

DOI 10.23683/2415-8852-2018-3-134-147

УДК 7

ТЕМА УТОПИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ: ОБРАЗ МИРОВОГО ЦЕЛОГО

Андрей Михайлович Бердичевский

преподаватель Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)
e-mail: amb572@yandex.ru

Аннотация. Статья является прологом более объемного исследования, посвященного трактовке утопических сюжетов в работах П. Брейгеля Старшего. Автор исходит из представления о необходимой связи между этой трактовкой и образом мирового целого, присутствующим в большинстве произведений мастера. Характеристика и анализ этого образа являются основной целью исследования.

В первой части статьи автор, опираясь на концепцию отечественного исследователя Л.А. Кашук, описывает структуру брейгелевской мировой панорамы, состоящей из ряда пространственных локусов. Несколько модифицируя и дополняя схему Кашук, автор, во-первых, делит их на зону жизни (аграрные угодья), зону безжизненности (горы) и зону смерти (море), во-вторых, рассматривает взаимоотношения людей и Природы через определенный тип жилища, органичный для каждого локуса или связанный с ним (деревня – замок – город). В итоге делается вывод, что Брейгель понимает мировое целое как натуроцентрический миропорядок.

Во второй части анализируется брейгелевский образ миропорядка. Автор сравнивает его со средневеково-ренессансным концептом Универсума и выявляет принципиальные различия между ними: Универсум управляется замыслом Творца, а брейгелевский миропорядок – законами Природы. В связи с этой особенностью рассматриваются феномены брейгелевского мира: парадокс «двойного зрения», которым художник видит свой объект, и парадокс «этической пустоты» натуроцентрического миропорядка. В заключение автор формулирует проблему для последующего исследования: могло ли сочетание такого миропорядка с утопической ситуацией обнаружить в нем скрытый «этический потенциал».

Ключевые слова: Питер Брейгель Старший, утопия, мировое целое, локус, миропорядок, натуроцентризм, Природа, Универсум.

В творчестве великого мастера Северного Возрождения Питера Брейгеля Старшего есть ряд работ, сюжетом которых являются ситуации с характерными чертами утопий, а содержанием – осмысление этих ситуаций. К ним можно отнести оба варианта «Падения Икара», обе «Вавилонских башни» и, разумеется, «Страну лентяев».

Однако любое исследование темы утопии в творчестве Брейгеля невозможно без учета тесной и необходимой связи между брейгелевской трактовкой утопических ситуаций и образом мирового целого, постоянно присутствующим в композициях мастера. Это устойчивое и целостное видение мира служит своего рода мировоззренческой матрицей творчества Брейгеля и поэтому оказывается неизбежным контекстом – заранее заданной концептуальной рамкой для всех изображаемых сюжетов. При этом сам образ мирового целого у Брейгеля настолько сложен и содержателен, что требует отдельного развернутого аналитического описания, которое должно быть предпослано исследованию утопий в его контексте. Таким необходимым предваряющим описанием и является данная статья – первая из трех, посвященных теме утопии в творчестве Брейгеля.

В статье «Творческий метод Питера Брейгеля Старшего» Л.А. Кашук вычленила «несущую конструкцию» брейгелевской мировой панорамы [Кашук]. По мнению исследователя, она состоит из ряда качественно

различных пространственных локусов, которые можно разделить на «центральные» и «периферические». В основу такого деления Л.А. Кашук кладет вроде бы частную оппозицию «своего» и «чужого» пространства, из которой, однако, вырастает универсальная оппозиция зоны жизни и зоны смерти.

К «центральным» локусам брейгелевского мира она относит 1) «пуп земли» – холм с типично нидерландской деревней, стоящей на его вершине среди деревьев, одно из которых – аналог мирового древа; 2) лежащие у его подножья крестьянские земли – поля, луга и пастбища; 3) другие аналогичные деревни, расположенные не на возвышенности, а ниже – в долине – и тоже окруженные сельскохозяйственными угодьями. Далее следует пограничная зона, включающая лес и реку (или только одну реку); при этом лес, скорее, прилегает к границе, а река является ею. На одном ее берегу еще может стоять какая-нибудь деревушка, а вот на противоположном уже начинается собственно «периферия». Она представлена тремя следующими друг за другом локусами – горами (чаще всего приречными), морским побережьем и морем. Горы, как правило, лишены растительности, но обитаемы: у их основания располагаются города, а на скалах – замки. Побережье – это край земли, «конец света», но города могут возникать и там. Наконец, море – поистине иной мир, во всем противоположный земле.

