

ИДЕОГРАММА КАК ОСОБЫЙ СПОСОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАРТИНЫ-ПРИТЧИ П. БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО «ТАНЕЦ ПОД ВИСЕЛИЦЕЙ»

Никифоренко А. Н.

*кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры
белорусской и мировой художественной культуры
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

П. Брейгель Старший, или Мужикский, был ярким выразителем идей нидерландского общества эпохи Возрождения. Его творчество является знаковым показателем тех социально-политических катаклизмов, которые обострились в Нидерландах к середине XVI в. Брейгелю было около сорока лет, когда армия испанского герцога Альбы с приказом уничтожить еретиков в Нидерландах вошла в Брюссель. Последние годы его жизни прошли в атмосфере крайней жестокости, полного произвола и террора, насаждаемого Альбой. Повсеместные виселицы, колёса и дыбы стали частью повседневного существования людей, держа всех в состоянии постоянного душевного напряжения. В мировоззрении нидерландцев обострялся разлад, между реальностью и идеалом, который в творчестве художников как бы преображался, преодолевался, помогая людям увидеть себя в истинном свете, задуматься о назначении человека, о выборе своего жизненного пути.

Сложности политической обстановки в Нидерландах XVI в. заставляли людей выражаться иносказательно, замысловато, ради сохранения жизни и свободы. Отсюда высокая степень вуалирования смысла многих произведений искусства XVI в., приведшая к обилию полисемантических символов, сочинённых аллегорий и всевозможных знаков.

К такому ряду изотекстов относится картина-притча П. Брейгеля «Танец под виселицей» (1568). Среди удивительной по красоте природы изображена группа танцующих людей. Развлекающимся крестьянам противопоставлены двое хорошо одетых мужчин, один из которых, явно обращаясь к танцующим, наставительным жестом указывает на виселицу (а возможно и на крест, находящийся рядом). Это своего рода предсказание их будущего: если они беспечно веселятся рядом с объектом, предназначенным лишать людей жизни, то их ждёт ужасная, трагическая участь. Даже виселица странным образом «танцует» вместе с парами, словно вторя их веселью. Положение двух её вертикальных стоек относительно венчающей горизонтальной перекладины нарушает геометрию всей конструкции, создавая впечатление вращения вокруг собственной оси. Виселица как бы приглашает веселящихся танцевать, забыть о жестокой действительности, срывать сиюминутные цветочки радости, потакает недалёкости людей, предвкушая принять их как свои жертвы. А вдали видны отблески горящей деревни, которую никому из развлекающихся недосуг тушить.

В этом произведении обнаруживаются две условные группы символов и аллегорий. Первая из них олицетворяет жизнь (танец, деревня, зелёная листва деревьев), вторая – смерть (виселица, лошадиный череп, крест). Присутствуют также символ биомира (сорока) и мотогенная аллегория (указующий жест), которые семантически объединяют обе группы. Значения символа весьма разнообразны (сплетни, плохие вести, предвестник несчастья и т.д.). Однако в данном контексте сорока может символизировать именно болтливость, а указующий жест транслирует нравоучительную мысль – «помни о смерти». Поэтому смысл всего изотекста складывается таким образом: человека ожидает глупая смерть за болтливость и безразличие к трагедии ближних.

В такой семантике можно усмотреть и политический намёк. В год создания работы (1568) в Нидерландах особенно ужесточились репрессии герцога Альбы. В своих преследованиях жителей этой северной страны её жестокий управитель-испанец особенно поощрял доносы, которые, в подавляющем большинстве, влекли за собой смерть. Очень возможно, что П. Брейгель имел чёткие представления о сложившемся положении нидерландцев, а поэтому и создал столь зашифрованное повествование [7].

Судя по первому впечатлению, картина выглядит достаточно реалистичной и «безобидной». Однако наличие перечисленных символично-аллегорических образов, которые при условии своего синтеза порождают особый иносказательный смысл, заставляет воспринимать всё изображение как идеограмму («это визуальная композиция условных образов, знаков, символов, ретранслирующая понятийные смыслы, идею, характеристику явленного и даже целый текст и формирующая целостное содержание в зависимости от компоновки её составных элементов, сохраняющих свою выразительность, но не сводимых к ним» [3, с. 8]). Страх перед наказанием и опасение оказаться на той самой виселице могли подвигнуть П. Брейгеля выразаться не конкретными понятиями, которые могли стать обвинением против самого себя, а обобщёнными идеями и понятийными изображениями. Поэтому, на наш взгляд, именно идеограмма явилась наиболее подходящей формой выражения авторских мыслей.

Нам сложно констатировать конкретную семантику «Танца под виселицей», так как здесь содержится многозначный, многослойный смысл. Например, смерть (символизируют виселица, крест, череп лошади) и жизнь (танцующие крестьяне, цветущая природа); предостережение (указующий жест) о грозящей опасности (те же символы гибели); казнь (виселица, крест на могиле), что постигнет беспечных людей (танец) по доносу (сорока) в результате слежки (притаившийся к кустам человек) и др. Постижение этих, а также иных возможных смыслов у каждого зрителя может быть своё.

