

Anna A. Fischer

Master of Art History,
Department of Cinema and Contemporary Art,
Russian State University for the Humanities
e-mail: modernanna@mail.ru
Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-114-130

THE PAINTING CYCLE "THE SEASONS" BY PIETER BRUEGHEL THE ELDER: CALENDAR SYMBOLISM AND ITS INTERPRETATION

Summary: The author explores the paintings of the cycle "The Seasons", or "Months" by the great Dutch artist of the XVI century Pieter Brueghel the Elder. This work suggests analyzing the problem of the presentation of syncretic images of time, calendar symbols and Christian religious concepts embodied in the artist's work using the example of his painting cycle. In his article, the author intends to identify his originality associated with the traditional iconography of the seasons,

Our research is devoted to the cycle "The Seasons" by the Dutch artist Brueghel the elder (c. 1530-1569), the brightest representative of the national painting of the XVI century. He was accepted into the Guild of Painters of the city of Antwerp, studied with Peter Cook van Alst (1502-1550), with whose daughter he was married. The master's work is distinguished by works combining the features of panoramic painting and miniatures. It is not for nothing that he is now defined as an artist of an existential worldview [Grishina, 2019, p. 17]. His landscapes are at the same time extraordinarily real, executed with the most precise nuances in depicting the details of everyday life and natural landscapes. On the other hand, they are certainly imaginative and allegorical. One of the distinctive properties of the artist's paintings lies in the formation of human figures and landscapes in a special timeless space. The polyphony of the world represented by Brueghel, with the versatility of life permanently present in his canvases, impresses with the inner dynamism of the created reality. The scale of the space de-

manifested in literature, almanacs, and horologues. An attempt is made to interpret the calendar symbols of the Brueghel cycle for a variety of levels of interpretation from everyday to philosophical. The author also focuses on the potential for further study of the panoptic concept of the artist's vision.

Keywords: painting cycles, 16th century art, Dutch painting, calendar cycles, syncretism, iconography of the seasons, calendar symbols, panopticism in painting

icted, along with the principle of the cosmic view of the everyday world applied by the artist, gives it an existential sound.

The cycle of Brueghel's paintings is not an isolated case of displaying the theme of the seasons in painting. This theme has a deep symbolic interpretation associated with the cycle of life, death, images of spiritual rebirth, metamorphoses of nature and man, which reflects the reasons for the relevance and popularity of the theme. Among the most outstanding images is the fresco series of the Palazzo Scifanoia in Ferrara (c. 1470) from the Early Renaissance period (Francesco del Cossa, Baldassare d'Este). It shows a variety of secular and allegorical subjects unfolding against the background of the twelve months of the year: scenes of field work, hunting. The original and vivid example of the works "The Four Seasons" (c. 1563-1573) reflected J. Arcimboldo in symbolic portraits composed of fruits and natural elements characteristic of specific seasons. French master, representative of Rococo F. Boucher presented the cycle "The Four Seasons"



Ill. 1. P. Bruegel the Elder. The Return of the Herds. The Seasons Cycle. 1565. Kunsthistorisches Museum. Vienna

(1755). In his reading, the motif of nature was embodied by depicting a gallant scene of a couple in love against the background of an elegant, even somewhat decorative landscape. At the end of the 19th century, several cycles related to this topic appeared. Decorative panels look exquisite. "The Seasons" by Mucha (1896), in which each season is personified by a graceful female figure surrounded by floral motifs and ornaments presented in the Art Nouveau style. As a kind of variation of the theme, we can consider the cycles of works by C. Monet, who reproduced the variability of the world at different times of the day by depicting natural and architectural motifs "Stacks" (c. 1890), "Rouen Cathedral" (1892-1895). The natural changes themselves, the harmonies of color, attracted Monet, so he was also excited by the display of an infinite variety of colors, shapes and textures resulting from the changing seasons.