По мнению Кашук, деревенские локусы, охватывающие селенья и уголья, занимают центральное место в брейгелевской мировой панораме, потому что именно в них человек максимально открыт окружающей реальности. Черты такой открытости она находит повсеместно: в распахнутых окнах и дверях крестьянских жилищ, в тропинках и дорогах, связывающих деревни с полями и пастбищами, в самой деревенской топографии, структурными единицами которой являются дом и дерево, а смысловыми доминантами – церковь и трактир. Дом и дерево тут не просто расположены рядом: они составляют неразрывное единство, поскольку порождены самой Природой как неразлучная пара. Что касается церкви и трактира, то, продолжая наблюдения Кашук, можно добавить, что в этом локусе они уживаются вполне мирно и даже дополняют друг друга: ведь здесь церковь – место открытости человека Небу, а трактир – другим людям. Вместе они организуют перспективу деревенской улицы в «Крестьянском танце», а в «Охотниках на снегу» (рис. 1) ведут взгляд от пригорка, где примостился трактир, до конца обитаемого пространства, маркированного церковными шпилями.

Но главным контрагентом человека тут оказывается неистощимая в своей плодородности Природа, которой он подчиняется, поскольку ритм и условия его существо-



Рис. 1. П. Брейгель Старший. «Охотники на снегу»

вания определяются сменой времен года; но в то же время и борется с ней, поскольку добыть ее продукты можно только упорством и напряжением труда. Однако эта двойственность не включает в себе ни антагонизма, ни драматизма: здесь Природа не торопит и не изнуряет крестьянина, а он, рассчитывая меру своих усилий, никогда не форсирует их. Возможно, поэтому на переднем плане «Сенокоса» (рис. 2) не поле, где ведутся работы, а дорога, по которой в обе стороны шествуют веселые и полные сил деревенские жители. А центральная сцена «Жатвы» – не уборка урожая, а полуденный отдых жнецов. В этих «центральных» локусах брейгелевского мира человек раскрывается как разумная и деятельная часть вечно производящей и порождающей Природы, всецело определяющей здесь и содержание его сознания, и предмет



Рис. 2. П. Брейгель Старший. «Сенокос»

его деятельности. Поэтому можно сказать, что человек тут практически не вычленен из Природы и имманентно гармоничен ей [Котельникова, Руссо].

Следующий локус – лес. В статье Кашук «переходность» его пространства не охарактеризована, да и у Брейгеля нет картин, визуально представляющих взаимодействие леса с обитателями «центральных» локусов; исключение – только «Сорока на виселице», стоящая в наследии художника особняком. Однако даже при отсутствии непосредственного изображения мы можем понять особенности этого взаимодействия по некоторым косвенным признакам, присутствующим в «Охотниках на снегу». На переднем плане картины трое охотников, возвращающихся из леса с единственной убитой лисой, бредут вразброд по глубокому снегу. За ними, понутив головы, плетется свора собак, воспри-

нявших настроение своих хозяев и преданно повторяющих его. Эта унылая процессия противопоставлена царящей вокруг (несмотря на хмурое небо) оживленно-приподнятой атмосфере, которую в равной мере создают и деловитая хлопотливость крестьян, собравшихся, судя по всему, коптить свиную тушу у дверей трактира, и беззаботная суета конькобежцев на замерзших прудах. Но поскольку свиней в деревнях обычно забивали перед праздниками, то дело, видимо, происходит в канун Рождества (чем и можно объяснить упомянутые выше особенности эмоционального строя изображения). И охотники, затеявая свой поход, очевидно, рассчитывали вернуться с дичью для рождественского стола, но лес непоправимо разрушил все их надежды. А значит, в этом пространстве уже не действуют «законы поля и пастбища»: согласованные и управляемые усилия по овладению продуктами Природы, гарантировавшие успех в «центральных» локусах, здесь не могут гарантировать ничего. Больше того, противодействуя человеку, лес способен даже ослабить узы охотничьего братства, ведь общая неудача не сплотила, а разъединила брейгелевских персонажей. Следовательно, в этом локусе Природа перестает быть комплиментарной людям. Однако полностью враждебной им она тоже тут не становится, поскольку не несет прямой угрозы вольности и открытости их существования. Так, предположительно, можно понять

