его на 4 года. Тем не менее, из-за этой сплетни фрески Андреа дель Кастаньо были закрашены…

Вазари также рассказывает, что Паоло Уччелло, который прославился своими батальными картинами, был нелюдимым, странным, мрачным человеком. С возрастом он, наконец, женился. У него была юная прекрасная жена, но он уже не мог ничего сделать со своим характером. Увы… Но при этом от того же Вазари мы узнаем, что Уччелло был одержим своим интересом к перспективе и не спал всю ночь в своем кабинете, пытаясь уловить заветную точку схождения линий.

Фра Филиппино Липпи, Автопортрет



Мазаччо, Автопортрет

Чимабуэ (слева) и Джотто ди Бондоне (справа)

Неизв. мастер, флорентийская школа, XVI век, Паоло Уччелло

Среди прочего, у Вазари есть чудесные строки. Речь идет о том, за что он любит Флоренцию, чем хороша Флоренция: «Во-первых, тем, – пишет Вазари, – что там многие порицают многое, ибо самый дух Флоренции таков, что в нем таланты рождаются свободными по своей природе и никто, как правило, не удовлетворяется посредственными творениями, но всегда ценит их ради добра и красоты больше, чем ради их творца». Такие прекрасные строки пишет Вазари. Но любое хорошее дело, доведенное до крайности, становится плохим – и действительно, Вазари такой патриот Флоренции, что напоминает мне анекдот про еврея, у которого должно быть три синагоги, чтобы в одну ходить, в другую не ходить, а в третью – ни ногой! Он любит Флоренцию – значит, он не любит Венецию. Так не любит Венецию, что считает, что это, вообще говоря, другая страна, почти что не Италия. Ну да, есть такая провинция, называется Венеция… Но особенно он не любит Тинторетто, уж непонятно за что. Настолько он его не любит, что даже не посвящает ему отдельного описания. Весь мир Возрождения есть, а Тинторетто в нем нет. Но, по-видимому, Вазари одолела совесть или что-то вроде того. Он берет биографию второстепенного венецианского художника, которого звали Баттиста Франко, и там вскользь так – да, был такой паренек Тинторетто, но о нем не стоит говорить. Очень показательно и очень по-человечески: уж хороший – так хороший, а уж плох…

В этих примерах весь Вазари. Он создал персонифицированный роман живописи, он породил стиль. После Вазари этому стилю стали следовать разные люди, с той или иной степенью успешности.

Попытку стать северным Вазари сделал Карел ван Мандер. Все, что мы знаем о личности Брейгеля – от него и только от него.

Карел ван Мандер родился в мае 1548 года во Фландрии, в маленькой деревушке Мелебек, расположенной в красивой долине по дороге из Тильты в Розебек, в трех милях на север от Куртре и в пяти милях на юг от Брюгге. В таких буколических выражениях описывается рождение человека, который станет одной из самых значительных фигур в истории искусства. Но имя его абсолютно не окутано ореолом популярности и известно до сих пор не многим.

Итак, Мандер был на поколение моложе Брейгеля, между ними всего 20 лет. Немного, почти ноль по меркам истории. Его жизнь пришлась на бурное время, которое лишь краешком коснулось Брейгеля, но колесом прошлось по Голландии. Это был форменный кошмар. Горьковатый запах иконоборчества – по всей Германии и Голландии горят алтари, горит Мемлинг, горит ван Эйк. Это 1566 год, детство ван Мандера. Затем моральный урод король Филипп II находит изувера, герцога Альбу, который топит в крови вольный дух и практическую смекалку Фландрии, да и всех Нидерландов. Это всего через несколько лет, в 1568-1569. Протестантские восстания, война с Испанией, осада Харлема в 1573-1574 годах – десятки тысяч жертв, разгром Антверпена в 1576, прозванный «испанским бешенством». Вскоре после этого – чума, снова войны… Казалось бы, в эти годы нормальной жизни быть не могло. Неясно, как тогда вообще можно было делать что-то разумное. Но потом понимаешь – все не так. И при Гитлере, и при Сталине была жизнь, и при Чингисхане, и при Тимуре, и даже при Пол Поте. Пройдет время, и когда-нибудь историки будут с изумлением оценивать нашу эпоху тотальных идиотов. Ничего… прорвались.

Карел ван Мандер, автопортрет из его «Книги о художниках»

Так вот, Мандер в тех же самых жутких 1568-1569 годах учится мастерству у отличного художника и поэта, у Лукаса де Хере. Потом пишет и ставит пьесы, едет в Рим, работает, расписывает дворцы, церкви, частные дома. В Терни пишет сцены из Варфоломеевской ночи. О том, как адмирала Колиньи выкидывают из окна на улицу. Вообще говоря, Мандер католиком никак не был. Тем не менее, он берется, не моргнув, за этот дурнопахнущий сюжет. Может, у него был особый характер? Или просто молодость сглаживает все углы?

Потом Вена, Базель, родные пенаты, женитьба, чума, глубокий альянс с каким-то подвидом анабаптистов и, наконец, Харлем, зализывающий раны после испанского беспредела.

Итак, он осел в Харлеме, в 30 километрах от Амстердама – довольно захолустного по тем временам города по сравнению с Антверпеном. В Антверпене было все, жизнь била ключом, кто-то назвал Антверпен «Флоренцией Европы» – и так оно и было. Флоренция была культурная столица Возрождения, а Антверпен был культурной столицей Северного Возрождения. У Антверпена обкусывали пятки разные второстепенные города типа Брюсселя, Амстердама, Нюрнберга, Гента и так далее.

Тем не менее, в Харлеме у ван Мандера пошло-поехало. Он пишет и пишет, он нарасхват, он востребован, он всем нужен. Видимо, что-то было такое в воздухе, что стимулировало этот пир творчества. И, видимо, не только в одном Харлеме. Золотой век нидерландской живописи вдруг впитал соки свободы 17 нидерландских провинций и материализовался со шквальной силой. Еще сто лет назад картины заказывали коронованные особы, дворянство, ну, на худой конец, купцы. Теперь живопись нужна всем! Нет различий, есть энергия и деньги.

Все записано, все запротоколировано, все дошло до наших дней с аптекарской точностью. Сборщик податей заказывает ван Мандеру две картины: «Нарушенная проповедь» и «Прохождение под ярмом», для пивовара Яна Матиса Бона пишется «Давид и Авигея», для золотых дел мастера Карла Рейерса – еще что-то. Для ратуши Харлема написана картина в память Яна Хейгенса Липшатена. А чем же хорош был этот Ян? Он подарил городу челюсть кита! Где все эти детали, тонкости, нюансы в воспоминаниях о Брейгеле?! Что за муть, что за тайна, ведь всего два десятка лет разницы…

Продолжим. Для господина Яна Хендрика Бола, мастера и управляющего стекольным заводом, написана картина с сынами Израилевыми, пляшущими вокруг золотого тельца. Зачем стекольщику сдались древние израильтяне? Неужели ему так запала в душу эта ветхозаветная история? Они, правда, не просто пляшут, они еще и отдаются нецеломудренным ласкам женщин Моава. За всем этим наблюдает с горы Моисей. Мне кажется, ван Мандеру было просто любопытно пересказывать живописью библейские сюжеты. Он вообще был любопытен…

Поэтому он перевел «Илиаду» Гомера, «Георгики» и «Буколики» Вергилия, откомментировал «Метаморфозы» Овидия, написал два десятка пьес, стихов, сонетов. Но это только прелюдия.

Карел ван Мандер вместе с Хубертусом Гольциусом и Корнелисом ван Харлемом основал Академию живописи. Не совсем понятно, чем занималась эта академия, но считается, что это была неформальная группа, которая организовывала уроки рисования с натурщиками и обсуждала направления развития искусства. Чем бы она конкретно ни занималась, но появились у ван Мандера ученики. Он стал человеком, чей взгляд на живопись создал художника, которого лично я люблю больше других голландских живописцев – речь идет о Франсе Хальсе. Такое чувство, будто Хальс просто прорубил время, намного опередив свою эпоху. Его портреты совершенно завораживают. Смотришь, как скользит его длинный мазок, и думаешь: в каком он веке, товарищи, жил? Тогда так не работали! Кто его этому научил? Есть два варианта: никто – это от Бога, как у Филиппо Липпи, у Микеланджело и других, а второй вариант – все-таки у него был наставник. Я почему-то уверен, что именно Карел ван Мандер породил Франса Хальса. Он передал ему все то, чего у него самого не было. Так случается в жизни. Но редко…

В общем, ван Мандер был человеком времени – не человеком своего времени, а просто человеком Времени. И, как многие такие люди, он в какой-то момент почувствовал, что он должен еще как-то реализовать себя. В 1604 году Карел ван Мандер публикует «Книгу о художниках» и становится Вазари Северного Возрождения. Он пишет биографии художников, которые составили славу Северного Возрождения – этот термин появился вслед за тем, как появилась книжка ван Мандера. Вот те, кого описал ван Мандер в «Книге»: Ян ван Эйк, Гертген тот Синт Янс, Рогир ван дер Вейден, Лукас ван Лейден, Иероним Босх, Альбрехт Дюрер, Ганс Гольбейн Младший и Питер Брейгель Старший, Артген ван Лейден, Корнелис Энгелбрехтсен. Среди них нет Грюневальда, Мемлинга, других. Но все равно, книга ван Мандера – практически единственный источник сведений о послеготическом искусстве Северной Европы.

Могила ван Мандера находится там же, в Харлеме – всего 30 минут езды от Амстердама. Он скончался в 1606 году. Как раз родился Рембрандт. Ничто не прерывается.

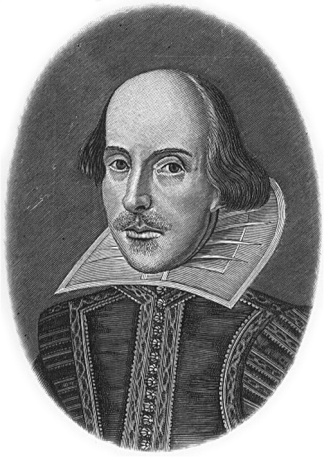
Прежде чем перейти к Брейгелю в изложении ван Мандера, следует сказать, что ван Мандер вошел в историю еще с одной, совершенно неожиданной стороны.

После него осталась картина, которая называется «Бен Джонсон и Уильям Шекспир играют в шахматы». Вот так – не больше, не меньше.

Карел ван Мандер,
Бен Джонсон и Уильям Шекспир играют в шахматы,
частное собрание, США

Ну, кто такой Уильям Шекспир мы более или менее знаем, а кто такой Бен Джонсон? Это был известный драматург, очень успешный, очень плодовитый, его портреты сохранились, по одной из его пьес Теккерей написал «Ярмарку тщеславия». Существует много легенд о соперничестве между Джонсоном и Шекспиром, некоторые из которых, возможно, правдивы. Историк Томас Фуллер повествует о словесных перепалках Джонсона и Шекспира в таверне *Mermaid Tavern*, в которых Шекспир переигрывал более образованного, но и более раздумчивого Джонсона. С другой стороны, Джонсон насмехался над двумя очевидными нелепостями в шекспировских пьесах: бессмысленной строкой в «Юлии Цезаре» и тем, что Шекспир поместил действие «Зимней сказки» на несуществующее морское побережье в Богемии. Словом, эти двое точно знали друг друга.

Бен Джонсон



Уильям Шекспир

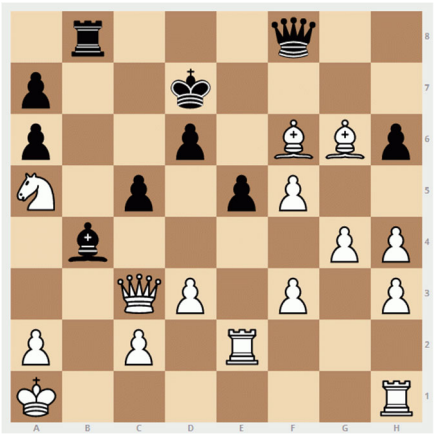
Но откуда их мог знать Карел ван Мандер? Не исключено, что дело было так. Лондонские театры были закрыты с марта 1603 по апрель 1604 года, сначала в знак траура после смерти королевы Елизаветы, а затем в связи с эпидемией чумы в городе. Многие лондонцы уезжали тогда на континент, спасаясь от эпидемии. Шекспир и Джонсон также могли на время уехать в Голландию, хотя документальных свидетельств этого не сохранилось. Да и ван Мандер мог в 1603 году побывать

в Лондоне и застать здесь двух драматургов в каком-нибудь известном пабе. Какой же голландец пропустит хороший паб, будучи в Лондоне?