The motif of natural forces changing in the permanent course of time attracted not only painters. A galaxy of composers who lived in different eras turned to the creation of musical cycles, oratorios, compositions reflecting the changing seasons. These are the Baroque works of 1723 "Le Quattro

stagioni" ("The Four Seasons") by A. Vivaldi, the suite "Les Nations" by G.F. Telemann from 1733, the work of M.-A. Lezier from the 1720s "Les Saisons". J. Haydn created the oratorio "Die Jahreszeiten" in 1801. The great Russian composers P.I. Tchaikovsky's "The Seasons" addressed this topic in music in 1876, A. Glazunov created a one-act ballet of the same name in 1899. The composer of the Soviet period, V.A. Gavrilin, wrote the vocal cycle "The Seasons" for voice and piano in 1969. 20th-century composers continued to be inspired by the themes of the annual seasons: "The Four Seasons" by A. Ricci (1937), "The Four Seasons" by J. Cage (1947), "Spring Symphony" by B. Britten (1949), "The Four Seasons" by A. Piazzolla (1965-1970). The power of music imagery is also capable of creating vivid and expressive images related to nature and weather events. To convey the appropriate mood, the composers used various means of expression: melody, harmony, rhythm, change of timbres. We see that both visual art and the art of music often used the theme of the seasons in their work. Obviously, the artists were attracted by the universality of the theme, understandable to everyone, regardless of their origin or cultural upbringing.

The Brueghel's work has been studied by many professional art historians, such as Walter Gibson [Gibson Walter S., 1977]. The author investigated the problems of Brueghel's iconography in the context of Dutch art of the 16th century. In the process of reviewing the creative life of the master, he analyzes the motives inherent in the artist, stylistic features and allusions of images. He focused on both a thorough study of Brueghel's sources of inspiration and the identification of his influence on the formation of stylistic features of the next generation of artists. The social and cultural context of Dutch art of the Brueghel era continued to be illuminated by researchers of the 21st century. For example, art historian Larry Silver, specializing in paintings and prints by old Dutch and German masters [Silver L., 2011], attempted to interpret Brueghel's artistic legacy by referring to a wide range of research materials. The use of new sources has made it possible to identify the unique meanings inherent in the plots of the artist's paintings. In his work, Manfred Soellink noted Brueghel's thematic innovation [Selling M., 2014]. Using the example of a number of drawings and engravings, the researcher focused on the extraordinary method of the master's use of landscape.

We know of a considerable number of works in Soviet art criticism that explored the creative path and influence of Brueghel the Elder, including those devoted to the art of Northern Europe during the artist's lifetime. These are the works of M. Ya. Libman, E. I. Rotenberg, M.V. Alpatov, B. R. Vipper, N. M. Gershenzon-Chegodava, M. N. Sokolov, I. V. Linnik and others. The cycle of the "Four Seasons" was analyzed by L. Kashchuk. Brueghel's work was not ignored by many venerable experts, art theorists like E. Fromentin, R. Muter, Friedlander, E. Gombrich. Modern art historians devote chapters to Brueghel in their works by A.N. Hodge, C. Zuffi, and G. Gluck.

A.N. Hodge wrote about the artist's personality: "Brueghel was a highly educated, cultured man who knew myths and legends well. In 1552 He undertook a two-year journey through France and Italy, but the search for the perfect classical form, which they inevitably had to face in Italy, left him indifferent. However, on his way home, he makes detailed studies of the Alps, and they form the basis of many of his later landscapes. After his return, he turned to peasant life and rural landscapes in the vicinity of his native Antwerp in search of inspiration, of-

ten disguising himself as a commoner to blend in with the crowd of working people during noisy holidays. Thanks to his lively genre scenes, executed in a dynamic and at the same time gentle satirical manner, he becomes known as the "Peasant Brueghel" [Hodge, 2017]. Muter wrote: "He wrote the entire chronicle of his century in a concise style. Like all the Netherlanders of the late Cinquecento, he traveled to Italy. But it wasn't the noble lines of Raphael's art that attracted him. He preferred to study nature and people. Wherever he is struck by the motif of the landscape, he stops, paints the Alpine Mountains and the Messina Harbor, admires the colorful picture of Italian folk life. Returning home, he finds that the everyday life of the north is as picturesque as in the south" [Muter, 2007, pp. 439-452]. Brueghel painted various sketches, both genre and landscape.