«переходный» характер лесного пространства в ряду брейгелевских локусов.

Совсем иные смысловые ноты начинают звучать, когда в брейгелевских ландшафтах возникает река. Как уже отмечалось, в схеме Кашук ей отводится функция границы между «центром» и «периферией» брейгелевской мировой панорамы; причем, именно благодаря реке становится понятно, что «центральные» локусы – это зона жизни, а «периферические» – зона смерти. Будучи своего рода увертюрой к ней, пространство реки может сочетать (правда, лишь в их предварительной форме) три различных вида смерти, каждый из которых затем достигает полноты в отдельном локусе. Первый из них – намеренное пресечение жизни «именем закона», т. е. казнь; ее орудия – виселицы и колеса – выстроились на речном берегу в «Возвращении стада» (рис. 3). Второй – отрицание жизненного изобилия и разнообразия, т. е. пустыньность (присущая, к примеру, побережью в той же картине). Третий – гибельная сила самой водной стихии, получаемая рекой от моря, с которым она почти всегда связана в картинах Брейгеля (уносимые ветром и волнами корабли в «Хмуром дне») (рис. 4). Таким образом, в брейгелевских ландшафтах река оказывается, скорее, внешним периметром зоны смерти, чем нейтральной полосой, отделяющей ее от зоны жизни.

Следующий локус – горы. Как известно, их нет в реальном рельефе Нидерландов, так что



Рис. 3. П. Брейгель Старший. «Возвращение стада»

именно их присутствие на картинах Брейгеля придает этим пейзажам характер мировой панорамы. Они высятся сразу за лентой реки – на побережье, подхватывая и доводя до предела намеченную в его пространстве семантику пустыньности, поскольку не покрыты ни лугами, ни лесом. Будучи пустыньными, горы открыты небу, реке и морю, но это их свойство противоположно по смыслу открытости холмов в «центральных» локусах, поскольку оно возникает как отрицание всего, что там включено в ансамбль жизненных связей – домов, деревьев, дорог и тропинок. Однако невозможность деревенской жизни не означает, что в этом локусе в принципе нельзя селиться: как уже отмечалось, на скалах и уступах гор, обращенных к реке, Брейгель размещает замки (к примеру, в «Охотниках на снегу» и «Хмуром дне»).



Рис. 4. П. Брейгель Старший. «Хмурый день»

Это такая же трансформация фактической реальности, как и появление гор в одном пространстве с нидерландскими деревнями: в действительности замки строились на небольших возвышенностях, господствовавших над лежащими в долине сеньориальными владениями. Характеризуя их изображения в своей работе, Л.А. Кашук обращает внимание на три обстоятельства: во-первых, они написаны так, что кажутся естественными порождениями скал, возникшими из их каменной материи; во-вторых, они всегда обнесены стенами, т. е. закрыты от окружающего пространства, наконец, замки у Брейгеля очертаниями уподоблены самим горам. В этих деталях Кашук видит своего рода визуальную метафору основного свойства локуса – безжизненности, превращающей