Картина сама по себе загадочная. Небольшая, примерно метр на метр, немножко меньше, она была забыта, потеряна, утрачена, никто о ней не знал – до начала XX века. Каким-то образом она оказалась в Нью-Йорке. Совершенно неизвестно почему, но почему-то владелец этой картины заподозрил, что картина ценная. Он решил, что это середина XVI – начало XVII века. Откуда? Какие зацепки? Картина была отправлена на долгое и очень тщательное исследование. Это происходило в начале XX века, ее изучали три года, пока под микроскопом не нашли надпись «Бен Джонсон и Уильям Шекспир играют в шахматы, 1603 год». Далее было написано, что автором является Исаак Оливер – был такой достаточно хороший художник, француз. Но эксперты решили, что нет, это все-таки ван Мандер. Как можно отличить одного от другого, я не знаю, это на совести тех, кто дал атрибуцию. Так или иначе, если присмотреться – действительно: тот, кто слева играет, очень похож на Бена Джонсона, портреты которого сохранились. А тот, кто играет справа, очень похож на Шекспира – по крайней мере, мне кажется, что похож. Во всяком случае, похож на знаменитую гравюру, единственную известную гравюру XVII века, где Шекспир изображен с длинными волосами, высоким лбом и длинным, не слишком красивым лицом. Если сделать ему челочку и добавить волосы, то получится тот персонаж, которого изобразил ван Мандер.

Но вот есть еще одна деталь, тонкость, добавляющая перца в и без того пряную историю. Это – рука. Красная женская рука на перенем плане. Кто это? Зачем это? Кто она, незнакомка за кадром? Ведь, казалось бы, в ней нет никакой надобности. А может быть, картина обрезана? Но зачем? В общем, третья участница партии, видимо, навсегда сохранит свое инкогнито.

Что ж, восстановим позицию на шахматной доске. Если уж мы умеем читать ноты в босхианском музыкальном аду и играть соответствующую мелодию, то почему бы нам не доиграть партию за Шекспира!



Шекспир играет черными, что в свете нынешних реалий и политкорректно и выигрышно. С другой стороны, белый играет черными… звучит как-то зябко. К счастью, это начало XVI века. Шекспир держит в правой руке черного слона и готовится взять белого ферзя на C3, собираясь объявить мат.

Однако, с фигурами что-то не то. Их или слишком много, или слишком мало. И хорошо, и славно – пусть будет немного чертовщинки. Той самой, от Вазари, от его мух, скрученных простыней и зарезанных учителей живописи. История должна быть живой, но ясной до конца – никогда!

Амбула

И ясной до конца – никогда! Нужны артефакты! Нужны прямые свидетельства, кусочки бумаги, на которых чернилами, тушью, да хоть кровью, как у Мефистофеля, записан голос эпохи, код времени, ДНК жизни. Замечательно пишет К. Роке:

«Старинные письма и хроники, мемуары и дневники – это раковины, в которых до сих пор слышатся отголоски моря разговорной речи, давно канувшего в небытие».

И действительно, увидеть человека мы можем сейчас через его деяния, а вот услышать… Что касается Брейгеля, то услышать его так же трудно, как Босха, а может и еще труднее.

С Босхом, на самом деле, связано штук 15 документов экономического характера. Это впечатляет: нет ни одной бумажки, связанной с его творчеством, зато мы знаем точно, какими землями владела его жена, какой и почем он купил дом, где он свидетельствовал и по какому конкретно юридическому делу, сколько налогов платил и в какой монете. Да что там налоги! Мы знаем, что Босх устраивал трижды в своей жизни званые обеды в Братстве Девы Марии, знаем, кто там был, что ели и пили. Это неплохо, это круто – конец XV века на дворе, в Москве Василий III разбирается с поляками, литовцами, Ордой, полоумная Изабелла изгоняет евреев и мавров из Испании, Колумб открывает Америку, Санкт-Петербурга и в проекте нет, а мы можем приценяться к лебедятине на базаре в Хертогенбосе, знаем, кто покупал вино к столу, а кто сладости! Вот, например: в 1498/99 году Босх организовал банкет в Братстве Лебедя, в доме по улице Хинтхамерстрат, принадлежащем товарищу Воутеру ван дер Рюллену. Заплатил за него он немного, около 10 с половиной стюверов, поскольку один из двух лебедей, предназначенных для стола, был преподнесен «в качестве подарка от нашего господина» (то есть от Филиппа Красивого, деда испанского короля Филиппа II Мерзавца), а другой был предоставлен Рутгером ван Эрпе, который приобрел праздничную птицу за восемь с половиной стюверов. Вот так, 8,5 условных единиц – и «золотой ключик», то есть лебедь в Хертогенбосе в 1498 году, ваш.

С Брейгелем – не так. Он действительно человек-невидимка. Сохранилось три с половиной прижизненных документа, в которых упоминается его имя. Он стал художником гильдии Святого Луки в Антверпене в 1551, женился на Майкен-Марии Кукке ван Альст в 1563, ну и скончался в 1569, если, конечно, последний из документов можно назвать прижизненным. Никаких накладных, закладных, налоговых документов, связанных с Брейгелем, я не знаю. Если и есть что-то неотчетливое, то наверняка немного. Так что с «раковинами» речи в смысле Роке у Брейгеля совсем неважно. Как он ухитрился прожить жизнь в столичных Антверпене и Брюсселе, общаясь с известными купцами, деятелями науки и искусства, политиками и просто смежным окружением, и не оставить ни писем, ни дневников, ни свидетельств современников, ни портретов родителей, детей, учителей, коллег, никого, – это что-то из области фантастики. Мог хотя бы портрет тещи написать, что ли, для потомков. Тем более, что теще он, по-видимому, был очень многим обязан.

Однако, у Брейгеля все-таки был свой Вазари. Ван Мандер посвятил Брейгелю главу, проникнутую желанием нарисовать живую картину не только Брейгеля-художника, но и Брейгеля-человека. В результате родилась легенда о Брейгеле, в которой имеется «мудрость вымысла» – как в книге Орбелиани. Мандер убеждает, что родился Брейгель в одноименной деревне где-то под Бредой в Брабанте. Возможно. Но я не верю. Ну, не складывается все это, не ложится. Слово «брейгель» означает «кустарник». Так вот все, что касается детства – все сплошной «кустарник», а вернее темный лес. Мне почему-то кажется, что он откуда-то из-под Кампена. Единственная зацепка – он любил рисовать крестьян в костюмах из этой области. Но может, случайность.

Подписывался Брейгель аккуратно, вот так:

И даты ставил четкими римскими цифрами. Но все это после 1559 года. А до этого он подписывался «*Brveghel*», то есть через «*gh*». Что его вдруг стукнуло изменить свою подпись – никому не известно.

А вот его дети, тоже Брейгели, подписывались «*Brveghel*». Вот такая забавная история, которая позволяет нам по крайней мере соотнести, что написано самим Брейгелем, а что написано Питером

Брейгелем Младшим, поскольку все очень похоже. Хотя и у Питера Брейгеля Младшего тоже что-то покрутилось в голове, и в 1616 году он изменил подпись с *«Brueghel»* на *«Breughel»*.

Портретов Брейгеля практически не сохранилось. Но все же канонической считается гравюра Доминика Лампсония.

Доминик Лампсоний, Портрет Питера Брейгеля Старшего (гравюра)

Лампсоний был замечательным человеком с еще более замечательной профессией – гуманист. Но в XVI веке такое звучало нормально. Эразм был гуманист, Томас Мор – тоже гуманист, а вот Филипп II точно гуманистом не был. Он был садист. Но это не профессия, это – призвание. Так вот, в 1572 году Лампсоний опубликовал под своим именем серию из 23 гравюрных портретов нидерландских художников, получившую название «Портреты известных художников Нидерландов» (*Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*). Лампсоний снабдил некоторые портреты стихами на латыни. Брейгеля он должен был знать лично. Но уж наверняка Брейгеля лучше всех знал Иероним Кок, готовивший книгу Лампсония к изданию. Но Кок умер в 1570. В общем, я портрету Брейгеля работы Лампсония верю, хотя сомнения в точности изображения все же есть. Впрочем, Лампсоний был учителем Отто ван Веена, который, в свою очередь, был учителем Рубенса, с которым, в свою очередь, близко дружил Ян Брейгель Старший. Круги, круги… или какой-то «дом, который построил Джек».

Свой портрет Лампсоний снабдил латинским панегириком, где называет Брейгеля новым Босхом. По-моему, маловато. У Брейгеля есть еще рисунок, который часто выдают за автопортрет. Но это очевидная ерунда.

Питер Брейгель Старший, Художник и знаток, ок. 1565,
Музей графического искусства Альбертина, Вена

Мне же кажется, для того чтобы увидеть настоящего Питера Брейгеля Старшего, надо посмотреть на портрет Питера Брейгеля Младшего. Это все-таки кисть Ван Дейка, это совсем другой взгляд на человека и другая техника. Я уверен, они – отец и сын – очень похожи внешне. Тем более, что портрет сделан Ван Дейком в очень зрелые годы Питера Брейгеля Младшего. В это время все мы становимся похожими на своих родителей…

Ван Дейк, Питер Брейгель Младший, начало XVII века, Коллекция Фрика, Нью-Йорк

Но вернемся к ван Мандеру. Он младше Брейгеля лет на 20 – это всего ничего по историческим меркам, это эпсилон, мизер, практически тот же слой культуры. Он всю жизнь варился в том же художественном сообществе, что и Брейгель. Наверняка он пересекался со многими, знавшими Брейгеля лично. Да что там эти «многие». В то время, когда писалась книга, сыновья Брейгеля были уже известными художниками, у Питера Брейгеля Младшего была мастерская в Антверпене, а Ян Брейгель Старший был деканом антверпенской гильдии художников. Ван Мандер был очень обстоятельным исследователем. Наверняка он должен был встретиться с детьми Брейгеля во время работы над книгой. Или, по крайней мере, вести с ними переписку – все-таки от Харлема до Антверпена добрых 2-3 дня пути по тем временам. Тем не менее, по книге ван Мандера никакого документального дыхания истории и свидетельств наследников не прослеживается.

Это при том, что в главе о практически полном современнике Брейгеля, прекрасном парадном портретисте Томасе Море, ван Мандер совершенно по-человечески пишет такие строки: «Много потратил я труда, чтобы собрать о Море такое большое количество сведений, ибо ни от кого из детей я ничего не мог узнать о нем, хотя и просил их об этом самым настоятельным образом». Да… похоже не общался он с Брейгелями-младшими. Одни рассказы, слухи, «говорят, что…» – как у Вазари про художников, живших за сотню лет до него.

Как уже было сказано, происхождение Брейгеля – темный лес. Есть рассказ о том, что его отец, возможно, погиб в Мюнстере во время восстания анабаптистов в начале 30-х. Был такой безумец, Иоанн Лейденский, который разжег огонь религиозного фанатизма в Северных Нидерландах. Описание того, что он делал с людьми, может повредить разум. Описание того, что сделали с ним люди, не выдержит ни одна бумага. Такое было время. Может, действительно отец Брейгеля попал под это кровавое колесо. Дети Брейгеля должны были бы об этом знать хотя бы от бабушки, Майкен Верхюльст. Но они – ни слова! Возможно, все дело в том, что характер у всех – сдержанный, нордический, там интроверт на интроверте. Тоже домыслы, не более…

Где-то с середины 30-х годов Питер Брейгель стал учеником у выдающегося антверпенского художника Питера Кукке ван Альста. Как он там зародился, откуда появился, чему учился – никому не ве-

домо. Вот одна из легенд. Проезжал ван Альст мимо одного трактира в своей карете, проголодался. Зашел он поесть, выпил и спрашивает: «А кто это нарисовал мелом лошадь на заборе?» Позвали мальчика, что работал в трактире. «Как тебя зовут, мальчик?», – спросил ван Альст. «Михайло Ломоносов, в смысле – Питер ван Брейгель», – ответил мальчик. «Молодец, – сказал ван Альст. – Хочешь быть моим учеником?» Вот так все началось. А нарисовал бы Брейгель то, что обычно рисуют на заборах, и не было бы художника Брейгеля и целого пласта мировой культуры. Поучительная история, прямо для «Золотой легенды». Чушь, конечно, собачья, но другой нет.