Of great interest is the article by E.Y. Demenina, who turned to the study of Brueghel's paintings and their iconography, indicating the relationship in the tradition of images with those existing in Franco-Flemish miniature. She gave examples of calendars from the workshop of master Simon Bening, illustrations from the Limburg Brothers horologist. His workshop produced several extraordinarily picturesque, beautifully executed works, including "The Annessy Horologist" (1530), "The Golf Horologist" (c.1540) and "The Da Costa Horologist" (c. 1515). Demenina found a number of examples of correspondence between the pictorial symbols of the months in Brueghel and in the horologues (gathering brushwood is a symbol of February) [Demenina, 2016, pp. 28-33]. The author conducts his analysis based on the assumption of the Hungarian art critic K. de Tolnaya that each Brueghel painting includes the personification of two months. This note is quite important for the study, as it solves the problem of finding several symbols inherent in different periods of the seasons on the same canvas. In addition to the horologians, such phenomena as the French almanac (1491), also called the "Shepherd's Calendar", could serve as sources of imagery. His twelve images show a rather stereotypical principle of matching rural work to the months of the year, in addition, there were two circles on the surface with images of several zodiac symbols related to that time. The sheet associated with June shows a scene of sheep shearing and the signs of gemini and cancer in circles. The calendar itself was repeatedly published until the 19th century, it included omens, sayings,

astrological and medical advice. We see how closely pagan and zodiacal motifs are woven into the canvases of the fine art of Christian Europe.

It became a tradition in Soviet art studies in various articles and studies devoted to Brueghel, the main focus was on analyzing the artist as a so-called "national" master, and it was not for nothing that his nickname "Muzhik" was used. However, Brueghel's works, whether they were a series of "Seasons", "Peasant Wedding", "Proverbs" and others, were considered primarily from the point of view of the artist's attention to the common man, the poor people, whom he chose as his theme of creativity. Such an understanding of the master's work, even if it puts his role in the history of art in a leading position among his contemporaries as a humanist, a painter of democratic views, will be limited and, most importantly, not accurate. It was rightly noted that Brueghel devoted a significant place to the views of his native landscapes of his country. Gombrich also rightly wrote, noting the extraordinary height of the bar in imitation of nature used by Dutch masters: "only in one Protestant country did art successfully survive the crisis brought by the Reformation. In the Netherlands, a country with a long and rich painting tradition, artists found a way out of the strict restrictions imposed on them: in addition to portraiture, they began to develop other genres that did not fall under the ban of the Protestant church" [Gombrich, 2017, pp. 361-387]. The details of the artist's paintings would be trite and unnecessarily literal to interpret the artist's desire for maximum reproduction accuracy of the surrounding world. Such arguments would be more suitable for the analysis of primitive and self-taught masters who transferred to the canvas the image of everything they see. But this method is not suitable for Brueghel.

The Russian researcher Stepanov also noted: "Before Brueghel, Dutch painting was dominated by man. Brueghel made nature the mistress of man, insignificant and plain. Possessing a vision of nature that amazed his contemporaries and the gift of its artistic re-creation, he portrayed it not as a background or decoration for human activity, but as a universe that lives independently of people" [Stepanov, 2009]. It is possible to assume that this approach of the artist was determined by the era of great geographical discoveries itself, which broadened the horizons of intellectual scientists and artists to man and the world around him in all its diversity.

Images of people, the course of folk life attracted the artist by the impossibility of depicting their unconditional hardships, displaying the subtle spiritual world. Brueghel's people, like those depicted in Bosch, often served as the image of the embodiment of all humanity. And the paintings depicting them symbolically express the vanity of human existence, sinfulness and passion in an allegorical, sometimes ironic manner (Brueghel's "The Blind" and Bosch's "Ship of Fools"). If we turn to modernity, we can mention the 2011 film "The Mill and the Cross" by Lech Mayevsky, dedicated to the artist, images of picturesque landscapes. His canvases should be considered like a book, where images serve as symbols of proverbs, parables ("Village wedding", "Proverbs"). In them, the artist acts as an illustrator-folklorist, combining entertaining and edifying principles in his work.