В данном изотексте мы наблюдаем особую идеограмму – ренессансную, в которой коннотация смысла происходит посредством контекстуальной интерпретации всех иносказательных образов в их совокупности. Символично-аллегорические образы в этом произведении могут восприниматься как реальные. Однако ни в одной работе П. Брейгеля, созданной ранее, главным символическим объектом не являлась виселица. Картина называется «Танец под виселицей», но художник в изображении акцентирует внимание не на танце, а на виселице (расположение в центре композиции, гипертрофия конструкции), утверждая её большую значимость. На наш взгляд, П. Брейгель сознательно акцентирует внимание именно на ней, располагая на первом плане, в центре композиции, сопровождаемая указующим жестом бюргера в сторону виселицы, изобразительно нарушая геометрию её конструкции. Исходя из этого правомерно, во-первых, рассматривать виселицу в качестве началополагающего элемента в процессе чтения изотекста; во-вторых, анализировать её с точки зрения символа (она «не функционирует», расположена в лесу, а не на площади как подобает орудию казни, семантически контрастирует с настроением веселья танцующих людей); в-третьих, воспринимать и некоторые образы этого произведения иносказательно (например, сороку, крест, кости, указующий жест и др.). В результате коннотация визуализированных символов в единой семантической цепочке даёт основания утверждать, что мы имеем дело с идеограммой нового ренессансного вида.

Основной характеристикой данного произведения мы считаем аллегоричность. Многие образы здесь можно воспринимать и реально, и иносказательно. Виселица, могила с крестом, пожар, развлекающиеся люди, сороки – всё это было известно в реальной жизни нидерландцев.

Однако в картине делается акцент на специфических объединениях таких образов, на особенном распределении между ними «ролей» (главные и второстепенные).

Например, виселица, а не человек является здесь центральным объектом (и композиционно, и семантически). В ходе дальнейшего чтения изотекста зритель, благодаря особому расположению определённых изображений в художественном пространстве, как бы составляет пары образов (виселица и сорока, танец и виселица, танец и крест, указующий жест и виселица и т.д.). Именно такой процесс и порождает понимание всего произведения: виселица и сорока – это казнь и несчастья; танец и виселица – «пир во время чумы», танец и крест – жизнь и смерть; указующий жест и виселица – предостережение перед лицом смерти и т.д. При этом синтез всех элементов приводит к тому, что мы воспринимаем картину не реалистически, а аллегорически, не как событие повседневной жизни нидерландцев, а как зашифрованное сообщение. Важен не столько сам факт танца, сколько то, где, когда и при каких обстоятельствах он происходит. А для выражения подобного сообщения очень ёмкой оказывается аллегорическая форма, в которой понятийный смысл находит себя во внешнем воплощении.

Таким образом, сложные социально-исторические условия Нидерландов XVI в., обострённые жёсткой политикой герцога Альбы, потеря верного понимания жизни, забвение идеальных представлений о мире и человеке вызывали у художников неприятие и протест. Всё это стимулировало мастеров к созданию зашифрованных изотекстов-посланий, каковым является «Танец под виселицей» П. Брейгеля Старшего, хорошо понятных современникам нидерландского мастера, и в некоторой степени потерянных для зрителей XXI в. Интерпретация смысла живописной работы Брейгеля стала более глубокой и полной, благодаря применению идеограммы в качестве способа прочтения её содержания. Наличие полисемантических, зачастую амбивалентных символов, сложносочинённых аллегорий в составе идеограмм данного изотекста, допускает ту или иную степень вариативности смысла в нескольких семантических аспектах (религиозном, дидактическом, познавательном, коммуникативном, аксиологическом и т.д.), что расширяет границы понимания всего произведения искусства.

Литература

1. Бенеш, О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. – М.: Искусство, 1973. – 222 с.
2. Гершензон-Чегодаева, Н. М. Брейгель / Н. М. Гершензон-Чегодаева. – М.: Искусство, 1983. – 412 с.
3. Никифорова А. Н. Идеограммы в живописи и графике Нидерландов XV – середины XVI века: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.09 / А. Н. Никифорова; Бел. гос. универ. культуры и искусств. – Минск, 2010. – 24 с.
4. Никифорова, А. Н. Идеограмма в изобразительном искусстве Ренессанса: к проблеме интерпретации художественного текста / А. Н. Никифорова // Вестн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2009. – № 11 (1). – С. 12–18.
5. Gibson, W. S. Pieter Bruegel and the Art of Laughter (Ahmanson-Murphy Fine Arts Books) / W. S. Gibson. – New York : University of California Press, 2006. – 287 p.: ill.
6. Hagen, R.-M. Pieter Bruegel the Elder c. 1525-1569. Peasants, Fools and Demons / R.-M. Hagen, R. Hagen. – London: Benedikt Taschen Verlag, 1996. – 95 p.: ill.
7. Marijnissen, R. H. Bruegel. Tout l'œuvre peint et dessiné / R. H. Marijnissen. – Paris: Founds Merkator, 2003. – 419 p.: ill.
8. Snyder, J. The Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575/2nd edition/ J. Snyder. – New York: Prentice Hall, 2004. – 592 p.: ill.