Был ли ван Альст на самом деле учителем Брейгеля, вопрос непростой. В том, что Брейгель был его учеником, я практически не сомневаюсь. Но жизненный опыт подсказывает, что отношение «учитель-ученик» очень сложное, и многое не сходится с тем, что пишет ван Мандер.

Йоханнес Вирикс, Портрет Питера Кукке ван Альста

Питер Кукке ван Альст был блестящим представителем своей эпохи. Стоя одной ногой на нидерландской почве, он другой опирался на воздух итальянской культуры. Опасная эквилибристика, но ему все удалось.

Он был многолик – архитектор, скульптор, гравер, иллюстратор, писатель, издатель, многостилевой художник, путешественник. Он был полиглот, переводил на голландский, немецкий, французский, говорил на итальянском, как на родном. Однажды антверпенские купцы послали его в Стамбул с безумной миссией организовать с султаном ковровый бизнес. Затея провалилась, но ван Альст привез с Востока кучу рисунков, набросков гравюр и луковицы тюльпанов. Он организует производство шпалер по картонам Рафаэля, переводит с итальянского знаменитый трактат «Книги по архитектуре» архитектора Себастьяно Серлио – и этим, по ван Мандеру, «этой своей усердной работой просветил Нидерланды и вывел заблудившееся искусство архитектуры на верный путь». Не мудрено, ведь ван Мандер, как и ван Альст – маньерист, и все итальянское ему близко. Он продолжает: «Но, к сожалению, в настоящее время снова входит в употребление плохой современный немецкий стиль, избавиться от которого нам будет очень трудно и какового Италия никогда к себе не допустит». Однажды ван Альст построит один из самых красивых домов в Антверпене, бело-голубой дизайн которого напоминает о тосканских холмах, поросших горбиками церквей.

Все хорошо, но при чем здесь Брейгель? Все его творчество ортогонально маньеризму, если и есть в Брейгеле хоть что-то от Италии, так это впитанные им итальянские пейзажи, которые преобразовались позднее в перспективу, в пространство, в нелогичные далекие горы. Но все же – нет, не мог маньерист ван Альст, очень хороший маньерист, будущий придворный художник Карла V, теоретик архитектуры сформировать художника Брейгеля! Он мог, конечно, поставить ему руку. Рука у Брейгеля твердая и четкая с самой молодости. Но взгляд на мир у Брейгеля не от ван Альста. Скорее всего, это – от Бога, хотя возможны и варианты.

Во времена Брейгеля жил в Антверпене итальянский дипломат и ученый-экономист Лодовико Гвиччардини. Флорентиец по рождению, он влюбился в Голландию, в Антверпен и оставил о них воистину итальянские страстные строки в своей книге «Описание Нижних Стран» (1567 год). Он пишет: «Здешние женщины отличаются большой смелостью, светлыми волосами и возвышенным духом; и они обычно настолько активны и самовольны, что выполняют почти все мужские работы, особенно в торговле».

Л. Гвиччардини, Описание Нижних стран, 1567

Не исключено, что такой женщиной для Брейгеля была Майкен Верхюльст, вторая жена ван Альста, потомственная художница-миниатюристка, шпалеристка, теща Брейгеля, бабушка, воспитавшая его детей и определившая их судьбу. Она перевезла Брейгеля из Антверпена в Брюссель, она издает работы ван Альста, она ведет дела твердой и уверенной рукой. Мне кажется, ее роль в судьбе Брейгеля лишь чуть приоткрыта логикой событий, основное же скрыто вуалью.

Вот, например, Питер Брейгель Младший учился живописи у Гиллиса ван Конинкслоо из Антверпена. Хороший художник, но почему все-таки у него? Да потому, что его жена была родственницей Майкен и бабушка позаботилась о внуке. Видимо, неординарная была жена у Питера ван Альста.

Брейгель, несомненно, получил некую сумму знаний в латыни, письме, счете, религии, мифологии, итальянском. Где-то он определенно учился, и неплохо учился. Не зря Брейгель делает гравюру на тему «Осла не сделаешь лошадью даже в парижской школе». Думаю, все это произошло через Майкен. Она и женила его на своей дочери в 1563-м.

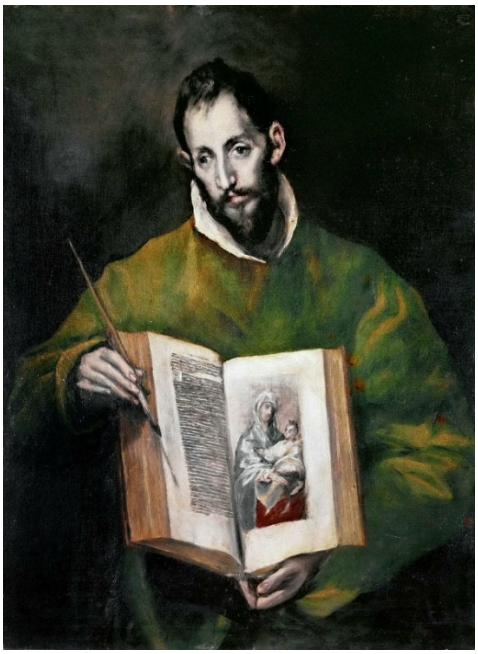
По-видимому, Брейгель был вполне нормальным молодым человеком. Не плейбой, не рубаха-парень, не душа компании, но достаточно толерантный, адекватный, слегка задумчивый юноша. Постепенно появился круг общения. Антверпен был в то время как напружиненная кошка перед прыжком в будущее. Социальной энергии было море. В иные дни у причалов стояло до двух тысяч кораблей. Купцы делали деньги и могли позволить себе роскошь приобщения к культуре. У Брейгеля были друзья из этой среды, а значит были пивные вечеринки, связи, развлечения. Конечно, задумчивость характера социальной активностью не перебьешь, но девушки и друзья сильно сглаживают любую угловатость и заторможенность. «Рассказывают, что» развлекался Брейгель, отправляясь с собутыльниками на деревенские свадьбы, ярмарки, праздники. Привозили они с собой положенные подарки и окунались в атмосферу деревенской разгульной свободы, простодушной радости, расслабляющего идиотизма сельской жизни. Простота пищи и волыночная какофония его абсолютно не беспокоили. Может, он и вправду рос в какой-то недалекой от города деревне? Может, прав Лодовико Гвиччар-

дини, который вполне мог знать Брейгеля лично и который в своей книге относит детство Брейгеля к городу Бреда и его окрестностям.

Интересно, что пройдет 100 лет – и голландская деревня станет самой зажиточной деревней в мире. Изумленные англичане напишут, что доход крестьянской голландской семьи может достигать 10 000 фунтов в год. Вот к чему приводит наличие свободы, религиозная терпимость, прохладный климат, близость моря, упорство и талант.

Брейгель любил разные приколы, сам на праздниках участвовал во всевозможных розыгрышах с элементами народной чертовщинки. Попугать кого-нибудь было для него настоящим кайфом. «Еще любил он женщин»… Об одной его подруге ван Мандер где-то добыл такую историю. Эта девушка, видимо, вполне устраивала Брейгеля, и все было бы ничего, и даже на постоянной основе, если бы его *шер ами* не врала, как сивый мерин. Питер заключил с ней следующее соглашение: каждую ее ложь он будет отмечать зарубкой на длинной палочке, и свадьба состоится только в том случае, если к условленному дню палочка не успеет покрыться зарубками целиком. Палочка, однако, заполнилась очень скоро. Вот ведь действительно дура, известно же, что честность – лучшая политика, даже когда хочется замуж. С другой стороны, подозреваю, что и палочку Питер выбрал не длинную.

В 1551 году Брейгель записан художником антверпенского отделения гильдии Святого Луки. Значит, ему должно быть в это время около 25, плюс-минус. Поэтому 1525 год считается годом его рождения. Вполне возможно, что так оно и есть. Евангелист Лука был покровителем врачей, художников и мясников. С врачами более или менее понятно – до того, как стать апостолом, Лука работал судовым врачом. С художниками тоже все проходит – по преданию, именно он нарисовал первые иконы Девы Марии. Но вот как быть с мясниками? Почему мясники, а не, скажем, бакалейщики или кондитеры?



Эль Греко, Святой Лука Евангелист, 1605-1610,. Кафедральный собор, Толедо

Рогир ван дер Вейден, Святой Лука, пишущий портрет Мадонны с Младенцем, XV век, Бостонский музей

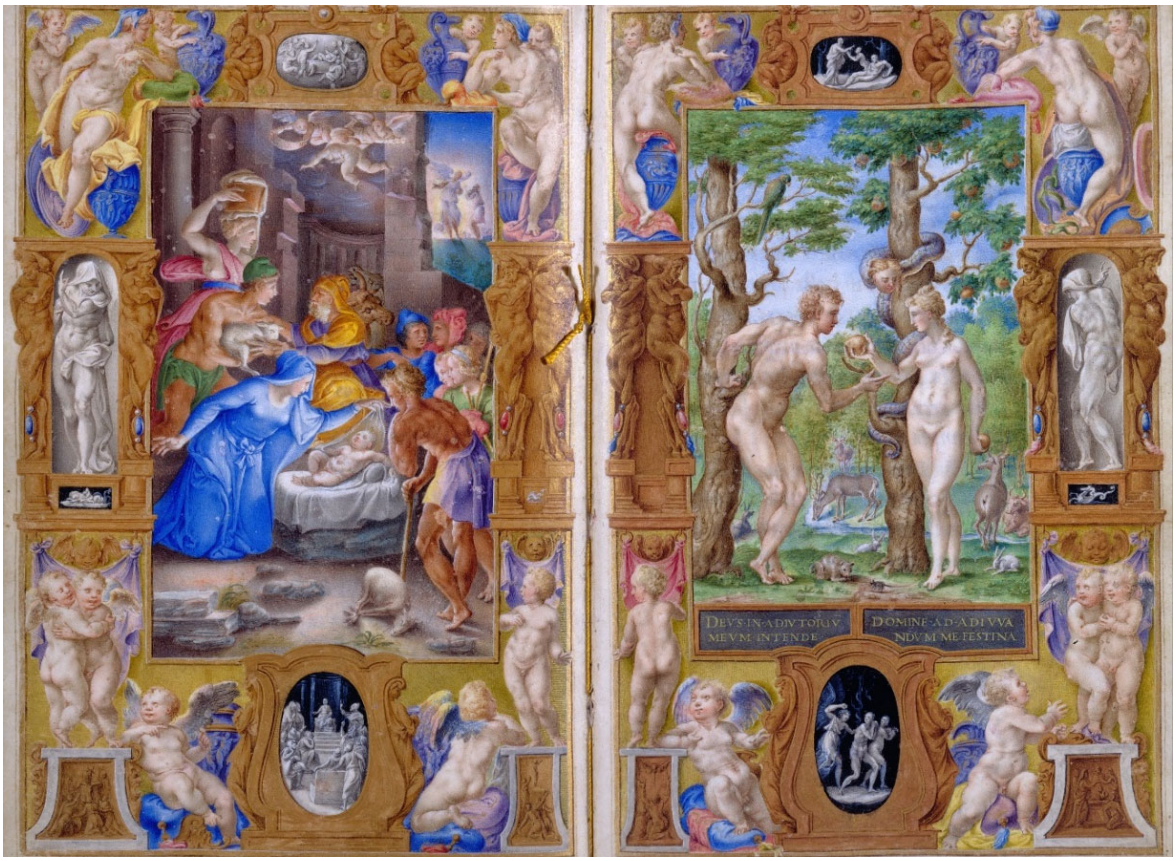
Гильдия Святого Луки была почти во всех крупных голландских или южно-немецких городах, она вела архивы, в них все до сих пор, как в аптеке – фас, профиль, отпечатки пальцев... В записях антверпенского отделения зафиксирована вся история и слава фламандской живописи: Брейгель Старший, Брейгели Младшие, Йорданс, Кук Иероним, Кук Матиас, Кукке ван Альст, Патинир, Снейдерс – художественный внук Брейгеля, оба Тениерса, Флорис и так далее. Для вступления в гильдию часто требовалось, чтобы художник был гражданином города и имел собственное жилье. Для регистрации в статусе мастера художник должен был еще и быть женатым. В Антверпене в гильдии осуществляли контроль качества и ставили на годных картинах свое клеймо. В общем, цех антверпенских художников высоко котировался на рынках Европы.