в камень даже человеческие жилища. Однако эти наблюдения могут быть истолкованы и по-другому. Кашук противопоставляет открытость деревенских домов замкнутости крепостных стен, но ведь эти последние «вырастают» на скалах так же естественно, как дома и деревья на холмах «центральных» локусов; причем, там дома очертаниями в той же мере уподоблены холмам, в какой замки – горным уступам. В обоих случаях Природа, иницируя определенный тип взаимодействия с людьми, вместе с ним порождает (разумеется, опосредованно) и адекватный ему тип жилища. Но такое порождение и такое уподобление – это признаки необходимого соответствия человека и Природы. Разница только в том, что в «центральных» локусах человек не вычленен из Природы, и поэтому там господствует имманентная «гармония открытости», а в горах – напротив, выделен из нее, а потому тут возникает парадоксальная и жесткая «гармония отчуждения». При таком понимании абсолютный антагонизм этих пространств смягчается: можно говорить об относительности и со-относительности различных форм жизни и смерти в этих частях брейгелевской мировой панорамы. Полнота «трудов и дней» в зоне жизни порождена продуктивностью Природы и адекватна ей, тогда как бесплодность пустынных гор в зоне смерти несовместима с комплексом естественных связей, процветающих в «центральных» локусах, но

зато дает начало закрытой и суровой жизни замков, с которой она зрительно «рифмуется».

Как уже отмечалось, в брейгелевских ландшафтах с горами помимо замков связаны и города, тоже окруженные стенами. Однако, в отличие от замков, их едва ли можно считать порождением этого локуса: во-первых, потому что они всегда располагаются за пределами горных массивов, у их подножья, занимая промежуточное положение между ними и водным пространством (речным или морским); во-вторых, в силу отсутствия «визуального родства», поскольку очертания их стен и башен не уподобляют их горам.

Конечный локус брейгелевской мировой панорамы – море с прилегающим к нему побережьем. В схеме Кашук они практически не разделены, но их все-таки целесообразно дифференцировать по значению. В обоих этих пространствах (как и в горном) доводятся до завершения вариации темы смерти, намеченные в «увертюре речной границы». В тех работах Брейгеля, где горизонт высоко поднят и морское побережье оказывается приближенным к зрителю, оно становится местом казни. Так происходит не только в апокалиптической фантазмагории «Триумфа смерти», где на морском берегу скелеты вешают и колесуют людей, но и в «Нидерландских пословицах» с их «перевернутым миром» веселого безумия, перспектива которого завершается стоящей у моря висели-

цей. Однако в действительности Брейгель едва ли мог видеть орудия казни на песчаных приморских дюнах: они ставились в людных местах, чаще всего – на площадях городов и селений. Можно предположить, что, перемещая их к побережью, Брейгель таким образом стремился создать новое смысловое качество этого пространства, характеризующее эксплицированные здесь свойства Природы. Поскольку публичная казнь – это не просто убийство, а пресечение жизни по приговору суда, то визуальное сочетание побережья с символами «законного» насилия может быть понято как устрашающий образ «конца земли» – закономерного, но драматического обрыва существования одной части Природы (суши) по «приговору» другой ее части (моря). А коль скоро для Брейгеля главное свойство земной Природы – способность порождать, то понятно, что здесь невозможна никакая естественная жизнь – даже в столь ограниченной и скудной форме, как в локусе гор.

Если в брейгелевской мировой панораме побережье – это пространство «умерщвления» земли, то море – пространство губительной водной стихии, крайний локус зоны смерти. Пожалуй, только в обеих «Вавилонских башнях» эта семантика исключена из его образа. В большинстве же работ, где оно присутствует, брейгелевское море тем или иным способом губит инородные (для него) тела, рискнувшие покинуть свое земное при-

станции. Так гибнет Икар в «Падении Икара», а корабли либо тонут при полном штиле (в «Триумфе Смерти»), либо горят (в «Морском бою у гавани Неаполя»), либо разбиваются о скалы (в «Хмуром дне»), либо переворачиваются волнами (в «Буре на море»). Дополняя эти наблюдения Л.А. Кашук, можно заметить, что море у Брейгеля почти никогда не представлено в аспекте продуктивности и изобилия, свойственных ему ничуть не меньше, чем земле: оно – в основном – губит и поглощает. Можно предположить, что, подчеркивая именно эту, гибельную ипостась моря, Брейгель таким образом семантически замыкает свою мировую панораму, выстроенную как соотносительный «ряд продуктивности»: в «центральных» локусах Природа только порождает, в горах она едва-едва порождает, но не поглощает, а в морском локусе ничего не порождает, а только поглощает. Тем не менее, в брейгелевских ландшафтах устойчиво присутствует обитаемое пространство, тесно связанное с таким морем: это города. Выше уже отмечалось, что они, в отличие от деревень и замков, лишены собственного природного локуса, располагаясь, главным образом, в промежутках между горами и морем – на побережье. Положение городов вне локусов может означать, что они никак не укоренены в Природе, а принадлежащее им место на побережье, где, как уже упоминалось, невозможна никакая продуктивность, указывает на то, что они ничем не