Going directly to the cycle of the "Seasons" itself, we will study the history of its creation, the works included in the cycle that have come down to us. Above the cycle of the "Seasons" (also referred to as "Months") Brueghel worked during 1565. As Gombrich noted about this creative period: "... he worked in Antwerp and Brussels, where he created his best paintings in the 1560s. It was the decade when the cruel rule of the Duke of Alba began in the Netherlands" [Gombrich, 2017, pp. 361-387]. The paintings were commissioned by the influential Antwerp merchant, financier and collector Nicholas Jongelinck (1517-1570). He was a regular customer of the artist. By that time, his collection already included a number of Brueghel's works. These were "The Tower of Babel" (1563), "The Procession to Golgotha" (1564). Jongelink approached the process of collecting paintings from a practical point of view. He viewed this activity as a profitable investment of funds. We know that during the period when the master had just begun work on the cycle, the customer ordered the transfer of his own collection to the treasury of the city in 1565 to pay for a loan borrowed from the Antwerp Treasury.

Thus, the paintings of the cycle passed from one owner to another, and the cycle itself became fragmented. Moreover, the location of a number of Brueghel's works in the Jongelinck collection has not been precisely determined. But it is known that the painting "The Harvest", which was sold in 1919 to the Metropolitan Museum of Art, was until that moment owned by Jean Paul Sels from Brussels. At one time, the works of the cycle were located



Ill. 2. S. Benning. March. ca. 1540. British Library. London

in the collection of Emperor Rudolf II (1552-1612). They became scattered during the Thirty Years' War (1618-1648) in Europe during the period of general chaos in Prague.

Five of the works included in the cycle have reached our time (out of the estimated six). These are well-known canvases called "Harvest" (Metropolitan Museum of Art, New York), "Haymaking" (Lobkovitsky Palace, Prague), as well as "Hunters in the Snow", "Return of the Herds" and "Dark Day" (the latter are in the Museum of Art History, Vienna). It seems possible to shed light on the interpretation of the images of the work cycle by referring to one of the auxiliary factors for this analysis – attention to the intended location of the works in the interior. Researchers are primarily attracted by the problem of the sequence of their hanging, which contributes to the correct reading of figurative symbols, including cosmological and calendar ones. In this regard, the assumption put forward by N.V. Lobkova [Lobkova, 2011] is valuable based on a comparison with the similar cycle of the Antwerp financier Gaspard Ducci in 1555. The sequence of the paintings of the latter was from right to left. If we take this interpretation of the paintings for Brueghel's works, then, as the researcher draws attention to, the composition is built thanks to both the general horizon line and the secondary curved lines passing from one painting to another. Demenina E.Y. in the article described the following feature inherent in the cycle of works: "Often the subject of dispute is the question of which of the paintings opens the cycle. The countdown starts with "Hunters in the snow" (the beginning of the calendar year) or with "Cloudy Day" (the beginning of the agricultural year). The tradition of celebrating the New Year on January 1 began in the Netherlands with the adoption of the Gregorian calendar in 1583, after writing the cycle. Sometimes studies do not take into account the fact that before the transition to the new calendar system in the Netherlands, the new year was calculated according to the Easter style (or rather, from Good Friday or Good Saturday). Thus, the missing April-May pattern could be the beginning of the cycle [Demenina, 2016, pp. 28-33].

It should be mentioned that the church fathers initially sought to link Christian celebrations with the dates of the solar cycle, pagan celebrations. Easter events were intended to replace the celebrated day of the Equinox, olive traditions Easter events were intended to replace the celebrated

day of the Equinox, olive traditions For saturnalia, and Christmas for the cult of Mithras. In the popular consciousness, the rituals of the former pagan cults were being identified with their replacement by Christian ones. A single complementary system has been formed and consolidated in folk practice. It included the principle of liturgical and agricultural calendars. The reform of the calendar carried out by Christianity defined a special concept of time for the entire Western European community, which became widespread in all Christian lands [Bourgoin J., de. 2006. pp.45-48]. This is how the actualization and acculturation of pagan holidays took place in the Christian manner (Samhain is replaced by All Saints' Day). And Brueghel's cycle of the seasons should be understood at the same time as a vivid example of pagan thinking dating back to agrarian concepts.