Питер Кукке ван Альст скончался как раз за год до утверждения Брейгеля художником, т.е. в 1550-м. Но еще до утверждения художником Брейгель расписывает крылья алтаря в Мехелене, работая в технике гризайль у Питера Балтенса. А как? Как он получил работу? А так. Снова на сцене поразительная Майкен Верхюльст: все ее восемь братьев и сестер были художниками и жили в Мехелене. Ларчик во все времена открывается одинаково!

После получения звания художника Брейгель на три года отправляется в путешествие. Франция и разные провинции Италии – до самого юга, до Реджо-ди-Калабрия и далее, возможно, на Сицилию, прямо в гости к туркам и сарацинам. И обратно, уже надолго – в Рим. Вероятно, от Кукке ван Альста у него был разговорный итальянский и ему светили случайные подработки в дороге. Но все равно это кошкины слезы, когда речь идет о трех годах путешествий. Кто-то должен был оплатить такую поездку. Все это деньги, и деньги немалые. Откуда они у него в двадцать пять лет и без родительского кошелька за спиной?

Считается, что деньги на его поездку дал Иероним Кок, о котором речь впереди. Не уверен. Ведь Кок только разворачивается, он еще не богат. Хотя, конечно, копейку-другую по дружбе (а также полагаясь на свой коммерческий нюх) он может подкинуть. Да, Кок вполне смотрится в роли спонсора. Но все-таки он не меценат. Мне ясно, что за всем этим предприятием снова стоит ангел не ангел, но хранитель наверняка – в лице Майкен Верхюльст. Пережив трагедию, когда от какой-то чумы скончались ее муж и двое детей, она находит в себе силы издать все последние труды Питера Кукке ван Альста по архитектуре. Она налаживает снова производство шпалер и аррасов. И она поддерживает Брейгеля во всех его начинаниях.

В Риме Брейгель знакомится с Джулио Кловио. Если ван Альста называли фламандским да Винчи за универсальность знаний, то про Кловио говорили, что он Микеланджело миниатюры. К моменту встречи Кловио 55 лет, он вдвое старше Брейгеля, он – монах, признанный художник, мэтр. Хорват по национальности, придворный художник венгерского короля, он, тем не менее, один из самых итальянских художников своего времени среди итальянцев. За пять лет до встречи с Брейгелем он уже закончил знаменитый Часослов Фарнезе. Это творенье Кловио стало прощальным салютом уходящей эпохе манускриптов.



Джулио Кловио, Часослов Фарнезе, частное собрание, США

Вазари пишет о нем как об одном из шедевров Рима и характеризует его скорее как произведение божественное, чем человеческое.

Сейчас Часослов практически недоступен, находясь в американском частном собрании. Какая ирония времени: Бог и его творенье существуют в природе, но под колпаком. Что-то здесь не так, и у кого-нибудь снова может появиться нетленная мысль – отобрать и поделить.

Что привлекло внимание Кловио в молодом Брейгеле, неясно. Подозреваю, что у него было острое чутье на талант и он распознал его в Брейгеле. Немного позднее Кловио подружится с еще одним юным гением – Эль Греко. В результате испанец напишет два великолепных портрета Кловио: один обычный, а на другом Кловио в окружении «учителей» Эль-Греко: Микеланджело, Тициана, Рафаэля.

Эль Греко, Портрет Джулио Кловио, 1570-1572, Музей Каподимонте, Неаполь

Эль Греко, Очищение храма (фрагмент), 1570, Институт Искусств, Миннеаполис, США

Брейгель дружил с Кловио, жил в его доме, работал с ним как миниатюрист. Он даже выполнил небольшой медальон с изображением кораблей во время шторма на миниатюре Кловио «Страшный суд». Позднее Брейгель подарил Кловио крошечную копию «Вавилонской башни» на пластине из слоновой кости.

В 1555 году Брейгель возвращается в Антверпен, и начинается новая жизнь. Ему около 30, он полон сил, он имеет диплом художника, он мастер за плечами которого… одна картина, написанная маслом в Италии, несколько гравюр и гризайль на створках алтаря в Мехелене. По крайней мере, это все, что мы знаем наверняка.

В это время – а скорее всего, и ранее – на сцене возникает человек, который, вне всякого сомнения, сыграл огромную роль в жизни Брейгеля. Звали его Иероним Кок, ему лет 35, он хозяин большого граверного дома «На четырех ветрах» в самом центре Антверпена.

Собственно, было два Кока, два брата – Маттейс и Иероним Коки.

Портрет Маттейса Кока, Ян Вирикс?, 1572

Портрет Иеронима Кока, Ян Вирикс, 1572, Музей Бойманса – ван Бенингена, Роттердам

Маттейс – фигура весьма неординарная. Он рано умер, еще во время ученичества Брейгеля. О нем мало известно, сохранилось всего несколько его картин. Однако все, кто видел эти работы, употребляют только превосходные эпитеты. Вазари называет его в числе известнейших мастеров нидерландской школы, Доминик Лампсоний посвящает ему поэтическую эпитафию, ван Мандер пишет, что Маттейс Кок, «вдохновившись итальянской или античной манерой пейзажа, первым придал картинам этого жанра разнообразие, которого им прежде недоставало, а еще он с большой фантазией составлял композиции. Он писал замечательные картины – как маслом, так и темперой». Есть маловероятная гипотеза, что учителем Брейгеля был не ван Альст, а Маттейс. Верится в это с трудом, но, видимо, связи с семьей Коков у Брейгеля зародились еще в юности.

Все Коки пришли в Антверпен из Лейдена. Брат Маттейса, Иероним, трудолюбив, позитивен и прозрачен. Он был одаренным человеком, наделенным безупречным вкусом художника в редком сочетании с энергией и хваткой делового человека. Он и сам был неплохим графиком, несколько его работ высоко ценятся. Но в бизнесе он был лучше всех. Ну, может, француз Плантен был не хуже. У него

тоже был граверный дом, типография. И он тоже очень процветал. Одни и те же художники работали и на Кока, и на Плантена. Всем хватало места. Разница только в том, что «На четырех ветрах», мастерская Иеронима Кока, не сохранилась, она исчезла, разрушена, а дом Плантена жив до сих пор. Поэтому, находясь в Антверпене, можно пойти туда и посмотреть, как устроена была типография, как вообще все это шкворчало и кипело в те времена.

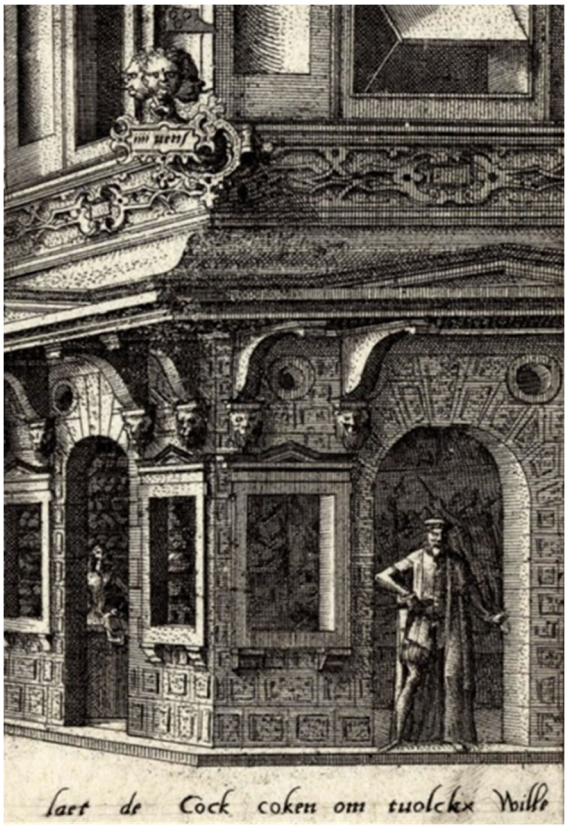
Сколько же художников в тот год, в те года было в Антверпене? Сколько скульпторов, граверов? Несколько сот человек. В один год только в Италию из Антверпена уехали более 300 художников, в Италии не было лавки, в которой не висел бы хоть один фламандский пейзаж. *Schilderpand* – антверпенская биржа картин – представляла собой постоянную экспозицию под аркадами, это была целая улица. В это время всю Европу, и особенно Голландию, охватило помешательство на гравюрах, они были самым расхожим товаром. Гравюры могли стоить очень дорого и очень дешево, это искусство – и одновременно область торговли – процветало.

Набор того, что производилось у Кока, впечатляет. Там были копии Тициана, Микеланджело, Босха, Рафаэля, Джулио Романо и всех остальных художников первого ряда, там были образы святых, лики богов и богинь, эстампы, на которых изображались животные и растения. Печатали карты: античные, современные, карты только что открытых земель, новые карты мира. Были архитектурные чертежи, чертежи кораблей, сцены военных триумфов, изображения чудовищ, которые иногда появлялись на берегу Северного моря. Печатали, наконец, фламандских художников, членов гильдии Святого Луки.

В любом случае, где-то в 50-х годах Брейгель начинает работать у Иеронима Кока. Сам Кок к тому времени разбогател. Он покупал дома один за другим, он только что женился, у жены было прекрасное имя Фолктхен, или по-простому – Фолк, то есть «народ», детей у них не было. «На четырех ветрах» они основали вдвоем – патент выдан 11 января 1548 года. Магазин находился недалеко от Новой Биржи, на углу Новой улицы и Восточной Каталининской. Позже они переехали к Новой Бирже гобеленов. Бррр – даже мурашки от такой точности!

Сохранилась гравюра, изображающая типичную улицу Антверпена середины XVI века с «Четырьмя ветрами» на углу. На ней запечатлены оба, Иероним и Фолк, в дверях своего магазина. На другом рисунке Яна Вирикса – парадный портрет Фолктхен.

Воображаемая улица Антверпена с «Четырьмя Ветрами»,
Ян и Лукас ван Дотекум, по гравюре Хаанс Вредеман де Вриса, 1560



Ян и Лукас ван Дотекум,
по гравюре Хаанс Вредеман де Вриса, 1560,
Улица с «Четырьмя Ветрами»

Ян Вирикс, Портрет Фолктхен Кок, 1560-1570,
Рейксмусеум, Амстердам

Два раза – брр, живой привет от Брейгеля, по этим улицам он ходил, селедку ел, пиво пил, забегал в магазин – свой второй дом на многие годы. Здесь его ввели в круг купцов, ученых, интеллигенции всех сортов. Наверняка он неоднократно стоял на этом углу между двумя дверями. Интересно, как звала его хозяйка? Как звучал этот язык? Какие улыбки летали в этих стенах?

Иероним Кок одержим был бизнесом на искусстве – а может, это было искусство на бизнесе, трудно сказать. Он преуспевал. Напечатал более двух тысяч оригинальных гравюр, среди которых одного Брейгеля – около 150. Он писал эпиграммы, где всегда говорил одно и то же: «кок» означает «повар», он готовит похлебку, он готовит что-то на пользу людям. Он и подписывался так же – на его эстампах вместо подписи стоит: «Кок готовит на пользу людям, относитесь к повару с почтением». Но «кок» – еще и петух на голландском, так что каламбур звучит еще смачнее: *«Laet de Cock coken om volckx wille»* – «Пусть петух готовит то, что хочет его жена, или, что то же самое – что хочет народ».

Думаю, для Брейгеля тезка Босха был тем человеком, который оценил его талант графика. Возможно, он действительно наряду с Майкен ван Альст дал ему какие-то деньги на поездку, чувствуя, что пестует курицу с золотыми яйцами. Или все было без дальнего прицела, просто так, по дружбе.