порождены. Поэтому стены и не придают им «генетического» сходства со скалами, столь характерного для замков. Трудно в данном случае согласиться с Л.А. Кашук, которая считает города и крепости в брейгелевских ландшафтах родственными пространствами, поскольку те и другие, в отличие от «настежь распахнутых» деревень, замкнуты в своих стенах. Мне, напротив, кажется, что смысл городских и замковых стен в картинах Брейгеля совершенно различен и во многом противоположен. Замки рукотворны, но их стены выглядят как «порождение-продолжение» скал, эксплицируя органическую принадлежность этих сооружений горному локусу и их адекватность ему. Города же в брейгелевской мировой панораме возникают – по воле людей и вопреки Природе – там, где изобилие и разнообразие жизни невозможны по определению: в зоне смерти. В этом контексте их рукотворность означает в буквальном смысле «противо-естественность», т. е. искусственность, бросающую вызов Nature. Зримое выражение этого конфликта – стены, «вырезающие» города из пространства окружающих локусов и наглядно демонстрирующие их венаходимость в системе этих последних. Если промежуточность местоположения городов лишь указывает на отсутствие у них собственного порождающего локуса, то стены объясняют это обстоятельство, противопоставляющее города деревням и замкам. Но, отделенные стенами от со-

седних земных локусов, города на картинах Брейгеля зачастую открыты морю – благодаря портам и гаваням (к примеру, в «Падении Икара» и обеих «Вавилонских башнях»). И в этом случае отсутствие стен между городом и морем, возможно, означает то же, что и их наличие между городом и горами (или побережьем) – экспликацию упомянутой выше «противо-естественности», поскольку в мире Брейгеля эта базовая черта городской экзистенции воплощается не только в стенах, но и в кораблях.

Можно сказать, что по этому признаку не замок, а именно корабль оказывается основным антиподом деревенского дома. Во-первых, потому что предназначен к противоборству с «законом моря» – губительной силой природной стихии, тогда как дом предназначен к существованию в единстве с производящими силами земли; во-вторых, потому что корабль вторгается извне во враждебный локус, тогда как дом, подобно дереву, укоренен в своем естественном окружении; наконец, из-за того, что в самой конструкции корабля целесообразно, а потому «противоестественно» сочетаются признаки жилища, призванного быть надежным и постоянным пристанищем, и транспортного средства, функция которого, напротив – только перемещение. Из всего этого, однако, не следует, что жители городов в брейгелевском мире не признают законов Природы или намеренно восстают против них. Расположенные там,

где она ничего не производит, брейгелевские города густо застроены домами, соборами и башнями, т. е. полны жизни. Это своего рода феномен «параллельного» или «искусственного» изобилия, возникший не в результате прямого (земледельческого) сотрудничества с порождающей мощью Природы, а как следствие торговли, по необходимости замещающей и имитирующей эту мощь в ситуации ее отсутствия. Для этого, собственно, и нужны корабли с их двуединой задачей: так подчиниться морским стихиям – волнам и ветрам, – чтобы при этом не погибнуть, избежать поглощения.