In addition to the special representation of nature, the artist's works are interesting for their hidden symbolism of images. This phenomenon was typical of the art of the Northern Renaissance. In the Painting "Haymaking" there are sickle / scythe symbols, which is an ancient attribute of Saturn, the Crown, associated with the idea of the transience of life, time. It can be used as an attribute of the image of Death, as well as the personification of Summer, the goddess Ceres. And the fruit baskets represented on the canvases can refer us to the image of the goddess of fertility, abundance Ceres, the wealth and diversity of the world.

Understanding the uniqueness of the typology of Brueghel's "Seasons" is consistent with the definition given by J. Hall in the dictionary [Hall, 1996, p. 656]. According to his data, the typology maintained an amazing permanent stability from the period of late Antiquity up to the XVIII century. From the paintings on Pompeii and Roman frescoes and mosaics to the Renaissance revival of this ancient tradition of depicting the seasons in the form of pagan gods, where Flora was identified with spring, Ceres with summer, Bacchus with autumn, Volcano with winter. These female allegorical figures with symbolic flowers and fruits are quite common in paintings of the XV-XVII centuries. Symbolism also went back to the identification of a number of figurative natural elements with certain calendar cycles known since ancient times. This process is clearly demonstrated by the works "Works and Days" (VIII century. BC) Hesiod, "Fasti" (I century) Ovid, "Bucolic" (41 B.C.) by Virgil. The French Rococo masters of the

18th century, who painted scenes of gallant celebrations, also showed a predilection for reproducing the motif of the seasons. At the same time, it should be noted that each of them, depicted by itself, was not necessarily thought of as part of a single cycle. We can conclude that, unlike the aforementioned widespread tradition of depicting the seasons in a symbolic, allegorical embodiment, Brueghel uses a completely different approach. For him, nature itself is a full-fledged image worthy of being captured, he is concerned with the task of conveying the mutual dependence of man and the world, like the relationship of the microcosm to the macrocosm. At its core, the cycles of the seasons are a symbolic, philosophical representation of time. This is an attempt to measure human existence relative to the perceived boundless world and cosmos. The artist attempted to comprehend human existence by analogy with nature and its eternal change of seasons, a kind of periods of birth and decay.

Seasonal work (haymaking, harvesting) becomes the same sign and property of the season for painters as snowfall in winter, dryness and fading of grasses by the beginning of autumn. The human image on canvases performs the function of the same seasonal attribute in the cycle of earthly existence. The painting "The Return of the herds" contains the meaning that people are responsible for their flock, but at the same time they themselves are part of nature. They fulfill their purpose before God. Brueghel masterfully conveys the impression of peasant labor and the nature of late autumn. Shepherds who protect the flock directly evoke an association with Christ. So, Christ himself was a shepherd, as was the prophet Amos, a reference to which may be one of the readings of the canvas. Abel was engaged in agriculture, and in Brueghel's paintings we see many peasants sowing or reaping. In this way, we see the interpretation of the work itself, correlated with the images of famous saints. It is achieved by identifying ordinary people's occupations with the work of Old Testament characters. At the same time, the artist combines the base and the sublime, in one plan he can highlight figures at work, and in the background he can depict scenes of relaxation and games. For viewers of long ago, the complex of works under study could be an image of a worldview in the spirit of Christian humility before one's human essence, included in the cyclical nature of time. The paintings fascinate with their timeless atmosphere. Brueghel's processes of work, games,

and celebrations take place simultaneously in two worlds: images at the moment, with specific details of the landscape and objects (flowers and products, working tools). The reflection of constancy shown on the canvases is manifested in the repeatability of all the actions seen in the annual cycle of people's lives. It is a kind of liturgical action, expressed in the language of visual art.

The calendar value remains for the Brueghel cycle, while there is a need to realize the fact that the symbolism of time is given by the artist in a broad sense. Brueghel's concept defines not only the cyclical cycle of life. One can understand the seasons as the cyclical course of a particular person's life, not the whole of humanity. In this case, a more visual, anthropocentric variation of the seasons from spring to winter is allowed, perceived in the spirit of growing up and gradual withering. This can be confirmed by the phrases "autumn of life" (autumn as the middle of a certain period, an image of maturity), "sunset of relationships" (sunset is identified with the final stage of something), which have become a landmark work by O. Spengler "Sunset of Europe" (1918, 1922) also relies on a similar interpretation of the concept of sunset. The examples demonstrate the image of our perception reading associations borrowed from the natural vocabulary. The motives of the cyclicity of rituals, holidays, and rural work during the calendar year testify to Brueghel's syncretic interpretation of the universe. He skillfully combined several levels of interpretation in his paintings through pagan, Christian, and folklore symbols.