Скорее всего, именно Кок ориентировал Брейгеля делать гравюры а-ля Босх. Хотя – нет, все началось значительно раньше. С какого-то момента у Брейгеля возникает зримая связь с Босхом. С чего бы это? Мистика? Переселение духов? Возможно, начало было проще. Примерно в 1540-х годах, как раз в годы ученичества Брейгеля, ван Альст разрабатывает знаменитую серию шпалер-аррасов на темы из Босха. Они были невероятно популярны в Европе, их продали французскому королю Франциску I, много позднее переткали для кардинала Гранвелы и мерзавца Альбы. Все это было на глазах у юного Брейгеля. Не отсюда ли у него такая ранняя тяга к Босху?

Ковер-аррас,, по картине Босха «Стог сена», XVI век, Брюссель

Так или иначе, дух Босха вселился в Брейгеля где-то в середине 1557 года. Произошло это не без помощи Кока. Однажды Иероним Кок предложил Брейгелю сделать серию рисунков на темы народных пословиц и поговорок. Что в этот момент происходило в голове у Брейгеля, неизвестно. Может, взыграло воображение, а может, заказ начальства подсказал идею. Но появился рисунок с несложной моралью, который называется «Большие рыбы поедают малых». Когда Питер ван дер Хейден делал гравюру по рисунку Брейгеля, издатель Кок попросил его поставить на этом листе подпись Босха. Так «Большие рыбы поедают малых» были отправлены в тираж как гравюра по рисунку Босха. Ни у кого не возникло никаких сомнений в том, кто автор. Лишь много позднее, в венской «Альбертине» был обнаружен сам рисунок, на котором, ко всеобщему изумлению, стояла подпись Брейгеля. Сюрприз…

Лет десять назад мы были в Альбертине. Я видел «Рыб» впервые в жизни и, естественно, подумал, что раз рыбы летают по небу и ходят на двух ногах по пригорку, то, ясное дело, это один из психозов Босха. Но написано было – «Брейгель». Озадаченный такой явной нелепостью в уважаемом заведении я подозвал служителя. Вот, говорю, чего-то я не понимаю с подписью. Тот изменился в лице, сорок раз подряд сказал «энтшульдигунг» и исчез на 15 минут. Я ждал, не отходя от витрины. Неожиданно возник очень благообразный венский господин, представился херром таким-то и сообщил, что он от имени Альбертины выражает личную благодарность «херру такому-то», то есть мне, за то, что я заметил, за то, что заинтересовался, за то, что сказал, и вообще за то, что посетил их музей. А потом изложил всю историю про гравюры, про подпись, про оригинал и про взаимоотношения Босха с Брейгелем. На секунду мне показалось из его рассказа, что Босх восстал и вместе с Брейгелем трудился над гравюрой. Но потом я понял, что это всего лишь красивая метафора, переведенная с немецкого на английский. Мы расшаркались, раскланялись и остались очень довольны друг другом. Лишь рыба со вспоротым брюхом и круглыми глазами смотрела из витрины все так же безучастно, как и 450 лет назад.

Питер Брейгель Старший, Большие рыбы поедают малых, 1556,
Музей графического искусства Альбертина, Вена

Подпись Брейгеля на рисунке «Большие рыбы поедают малых»

С появлением «Рыб», с подделки Кока на свет явился новый художественный тандем, некий артистический симбиоз под именем «Босх-Брейгель». Так он и существует до сих пор как неразделимое художественное явление, почти как двуглавый дракон, как Бойль-Мариотт или Миклухо-Маклай.

Все это известное преувеличение. Брейгель, конечно, всю жизнь «играл в Босха». Он периодически то впускал его дух в свое творчество, то отпускал обратно, на вольные хлеба. Очевидно, что ему не составляло труда использовать босховские фирменные страшилки, он рисовал их одной левой, не особенно заботясь о смысле и чувстве. Хотите Босха? – будет вам Босх в ассортименте, будет «Босх умер, но дело его живет». Монстры а-ля Босх в исполнении Брейгеля являются чем-то вроде драпировки, чем-то вроде непременного и незаметного атрибута – скажем, ковра или орнамента, чем-то вроде актера второго или даже третьего плана. Брейгель рисует серию «Семь смертных грехов», рисует намного более страшную серию «Семь людских добродетелей», рисует «Падение мага Гермогена», пишет «Безумную Грету» – всюду Босх держит ему свечу, но никак не водит перо.

Питер Брейгель Старший, Падение мага Гермогена, 1565, Британский музей, Лондон

Питер Брейгель Старший, гравюры из серии «Семь смертных грехов», 1558

Все-таки Босх и Брейгель очень разные. Босх был мизантропом в квадрате, в кубе, он страстно ненавидел весь род людской. Картины Босха много проще, в них есть ребус, но нет чувства, есть мысль, но нет души, есть наблюдательность, но нет сострадания, есть в избытке фантазия, но нет жизни. Между Босхом и зрителем – стеклянная стена, холодная и нравоучительная.

Брейгель намного теплее, чувственнее, загадочнее. У него совсем нет волчьей ненависти к миру людей, а есть гротеск, ирония, сожаление, сострадание и глухая тоска. Он великий обманщик, скрывающий свои истинные мысли за ширмой сюжетной линии. Вот великолепная «Безумная Грета», написанная 37-летним Брейгелем еще до всех общественных катаклизмов. Считается, что в картине прослеживается влияние Босха: его цветовая гамма, его разношерстная дьяволиада, да и место действия – излюбленное для Иеронима. Мне представляется, что вся эта шелуха не имеет ровным счетом никакого значения.

Питер Брейгель Старший, Безумная Грета, 1563, Музей Майера ван ден Берга, Антверпен

Притча о Безумной Грете была чрезвычайно популярна в Нидерландах XVI века. Чем-то ее сюжет напоминает «Мамашу Кураж» Бертольда Брехта. Бедная пожилая женщина дошла до края. Война, вечно пьяный муж, все мыслимые и немыслимые горести и несчастья. Все она пережила. И тут – сковородка… кто-то спер сковородку! Это было уже слишком. Грета твердо знала, что в аду отменные сковородки. Она взяла меч и широким шагом направилась прямиком в ад. Ее исстрадавшаяся воля крушила все вокруг, а ее фигура доминировала надо всем так, как должен возвышаться безумный, но человеческий дух над мелочностью адской мишуры. Какой там Босх, где Босх… Это совсем другой мир.

Мне кажется, что Босх и Брейгель сильно отличались по психотипу. Вся жизнь Босха была на виду, она проходила в самом центре небольшого, очень компактного городка. Фактически Босх жил на рыночной площади, напротив собора. Все варилось в одном унылом котле: традиционные обеды в Братстве Лебедя, размеренные беседы с монахами и для разнообразия – публичные экзекуции. Никаких особых развлечений, кроме карнавальных гуляний да бродячих музыкантов. Никаких интел-

лектуальных встреч, никаких театров или путешествий, никаких прелестниц, никакого адюльтера – тоска. А тут еще богатая жена, скучная и, скорее всего, фригидная. Свое отношение ко всему этому дома не выплеснешь. Зато на картинах… Всматриваясь пристально в работы Босха, почти явственно ощущаешь, как его сексуальные проблемы стимулировали полет его фантазии. Не надо быть Фрейдом, достаточно сложить два и два. Что там у Босха: музыку он не любит, он ее просто ненавидит, ее черти в аду играют – это раз; женщин он не любит, женщины – это соблазнение, это похоть, это ва-аще… – это два, три, четыре, духовенство он не любит – ну, это ладно; он, наверное, к птицам хорошо из всего живого относится – так и тех коверкает изощренно. А ведь это все женские образы. Включая монахов – по принципу дополнительности. Нет, точно – у Босха были проблемы.

Брейгель же вполне нормальный. У него есть любовница, он не дурак выпить как в компании антверпенских интеллектуалов, так и на деревенской свадьбе. Он работает в коллективе, общается с массой людей, с музыкой у него нет никаких проблем. Не думаю, что безумные видения Святого Антония его по-настоящему интересуют: динамичный, передовой, живой Антверпен успешно отгоняет заспиртованных духов египетской пустыни. У него есть семья, дети, друзья. Хотя, конечно, сангвиником его никак не назовешь. Ну, может, по молодости. Со временем проявляется очевидная угрюмость характера, помноженная на северную сдержанность и задумчивость. Вот тут-то подползают связанные с Босхом сюжеты.

Есть у Брейгеля и римейки «Извлечения камня глупости» Босха. Особенно хороша гравюра «Ведьма из Маллегема».

Питер Брейгель Старший, Ведьма из Маллегема, 1559, Королевская библиотека Бельгии, Брюссель

Во фламандском фольклоре Маллегем – особая деревня дураков. Там кругом одни идиоты, и единичное у Босха действо приобретает у Брейгеля характер народного гуляния. Но сколько у Брейгеля экспрессии и гротеска в жестах, в лицах, наконец, в самой композиции. Конечно, Брейгель поет о том же, о чем пел Босх, но песня его звучит совсем в другой тональности.

Самое же главное состоит в том, что, по сравнению с Босхом, у Брейгеля море человечности. Правда, ее не всегда видно, Брейгель мастер убирать главных героев куда-нибудь на задворки. Одна из самых известных историй такого плана – картина «Падение Икара».

Питер Брейгель Старший, Падение Икара, 1558, Королевский музей изящных искусств, Брюссель

Картина эта полна загадок. До наших дней дошли два, а по слухам даже три варианта «Падения Икара». Все они оказались репликами XVI века по утраченному оригиналу Брейгеля. Это выяснилось совсем недавно, когда инфракрасная рефлектография показала, что под слоем живописи находится рисунок, служивший, несомненно, вспомогательным этапом в копировании оригинала. Ну что же, неприятность эту пережить несложно. Гораздо интереснее то, что мы видим на картине. А видим мы достаточно идиллическую картину пасторального мира: пахарь пашет, пастух пасет, рыбак рыбачит, корабль плывет. До Икара никому нет никакого дела. Не совсем! Имеются пять скрытых персонажей, которые алогичны в этой пасторали. Это ноги Икара, куропатка на ветке, солнце на горизонте и белое пятнышко в кустах. Пятым же артефактом является отсутствующей на картине Дедал. А почему, собственно, его нет?

Греческий миф об Икаре и Дедале – один из самых популярных в мировой культуре. Его дидактическая сущность состоит в том, что не стоит летать слишком высоко тому, кто должен летать в положенном ему эшелоне. В общем, если не орел, то летай, как крокодил – низенько-низенько. А если захочешь стать орлом, то кое-кому это может не понравиться. Это – общая канва, но детали, детали… Они таковы.

Существует два базисных варианта мифа о Дедале и Икаре. Дедал был гениальным скульптором и инженером. Его мраморные и крашеные деревянные скульптуры казались современникам живыми. Плутарх пишет, что Афина дала ему знания и мастерство. Он изобрел топор, бурав, еще какие-то инструменты. Был у него племянник, сын его сестры Поликасты, по имени Талос. Этот Талос был просто супер. По рассказу Овидия, когда Талосу было 12 лет, он изобрел пилу и циркуль. Возможно, гончарный круг и токарный станок – тоже его рук дело. Короче, Дедал был сильно расстроен способностями Талоса, зависть его загрызла, он завел Талоса то ли на скалу, то ли на Акрополь и скинул оттуда. Далее история расходится. Согласно первому варианту, Талос разбился, о преступлении узнал ареопаг, и Дедал бежал на Крит, к царю Миносу. У Миноса была жена Пасифая. У Пасифаи в жизни была большая любовь – здоровенный критский бык, Миноса ей было маловато. Поэтому Дедал сделал для Пасифаи деревянную корову с дыркой на причинном месте. Пасифая залезла внутрь деревянной ко-

ровы, бык быстро разобрался, где что находится, все были счастливы. В результате родился Минотавр. По просьбе Миноса Дедал создал для Минотавра знаменитый Лабиринт. Затем туда приплыл Тесей, влюбился в Ариадну, Дедал научил Ариадну трюку с ниткой, ну и далее все известно. Нехороший Минос заключил Дедала и Икара (откуда взялся сын у Дедала – неясно) в этот самый Лабиринт, оттуда оба улетели. Икар не долетел, он погиб от избытка свободы. Его похоронил Геракл и назвал море Икарийским. А Дедал полетел на Сицилию и поселился у царя Кокалоса (чье имя переводится как «раковина»). Минос назначил награду тому, кто скажет ему, где скрывается Дедал. И объявил по всей Элладе: тот, кто сумеет продеть нить через раковину, получит кучу денег. Дедал повторил трюк с Ариадной, он привязал нитку к ноге муравья и запустил его в раковину. Так он решил задачу Миноса. Потом были еще другие коллизии, в результате чего он вернулся в Афины и основал род зодчих – дедалидов, ведь имя Дедал(ос) переводится как «умелый».