Суммируя наблюдения Л.А. Кашук над брейгелевской мировой панорамой с приведенными выше дополнениями, можно предположить, что получившаяся пространственная схема – это не просто ряд разнокачественных локусов, собранных в две полярно оппозиционные зоны – жизни и смерти, – а образ единого миропорядка, каждый локус которого имеет свои законы. В этом утверждении нет ничего нового: еще О. Бенеш находил в брейгелевских композициях действие «механизма Вселенной» [Бенеш], а Т. Фут именно по признаку концептуального охвата мирового целого противопоставил пейзажи Брейгеля панорамным ландшафтам его замечательного предшественника И. Патинира [Фут]. Этот перечень констатаций можно продолжить, но из него, вместе с тем, следует, что сущность созданного Брейгелем образа

миропорядка остается предметом дискуссии, участие в которой не входит в задачи этой статьи. Поэтому для необходимой характеристики этого образа придется ограничиться выводами из приведенного выше описания.

Прежде всего, брейгелевский миропорядок не похож на самые известные средневеково-ренессансные концепты мирового целого – Лестницу Творения и Великую Цепь Бытия, поскольку выстроен как перспективно-пространственный ряд локусов, т. е. по горизонтали, а не по вертикали. О законах, формирующих ее, уже неоднократно говорилось, но есть смысл вернуться к ним еще раз. В деревенских («центральных» в терминологии Л.А. Кашук) локусах таким законом можно считать максимальную способность Природы к порождению при отсутствии противоположной способности – к поглощению. В локусе гор этот закон меняется, но с частичным сохранением преемственности: способность порождать остается, но сводится к абсолютному минимуму, а способность поглощать не появляется за ненадобностью, поскольку тут у нее практически нет объектов. В пространстве моря возникает новая ситуация, обратная деревенским локусам, но отчасти продолжающая «линию гор»: здесь законом Природы оказывается максимальная способность к поглощению при полном отсутствии способности к порождению.

Таким образом, брейгелевский миропорядок сугубо натуроцентричен и, следовательно, отрицает антропоцентризм в любых его формах. А это значит, что в его пределах человек не может быть понят «из себя самого» – ни через свое родовое естество, отделяющее его от других природных созданий, ни через свою общественную сущность, раскрывающуюся в иерархии социальных связей. Он может быть понят только через его отношения с многоликой, разделенной на локусы, но при этом единой законодательницей-Природой [Дворжак]. Поэтому в брейгелевском миропорядке люди, по сути, не составляют социума и делятся не столько по вертикали, на три различных сословия (крестьяне – бюргеры – рыцари), сколько по горизонтали, на три различных «народа»: жители деревень («люди земли») – жители замков («люди гор») – жители городов («люди стен и кораблей»). Можно сказать, что первые вовсе не вычленены из природного окружения и раскрываются в отношениях имманентной гармонии с ним, вторые выделены из него, но не противопоставлены ему и связаны с ним «гармонией отчуждения»; третьи же и выделены из Природы, и противопоставлены ей: здесь нет гармонии, вместо которой – адаптация через конфликт.

Однако если брейгелевский миропорядок натуроцентричен, то правомерно ли приписывать ему разделение на зоны жизни и смерти? Ведь это означало бы, что Брейгель строит свой образ мирового целого на оппозиции

двух состояний, свойственных только ограниченному, временному и частному проявлению вечной Природы. Больше того, тогда получается, что Брейгель видит мировое целое глазами деревенских жителей, поскольку именно для их жизненного уклада существование в «заречных» локусах оказывается (по разным причинам и в разной форме) невозможным, т. е. обреченным на гибель. И так действительно считают некоторые исследователи [Гершензон-Чегодаева; Кантор]. Но ведь обитатели «центральных» локусов не вычленены из своего природного окружения и, следовательно, не могут рефлексировать над ним. И даже если (сугубо теоретически) предположить, что они способны сравнивать жизненные условия в своих и «периферических» пространствах, то – в силу своего опыта – они при таком сопоставлении воспримут только дихотомическую оппозицию жизни и смерти (т. е. возможности и невозможности существования), но не единое во всех своих частях мировое целое, которое видится Брейгелю. Можно ли смотреть на один и тот же объект одновременно глазами простеца, не замечающими его целостности, и глазами мыслителя, сфокусированными прежде всего на ней? Вопрос кажется риторическим, но не будем торопиться с выводами.