Нас же интересует второй вариант мифа. А по второму варианту, Талоса звали Пердикс, Афина следила за всем, что происходит внизу у людей, и когда Дедал сбросил Пердикса со скалы, она не дала ему упасть, а превратила в куропатку. «Тепло, тепло», – как говорили в таких случаях в детстве. С тех пор куропатка и называется *Perdix perdix*. Как раз в таком варианте, восходящем к Софоклу, познакомился с темой Брейгель. У Овидия в «Метаморфозах» черным по белому написано:

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

Дедал завидовать стал; со священной твердыни Минервы
Сбросил питомца стремглав и солгал, что упал он. Но мальчик
Принят Палладою был, благосклонной к талантам; он в птицу
Был обращен и летел по воздуху, в перья одетый.

Все-таки в воздух взлететь куропатка высоко не может,
Гнезд не свивает себе на ветвях и высоких вершинах;
Низко летает она и кладет по кустарникам яйца:
Высей страшится она, о падении помня давнишнем.

Овидий, «Метаморфозы» (пер. С. Шервинского)

Итак, рыбак, пастух, пахарь – не фантазия Брейгеля, а просто антураж из «Метаморфоз». Картинка на тему Овидия. Главный герой, Икар – совсем не главный, от него видны лишь несоразмерные ноги. На самом деле, основное действующее лицо – птица, куропатка, Пердикс, которая если не злорадствует, то по крайней мере понимает, что здесь происходит и почему.

Питер Брейгель Старший, Падение Икара (фрагмент – куропатка)

Остаются еще непонятыми солнце на горизонте, белое пятнышко в кустах и отсутствующий Дедал. Проще всего с Дедалом. Он улетел. На другую версию картины, что находится тоже в Брюсселе, но в другом месте, в музее ван Бюрен.

Сложнее с солнцем. Оно располагается на линии горизонта. То есть совсем не в том месте, где должно находиться светило, растопившее воск на крыльях Икара. При этом солнечные блики отражаются в центре морской глади. Значит, где-то есть еще одно солнце? Многовато. Неужели Брейгель иронизирует? Или дурачится? Или просто «играет в Босха» – без страшилок, но с налетом абсурда? Впрочем, основной на данный момент является версия выцветшего странным образом лака с особым золотистым отливом.

Питер Брейгель Старший, Падение Икара, ок. 1558, версия из Дома-музея ван Бюрен, Брюссель

Есть еще неразгаданное белое пятно в темных кустах. Его история – апофеоз силы и слабости искусствоведения, одновременно загадка и насмешка Брейгеля, ухмылка гения. Я бы решил, что оно – ошибка природы, но не бывает одной ошибки на двух версиях картины!

Питер Брейгель Старший, Падение Икара (фрагмент – светлое пятно)

Многие исследователи толковали этот элемент как лицо человека и видели в нем дополнительную иллюстрацию мистической идеи картины. Однако исследование в инфракрасном излучении показало, что речь идет не о лице, а о совсем другой части тела, принадлежащей человеку, присевшему на корточки в совершенно утилитарных целях. Зачем эта деталь на картине про Икара, никому не ведомо. Может, Брейгель ее нарисовал на спор или по прихоти заказчика. Впрочем, все это вполне в духе эпохи – Рабле, Босх, да и сам Брейгель уделяли заднице пристальное внимание.

Я не буду анализировать так подробно другие картины Брейгеля. О каждой из них можно сказать что-то небанальное и осмысленное. Но не сейчас. Меня интересует нечто другое. Сравнивая Босха и Брейгеля, становится совершенно ясно, что Брейгель держит дьявольский зоосад Босха в левом кармане своего сюртука. У него там печатный станок, матрица для тиражирования любимых народом ужастиков. Но все это совсем не страшно, немного скучно, слегка вторично и на сто процентов бездушно.

Но если Брейгель включает свое *альтер эго*, вот тогда пробирает подлинный ужас. И безобидные глюки чокнутого Антония сменяются отчаянием брейгелевских «Слепцов» и щемящей реальностью «Сороки на виселице». Босховский корабль дураков безалаберно и безобидно плывет в страну дураков. Это все цветочки, это все равно что легкий запах фиалки по сравнению с миазмами брейгелевских поздних картин. Куда идет его безумное шествие? Скованные одной цепью, связанные одной целью. Они не идут, они катятся. Здесь долго гадать не стоит, тут все прозрачно. Это Брейгель, это не Босх – дух чертовщины ушел, настала жизнь, игры в кошмар закончились, пришла война, наступил кошмар без игр.

Сейчас мне хочется остановиться на самом загадочном в феномене Брейгеля – на его бешеной популярности. Искусство Брейгеля интересует даже тех, кто достаточно далек от фанатизма ценителей и знатоков живописи, его выставки собирают толпы зрителей со всего мира, не иссякает поток книг, фильмов, исследований. Брейгель востребован, он нравится, он актуален, он на слуху, он современен так, как современен каждый художник, создавший нечто вечное, не подвластное времени. В чем здесь секрет? В чем магия? Что есть в живописи Брейгеля такого, что людей тянет к ней, как магнитом?

Не знаю. Здесь нет ничего очевидного. Он не привлекает виртуозностью кисти, у него нет психологического шарма портретиста, у него нет особого света Рембрандта, длинного, живого мазка Франса Хальса, нет импрессионистского упоения светом и воздухом, нет ренессансного гимна красоте Человека, нет… да много чего у него нет. А что есть? Что есть такого, что особым образом влияет на умы людей вот уже без малого пятьсот лет?

Рискну предположить, что, помимо чисто художественных достоинств, картины Брейгеля оказывают также особое завораживающее влияние. Есть некий гипноз в его тягучих многофигурных композициях, в неброской игре цветов, в притягательном колорите пейзажей, в узнаваемости сюжетов. А что, если некий «гипноз» на самом деле является вполне отчетливой системой гипнотических приемов, которыми Брейгель умело, хотя, возможно, и неосознанно пользуется.

Я вспомнил Филонова, его известную картину «Буржуй в коляске».

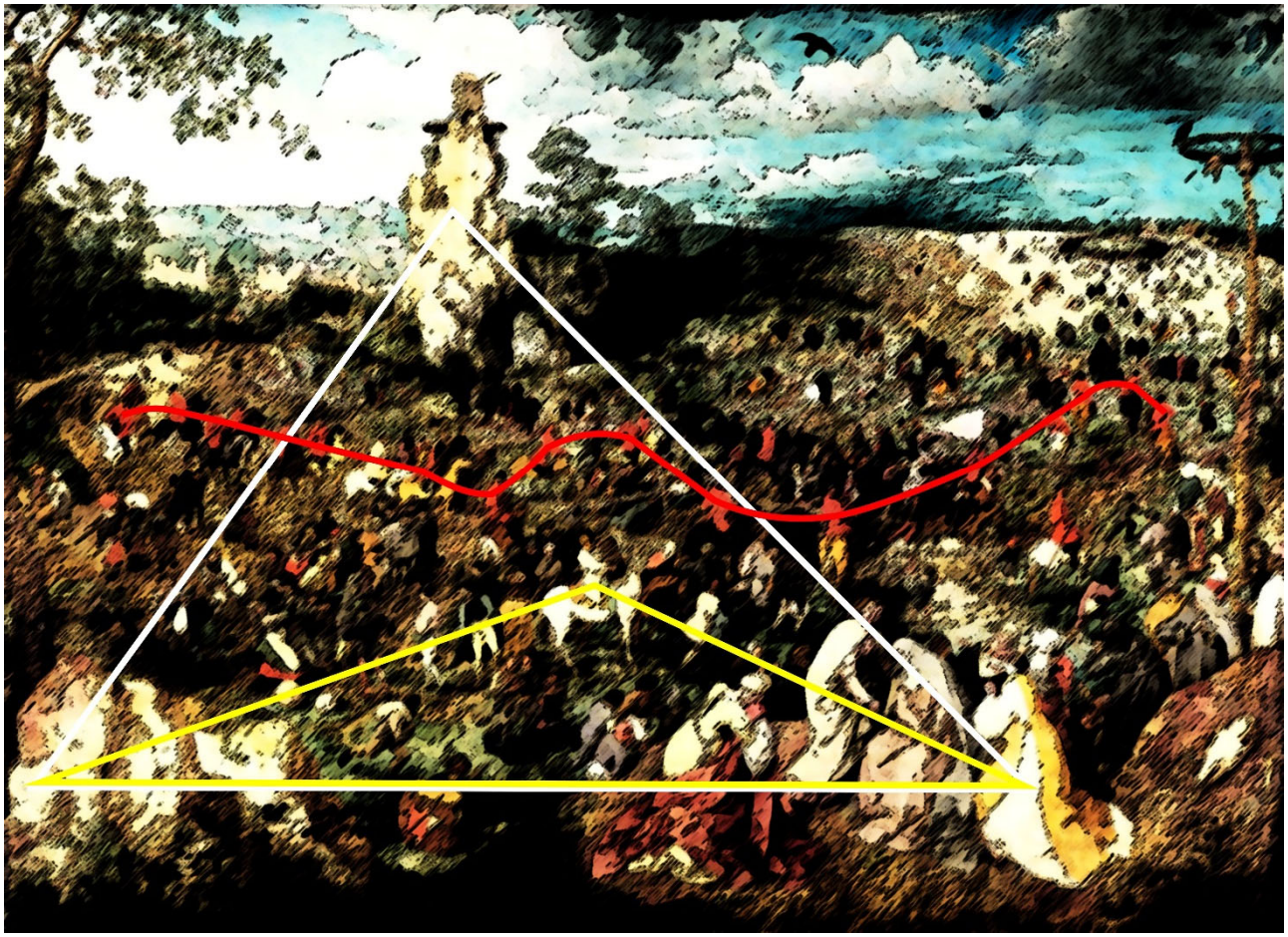
П. Филонов, Буржуй в коляске, 1912-1913, Русский Музей, Санкт-Петербург

Где буржуй? Где коляска? Слева в углу, не сразу и найдешь. Как и Брейгель, Филонов прячет главного героя в дальний угол картины. В остальном – есть цветовые пятна, неясные образы людей, диагональ красного цвета слева направо, ромбы завуалированного костюма Арлекина. Запоминается картина? Да! Чем – не знаю. Чем-то… Может быть, и у Брейгеля происходит нечто подобное?

Попробуем наложить на его картины размывающие фильтры, нивелировав тем самым значение сюжета. Усилим цвета. Применим градиентные фильтры для того, чтобы выявить их распределение. Посмотрим, что получится.