Как уже отмечалось выше, брейгелевский миропорядок не укладывается в рамки средневеково-ренессансной идеи природно-бо-

жественного Универсума в ее известных вариантах – будь то Лестница Творения или Великая Цепь Бытия. Ведь Универсум, будучи упорядоченной совокупностью всех созданий Бога, строится по принципу иерархической гармонии, функционирует на его основе и является его наглядной демонстрацией в природных формах и вселенском масштабе. И поскольку этот принцип вложен в Творенье замыслом Творца, то видимое совершенство Универсума становится транслятором заключенной в нем этической программы, которая исходит непосредственно от высшей воли. Смысл этой программы – в приверженности каждой сотворенной вещи ее месту в порядке целого, без которого мировая гармония обречена на разрушение, а сам Универсум – на распад. Этика мироустроительного долга охватывает все элементы Универсума, но в качестве требования (или призыва) адресована, разумеется, человеку, поскольку он один наделен свободой выбора и, следовательно, способен как принять, так и отвергнуть ее.

Брейгелевский миропорядок устроен совершенно иначе. Формирующие его законы Природы (прежде всего – порождение и поглощение), с одной стороны, не заключают в себе никакого этического смысла, который бы освящал или хотя бы оправдывал их необходимость; и в то же время сама эта «ничем не оправданная» необходимость лишает человека всякого выбора: если он почему-ли-

бо не покорится ей, то, скорее всего, погибнет (как корабли в «Хмуром дне» или Икар), а вот на «эпическом» бытии самой Природы чье-то неподчинение ее законам никак не отразится. Эта двуединая характеристика брейгелевского миропорядка в какой-то мере объясняет тот «антиномический» парадокс двойного зрения, о котором говорилось выше.

Брейгель смотрит на мировое целое извне и изнутри. Извне – глазами мыслителя – он видит его пространственное и сущностное единство, порожденное игрой безличных природных сил. Он понимает «правила» этой игры как противоположность принципам Универсума, т. е. как сугубо физические законы, исключающие своей непреложной данностью любое осознанно-свободное отношение к себе (принимающее или отвергающее) и допускающие, следовательно, только нерелексирующее признание. В реальности, созданной действием этих законов, такое отношение к ним становится единственно возможным. Поэтому чем меньше разум обитателей локусов озабочен осмыслением базовых условий существования, чем меньше он в них вникает, тем он ближе к их сути – этической пустоте. И в этой логике наиболее адекватным выглядит мировосприятие жителей «центральных» локусов, поскольку, как уже неоднократно отмечалось, их бытие практически не вычленено из Природы и не осложнено никакой рефлексией. Вот так

и получается, что знание мыслителя оказывается по своему содержанию тождественным неведенью простеца.

До сих пор речь шла о мировосприятии Брейгеля, которое можно назвать отстраненно-констатирующим. Что же касается мироотношения, обусловленного таким мировосприятием, то оно представляется довольно безрадостным, даже суровым. Ведь изображаемый мастером натуроцентрический миропорядок, в отличие от Универсума, не одухотворен этическим началом.

Его сугубо физические законы не нуждаются для своего действия в свободной воле человека, а максимально достижимая гармония в отношениях между людьми и Природой предполагает не осознанное выполнение мироустроительного долга, а нерассуждающее подчинение, столь же стихийное и этически бессодержательное, как сам миропорядок.

Если исходить из этой картины, то мироотношение Брейгеля не просто обусловлено его мировосприятием, но тождественно ему и им исчерпывается. Так ли это? Можно ли сказать, что этим тождеством полностью описывается брейгелевский образ мирового целого – или Брейгель все же стремился придать ему некое этическое измерение, найти в действии природных законов нечто, оправдывающее и санкционирующее человеческое подчинение, а не просто диктующее его? Чтобы выявить «этический потенциал» на-

туроцентрического миропорядка, Брейгель должен был создать ситуацию, в которой человек восстает против его законов, противопоставляя им свои осознанные и мотивированные цели. А это – по определению – ситуация утопии. Вероятно, поэтому утопические сюжеты в творчестве Брейгеля так значимы и так неслучайны. Но их анализ в контексте брейгелевского образа миропорядка – это тема следующей статьи.