Питер Брейгель Старший, Путь на Голгофу, 1564, Музей истории искусств, Вена

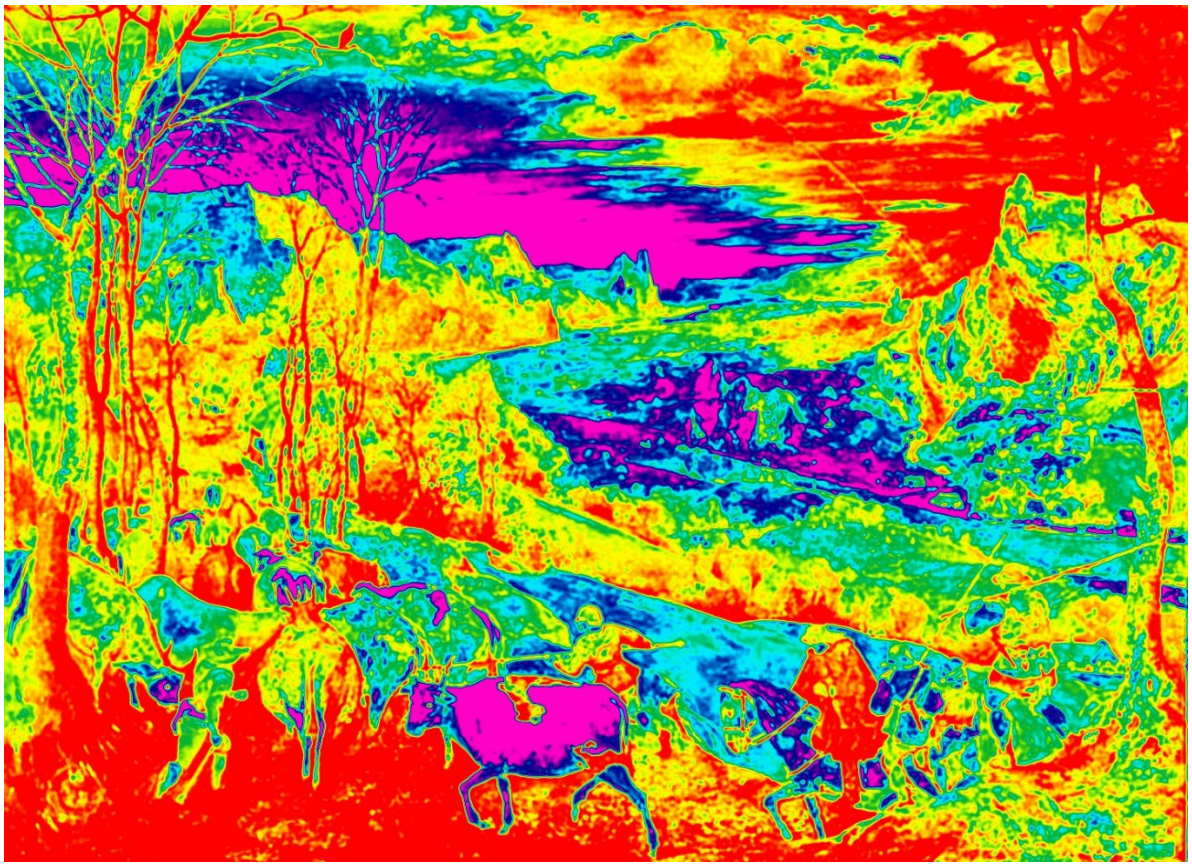
Становится ясно, что Брейгель играет цветами, притягивая взгляд зрителя. Красный цвет солдатских костюмов образует кривую, изгибающуюся в центре картины. Ее антиподом является нижняя кривая светло-желтого цвета, в который окрашены скалы слева, костюмы Девы Марии и ее спутников справа и, наконец, фигура коня в центре. Если присмотреться, то видно, что «красная» и «желтая» темы встречаются в самом центре картины, и именно здесь находится точка концентрации внимания. Весь фокус в том, что все это приглушенно, все деликатно, все незаметно. Но, тем не менее, действует безотказно. Да и сама Голгофа лежит на вершине треугольника, две другие вершины которого расположены слева в углу и справа среди скорбящих женских фигур. Небо же просто обволакивает Голгофу, продолжая очевидный зигзаг глубокой, темной тени. Да-а, Брейгель великий мастер скрытого воздействия на зрителя посредством цвета и композиции. Гипнотизер…



Питер Брейгель Старший, Сенокос, 1565, Лобковицкий дворец, Прага

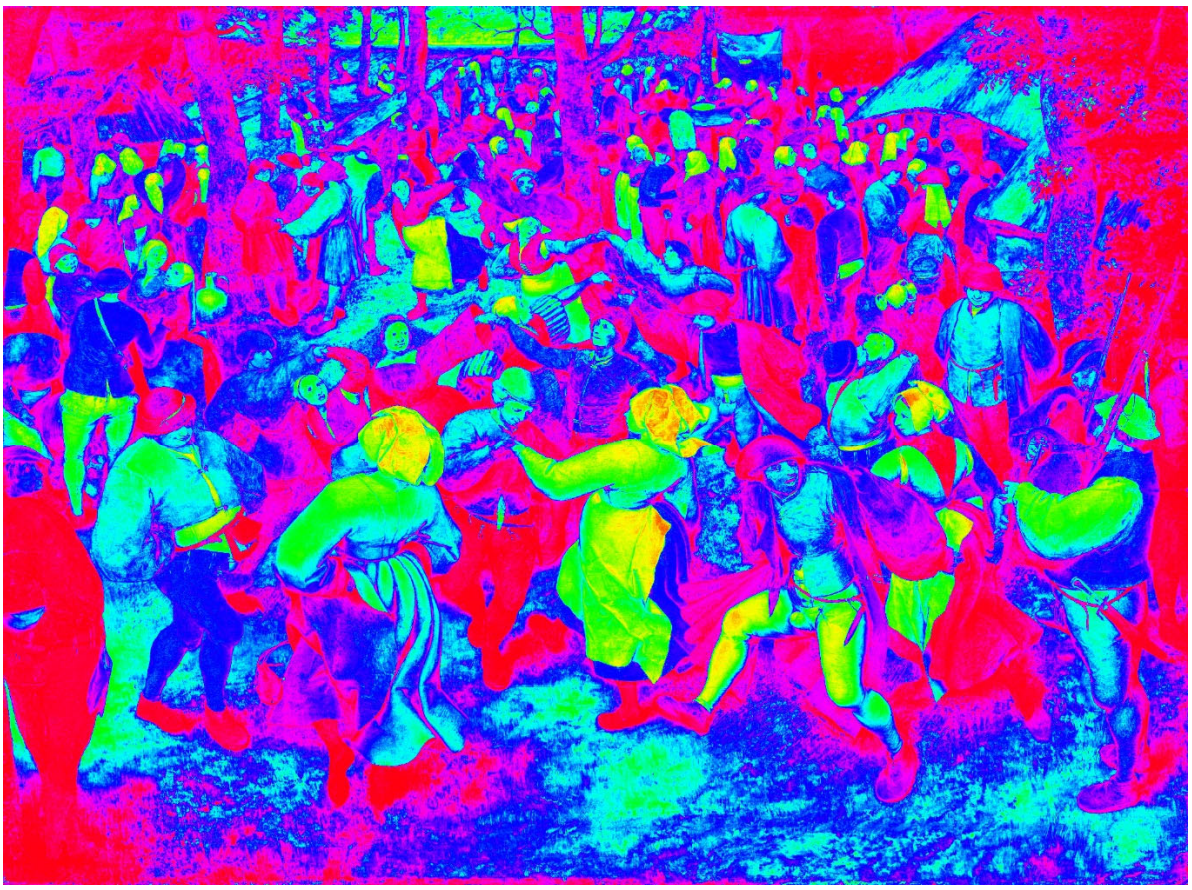
В «Сенокосе» из «Времен года» все краски струятся сходящимися потоками к одной точке, которая находится справа немного за пределами картины. А взгляд фиксируют три красных корзины, которые задают весь вектор движения. И снова возникает практически гипнотическое чувство гармонии.

Питер Брейгель Старший, Возвращение стада, 1565, Музей истории искусств, Вена



Снова «Времена года». Градиентный фильтр показывает распределение красок. Неожиданно замечаешь многочисленные симметрии цветов: диагональную, между тучей и землей, центральную, между небом и коровой, кучу боковых. И вновь струящиеся потоки красок…

Питер Брейгель Старший, Свадебный танец, 1566, Институт искусств, Детройт



«Свадебный танец» Брейгеля перекликается с «Танцем» Матисса. И неудивительно. Ведь сюжет картины Матиссу навеяли увиденные им в деревне Коллиур народные пляски, которые мало изменились со времен Брейгеля. В общем, их картины об одном и том же. И у Матисса, и у Брейгеля с

огромной силой передана энергия кругового движения. Но Матисс лаконичен, а Брейгель, как всегда, многофигурен. И, как всегда, играет с цветом, незаметно плетет хитроумные спирали цветовых конфигураций, которые отпечатываются в сознании ничуть не хуже рафинированного построения Матисса. Да что там говорить, Матисс – все-таки схема, модель, квинтэссенция идеи, Матисс – на любителя, а Брейгель – он для всех.

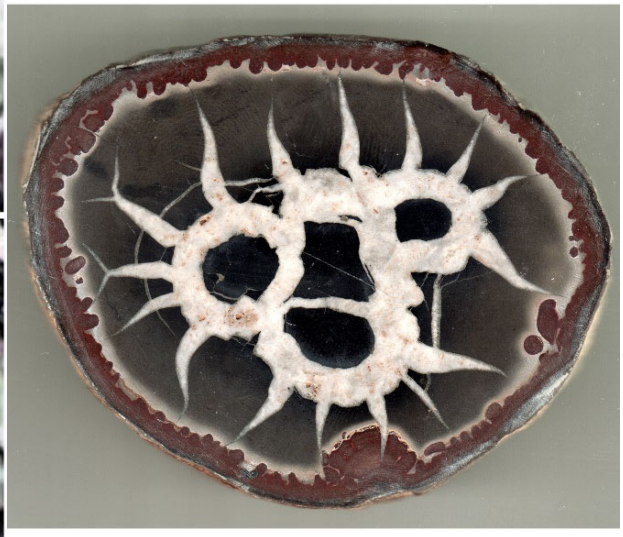
Думаю, что говорить об определенном гипнозе, которым владел Брейгель, все же слишком смело. При этом то, что он выстраивал взаимодействие композиции и цвета таким образом, что возникавший образ вне зависимости от сюжета получался гармоничным и притягательным, не вызывает никакого сомнения. Может, действительно фильтры помогают понять, каким образом он одурманивал зрителей, а возможно, все эти построения – от лукавого, и никакой «алгеброй» ничего из дарованного свыше не поверить.

Рондо есть рондо, и настало время снова коснуться минералогической темы, на этот раз акцентируя внимание в основном на работах Брейгеля. Ниже приводятся пары «рисунок-камень», в которых прослеживаются прозрачные аналогии между рисунками художника на бумаге и рисунками природы на камне.

Питер Брейгель Старший, Сладострастие (фрагмент), из серии «Семь смертных грехов», 1557

Септарии, район Уджда, Марокко

Восемь гравюр «Семь смертных грехов» переполнены всякой жутью. Апокалиптические зверушки на септариях из восточного Марокко повсеместно перекликаются с рисунками Брейгеля из этой серии. Помимо птицеподобных и крысоподобных существ, на срезах септарий сплошь и рядом встречаются изображения масок, медуз, морских звезд, а также всяких других косматых реликтов.



Септарии из американского Вайоминга немного другие. На них не встретишь жутковатых птиц. На них интрузии кальцита почему-то тяготеют к изображению хромых и убогих. А также насекомых, коралловых рыб и просто каких-то сюрреалистических видений.

Ну и, наконец, очень хороша пара, состоящая из любимого Босхом-Брейгелем карликового монстра грелли и классической вайомингской козябры.

Помимо септарий и монстров, есть еще одна минералогическая нота, имеющая отношение к живописи Брейгеля. Она не связана с Босхом, она чисто брейгелевская и, как ни странно, переносит нас в Южный Китай. Раз в году, осенью, в Лючжоу проводится *Fantastic Stone Festival* – фестиваль китайского пейзажного камня. В течение пяти дней город живет этим событием. Многочисленные лавочки, магазины, галереи представляют посетителям нечто удивительное. Это – разнообразные образцы гохуа яшмы. Китайское слово «*guohua*» переводится как «живопись», но не всякая живопись, а национальная (*guo*) или традиционная живопись (*hua*). Само название камня, связывающее его с живописью, имеет особый смысл. В провинции Гуанси, где добывают непревзойденные по красоте гохуа яшмы, их называют еще чохуа ши (*caohua shi*), то есть «камни живописных трав и цветов». Если вспомнить, что воспевает традиционная китайская живопись, то разница в названиях, в сущности, совсем небольшая. Есть у гохуа яшмы и другие названия: китайский пейзажный камень, китайский ландшафтный камень, рисунчатый суйсеки и даже пейзажный алевролит. Последнее звучит ужасно, но правильно. То есть никакая это не яшма, пусть даже китайская. Подобно тому, как китайская роза – совсем не роза, а гибискус.

Изображения на китайских яшмах абсолютно созвучны идеям традиционной китайской живописи. Как такое произошло – уму непостижимо. Ведь возраст у яшм весьма почтенный, за многие миллионы лет зашкаливает. Тем не менее, сходство полотен художников с естественными картинами вызывает не просто изумление, а некий внутренний шок. Как будто кто-то взял и написал тушью на рисовой бумаге то, что природа железом и марганцем нарисовала на камне.

Пейзажный алевролит, район Лючжоу, округ Гуанси, Китай

Пейзажный алевролит, район Лючжоу, округ Гуанси, Китай

Никому не ведомо, каким образом среди всех этих уникальных «китайцев» затесался европеец Брейгель. Но факт остается фактом. Каждый второй, кто смотрит на витрину с китайскими «яшмами», говорит: «Брейгель!» И потом удивленно: «Откуда он тут?» Откуда?! Кабы знать… Я даже не знаю, что именно брейгелевского в этой яшме. Если бы надо было формализовать, расписать, разложить на один-два-три, запрограммировать брейгелевские характерные нюансы, связанные с этим камнем, я бы не смог. А без всего этого, просто на чувстве – конечно, Брейгель! Его цвет, его свет, да и композиция, ясное дело, его. Можно немного подработать картину, нарисовать собак, охотников, ловушку для птиц, заснеженный Вифлеем – тогда будет забавная анимация, но будет как-то чересчур. А так, как есть, загадочно и деликатно – в самый раз!

Пейзажный алевролит, район Лючжоу, округ Гуанси, Китай

Питер Брейгель Старший, Перепись в Вифлееме, 1566, Королевские музеи изящных искусств, Брюссель

Сейчас, когда можно делать немыслимые ранее исследования, было бы интересно попробовать понять секрет цветовой тональности Брейгеля. Как ему удавался рассеянный серо-белый цвет, с пепельной паволокой, с дымчатыми полутонами, с бестелесными переходами между землей, водой и

небом? Может, если сделать спектрограмму, разложить цвета на частоты, нарисовать кривые, то секрет Брейгеля станет набором чисел? Может быть, аналогичное исследование китайского пейзажного алевролита даст такую же картину и мы разгадаем секрет человеческого восприятия? Но думаю, что результат будет не лучше музыки, написанной компьютером с помощью преобразования Фурье и разложений в гармонический ряд. Надо бы попробовать. Надо бы. Когда-нибудь… но не сейчас. А сейчас продолжим живописный консонанс Брейгеля и камня.

Питер Брейгель Старший, Охотники на снегу (из цикла «Времена года»), 1565, Музей истории искусств, Вена

Питер Брейгель Старший, Пейзаж с ловушкой для птиц, 1565, Королевский музей изящных искусств, Брюссель.

Питер Брейгель Старший, Избиение младенцев. около 1565-1567,
Королевская коллекция, Хэмптон-корт, Лондон

Питер Брейгель Старший, Поклонение волхвов в зимнем пейзаже, 1567,
Собрание Оскара Райнхарда, Нидерланды

Если уж зашла речь о возможности исследования картин Брейгеля, то следует сказать, что хотя машина времени пока не изобретена, некоторые ее прототипы уже вполне годятся для использования. Например, нам известно, что Брейгель чувствовал себя достаточно свободно в выборе техники письма. Так, в «Пути на Голгофу» Брейгель отложил кисть и каким-то тупым инструментом изобразил узор на одежде одной из фигур. Такая вот причуда. Более того, в «Проповеди Иоанна Крестителя» он пальцем провел красную полосу на плаще одной из фигур.

Питер Брейгель Старший, Проповедь Иоанна Крестителя, 1566, Художественный музей, Будапешт

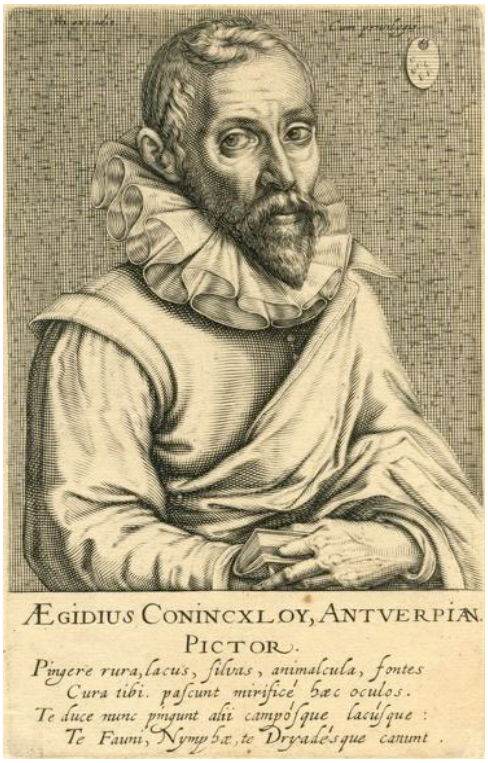
Где есть палец, там есть место для ДНК. Там, где есть ДНК, там есть практически все. Не исключено, что когда-нибудь появится клон Питера Брейгеля и раскроет все детали и секреты своего творчества. Но и сейчас мы знаем довольно много. Знаем, что техника у Брейгеля была достаточно стандартной. Он брал высококачественную дубовую доску, покрывал ее заячьим клеем, который закупоривал все поры, затем наносил меловую грунтовку. Грунт наносили в несколько слоев, каждый натирали хвощом. В хвоще есть кремнезем, то есть это очень неплохой абразив. Затем по грунту клали так называемую имприматуру. Это первый слой масляных красок. Затем он прикладывал свой картон и припорашивал его. А затем итальянским карандашом делался окончательный рисунок. Самая старая из досок, ставшая основой для "Вавилонской башни", датируется 1201 годом. Ей и во времена Брейгеля было уже 300 лет с гаком! Говорят, это балтийский дуб. Любопытно, как раз в 1201-м году основали Ригу. Может, именно этот дуб и спилили…

Династия

Мне осталось коснуться еще одной небанальной темы. Я имею в виду огромное древо блестящих художников, основателем которого стал Питер Брейгель Старший. Перед нами феномен стойкой генетической мутации, в которой могучий дар художественной одаренности передавался из поколения в поколение. Не исключено, что Питер Брейгель не сам по себе появился в доме Питера ван Альста. Сложились звезды, где-то в брабантском захолустье пролетела комета, и зародился не совсем человек – гениальный Питер Брейгель, со временем Питер Брейгель Старший. Художник. Мутант.

Детей у Питера Брейгеля и Майкен-Марии Кукке ван Альст было трое. Мальчики – Питер и Ян – и девочка – как водится, Мария. С фантазией на имена в этой семье всегда было слабовато. Отца своего они практически не знали, так как он умер, когда старшему из детей, Питеру, еще не было и пяти лет. Это не помешало им стать великими фламандскими художниками – Питером Брейгелем Младшим, по прозвищу Адский, и Яном Брейгелем Старшим, по прозвищу Райский или Бархатный. Главную роль в их воспитании и становлении сыграла их супер-бабушка, Майкен Верхюльст. Она определила и развила их способности в детстве, она нашла им учителей в юности, она, наконец, сохранила эскизы, доски, наброски, картоны Питера Брейгеля Старшего. Вот это действительно неоценимо, без этого мы бы и половины не знали о Питере Брейгеле Старшем, да и вообще развитие живописи было бы существенно другим.

Питер Брейгель Младший стал очень известным художником. Бабушка определила его для обучения в студию хорошего художника и, конечно, своего родственника Гиллиса ван Конингслоо.



Гиллис ван Конингслоо

Питер Брейгель Младший,
Портрет работы Ван Дейка

И пошло-поехало, талант у Питера Младшего был огромный, мутация – она мутация и есть. Он основал в Антверпене большую мастерскую, среди его учеников был знакомый нам с детства по Эрмитажу Франс Снейдерс. Он написал много качественных картин, самая известная из которых посвящена гнусной теме сбора налогов.

Питер Брейгель Младший, Налоговая служба, 1621, Музей изящных искусств, Гент

Работал младший Питер с размахом. Налоговую службу он повторил около 60 раз! Только подписанных и датированных версий сохранилось 19 штук. Но по-настоящему его талант проявился на ниве копирования, варьирования, тиражирования – в хорошем смысле слова – творчества своего отца. Питер Брейгель Младший создал огромное количество точных копий его картин. Они настолько близки к оригиналу, что их очень трудно различить. Что здесь уникального? Это, конечно, *количество* реплик, сделанных в мастерской Питера Брейгеля Младшего. Перед нами феномен художественной мимикрии, доведенной до крайности. Такого никогда не было. Например, «Зимний пейзаж и ловушка для птиц» была воспроизведена Питером Младшим по крайней мере 60 раз, «Поклонение волхвов в снегу» – около 30 раз, и так далее.

Обстоятельства появления этих копий таинственны. Понятно, что учиться у отца напрямую Питер Младший не мог, а абсолютное большинство картин отца было распродано частным коллекционерам, нередко в другие страны. Без картин отца, не имея возможности учиться у него – как он смог создать настолько точные копии? Видимо, бабушка сохранила какие-то картоны и наброски. Видимо, она делала все профессионально, с душой и любовью. Видимо, в доме были гравюры с большинства картин. Видимо, сохранились даже инструменты и партии досок. Видимо, то, видимо, это… Видимо, был комплекс обстоятельств, в результате которых возникла особая положительная мутация. В итоге в исполнении Питера Брейгеля Младшего имеется несколько десятков картин, которые либо являются репликами не дошедших до нас картин его отца, либо написаны по мотивам этих картин, либо просто навеяны их сакральной связью. Чудеса!

Питер Брейгель Старший

Питер Брейгель Младший

Питер Брейгель Старший, Алхимик

Питер Брейгель Младший, Алхимик

На мой взгляд, Ян Брейгель Старший был еще более содержательным художником, чем его брат. Он работал во многих жанрах, включая цветочные натюрморты, аллегорические и мифологические сцены, пейзажи и марины, батальные полотна и крестьянские идиллии. Он был близким другом и соавтором Рубенса, деканом гильдии Святого Луки, придворным художником.

Петер Пауль Рубенс, Портрет Яна Брейгеля с семьей, 1612, Институт искусств Курто, Лондон

Дружба Яна Брейгеля Старшего с Рубенсом была необыкновенной. Рубенс одно время даже выполнял обязанности секретаря Брейгеля, они вместе ездили в различные деловые поездки, вместе создали около 25 картин, Рубенс был крестным Яна Брейгеля Младшего.

У Яна Брейгеля Старшего были достаточно стойкие религиозно-философские взгляды. Его связывала теснейшая дружба с кардиналом Милана Борромео, который придерживался «прогрессивно»-католического взгляда на мир. Кроме того, его привлекал энциклопедический стиль изучения природы. Он стремился классифицировать растения, животных, даже пейзажи, которые изображал на своих картинах. В общем, Ян Брейгель Старший был очень цельной и самобытной личностью.

И в то же время в какие-то моменты он воссоединялся с Питером Брейгелем Младшим в стремлении копировать произведения отца. Несмотря на то, что Питер Младший и Ян пользовались одним и тем же картоном для копирования, картины у них получались разные. Считается, что манера Питера Брейгеля Младшего очень точная, очень деликатная, он графичен и работал кистью, как рисовальщик, его красочный слой тонкий и прозрачный. Ян Брейгель работал в более живописной манере, его красочный слой более плотный, более насыщенный. При этом он любил яркие цвета, особенно синий – до ультрамаринового. Вообще, Ян был как-то поживее и брата, и отца.

Ян Брейгель Старший, Поклонение волхвов, 1598, Музей истории искусств, Вена

Сыном Яна Брейгеля Старшего был Ян Брейгель Младший. Ян Янович тоже был прекрасным художником, тоже был деканом гильдии Святого Луки и тоже копировал произведения отца и деда. В постоянстве была сила всех Брейгелей. Династия Брейгелей продолжалась и через дочь Яна Брейгеля Старшего Пасхазию. Ее сын, пейзажист Ян ван Кессель Старший, был одновременно племянником Давида Тенирса Младшего. Словом, талантливые «Старшие» и «Младшие» всех сортов встречаются в древе Брейгелей в ассортименте.

Наверняка и сейчас где-то бродит по Европе ген Брейгеля. Или не бродит, просто спит пока, ждет своего Герцена. В отличие от известного «призрака», это классная, талантливая, яркая, артистическая мутация. Наверняка снова прилетит комета и в какой-то из деревень Брабанта родится мальчик с необыкновенным художественным даром.