Литература

Бенеш, О. Искусство Северного Возрождения. Духовные и интеллектуальные движения / Бенеш Отто; пер. с англ. Н.А. Белоусовой; послесл. О. Макарова. М.: Искусство-XXI век, 2014.

Гершензон-Чегодаева, Н.М. Брейгель. М.: Искусство, 1983.

Дворжак, М. История искусств как история духа. СПб: Академический проект, 2001.

Кантор, М.К. Чертополох. Философия живописи. М.: АСТ, 2017.

Кашук, Л.А. Творческий метод Питера Брейгеля Старшего. // Панорама искусств. 1985. № 8. С. 64 – 92.

Котельникова, Т.М. Брейгель. М.: ОЛМА Медиа-групп, 2010.

Руссо, В.Д. Брейгель. М.: Омега, 2011.

Фут, Т. Мир Брейгеля. М.: Terra-книжный клуб, 2003.

Marin, L. (1997). Frontiers of utopia: past and present. *Critical Inquiry*, 19(3), 397–420.

References

Benesch, O. (2014). *Iskusstvo severnogo vozrozhdeniya. Dukhovnyye I intellektual'nyye dvizheniya* [The art of Renaissance in Northern Europe: its relations to the contemporary spiritual and intellectual movements] (N.A. Belousova, Trans.). Moscow: Iskusstvo-XXI vek.

Dvorzhak, M. (2001). *Istoria iskusstv kak istoria dukkha* [The history of arts as the history of spirit]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt.

Foote, T. (2003). *Mir Breygelya* [The World of Bruegel]. Moscow: Terra-knizhny club.

Gershenzon-Chegodavaeva, N.M. (1983). *Breygel* [Bruegel]. Moscow: Iskusstvo.

Kantor, M.K. (2017). *Chertopolokh. Filosofiya zhivopisi* [Thistle. The philosophy of painting]. Moscow: AST.

Kashouk, L.A. (1985). Tvorcheskiy metod Pitera Breygelya Starshego [Pieter Breugel the Elder's artistic method]. *Panorama iskusstv* [Arts Panorama], 8, 64 – 92.

Kotelnikova, T.M. (2010). *Breygel* [Bruegel]. Moscow: OLMA Media-group.

Marin, L. (1997). Frontiers of utopia: past and present. *Critical Inquiry*, 19(3), 397–420.

Russo, W.D. (2011) *Breygel* [Bruegel]. Moscow: Omega.

UTOPIAN THEME IN P. BRUEGEL'S CREATIVE WORK: THE IMAGE OF WORLD ENTITY

Andrey M. Berdichevsky, Tutor, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia); e-mail: amb572@yandex.ru.

Abstract. The article is an introduction to a wider research, dedicated to the interpretation of Utopian plots in Bruegel's paintings. The author considers such interpretations to be closely connected to the image of world entity, presented in numerous Bruegel's works. The description and analysis of this image is the main purpose of this article.

In its first part the author, using the ideas of the Russian scholar Larisa Kashouk, describes the structure of Bruegel's world panorama, which includes some spatial locuses. Partly transforming these ideas, the author divides these loci into three main zones: the zone of life (agricultural territories), the zone of desert (mountains) and the zone of death (sea). Then he regards the relations between human beings and Nature in all these parts, focusing on the type of settlement, habitual for each locus (village – fortress – town). The author concludes that Bruegel understood the world entity as naturocentric world order.

In the second part the author studies the image of Bruegel's world order. He compares it with Mediaeval and Renaissance concept of the Universe and underlines their principal difference: the Universe is subordinated to God's will, while the world order – to the laws of Nature. The author connects this fundamental feature with such phenomena of Bruegel's world as the paradoxes of artist's "double vision" and "ethic emptiness" of the naturocentric world order.

In conclusion he suggests that the crossing of utopian situation and such world order could explicit "the ethic potential" of the latter. Still it is the issue for the following research.

Key words: Pieter Bruegel the Elder, utopia, world entity, world order, locus, Nature, the Universe, naturocentrism.