Brueghel's contribution to the development of the art of painting in Europe lies in the foundation of a special type of landscape genre, his mastery of depicting nature, and the affinity of creativity with modern philosophical ideas. O. Benes wrote about this quite accurately, relying largely on Mander's work in his own work, when he compares painting with the concept of Tommaso Campanella: "In the transmission of nature, Brueghel achieves animism and sensationalism — those philosophical ideas that Campanella sought to convey in his book *On the Feeling of Things and Magic*. Everything in nature, not only humans and animals, but the entire cosmos, is endowed with feelings by Campanella. "Heaven and earth and the world feel the same way as the smallest microbes" [Benes, 1973, p. 148]. And M. Friedlander describes Brueghel's compositional principles as follows: "This creates a multi-stage,

cluttered single space. This rudimentary predilection for multidimensional images was eliminated only much later, and Brueghel was one of the first to get rid of it" [Friedlander, 2013, p. 103]. It is also possible to agree with Zuffi's opinion about Brueghel's stylistic independence in relation to Italian painting: "It should be emphasized that Brueghel's attention is focused not only on the accurate description of seasonal work in the fields, but also on the uniqueness of the landscape in various climatic conditions" [Zuffi, 2008, pp. 314-317].

The panoptic event deserves special attention (from others-Greek. *πᾶν* "all", *ὄπτικος* "visible") Brueghel's vision of the world and space. The essence of this concept goes back to the idea of a panopticon, an architectural model of a prison developed by the English philosopher, scientist J. K. Rowling. Bentham (1748-1832). The main principle of the panopticon is that an observer (warden) sees all prisoners, and prisoners cannot know if they are being watched at the moment. This way of acting, creating the effect of constant observation, promotes self-discipline and control. Although Brueghel's works are not a literal illustration of the panopticon in this sense, however, his paintings often create the effect of an "all-seeing eye." As if from a high point, the viewer sees many scenes and images unfolding simultaneously. At the same time, the characters themselves behave directly, not realizing that they are being monitored.

It seems that the concept of panopticism (a special vision of the world and space), using the example of the "Four Seasons" series, can help to better understand Brueghel's works. The artist uses perspective, space and details on each of the canvases of the cycle to create the effect of all-seeing observation: a high point of view and a multi-level construction of the composition in several plans give

the viewer an extraordinary way of viewing. Meticulous attention to detail gives Brueghel's works richness, completeness of the observer's vision, when not a single detail like the human footprint of "Hunters in the Snow" is lost from the viewer's focus. One gets the impression that no one and nothing can hide his view from the outside. In fact, the master likened the personality of the viewer in this case to the figure of an all-seeing and omniscient god, raising questions of the moral aspect. In this way, the artist raises moral and ethical issues, criticizing the depicted human vices and weaknesses. And the viewer is given the role of a witness to the various vices taking place in the all-encompassing space of paintings. Brueghel's artistic concept of the panoptic vision of the world was transformed under the influence of humanistic ideals, acquiring a new sound focused on human nature, its virtues and vices.

The bird's-eye perspective that characterizes Pieter Brueghel the Elder's worldview, as well as his detachment from what is depicted, contribute to conveying to the viewer a sense of belonging to a higher spiritual order, captured in the kaleidoscopic image of the universe created by the artist. The ideological depth of his work is manifested in the layering and reflection of the dualism of being. The familiar, everyday world appears to be strikingly diverse, but behind its external diversity lies a deep, philosophical context that reveals itself upon careful analysis. Detailed genre scenes depicting work, leisure, children's games and landscape motifs are evidence of the manifestation of the fundamental principle of being. Brueghel was able to give everyday life a philosophical significance, demonstrating the meaningfulness of every detail of human existence.

REFERENCES:

1. Ren Nianchen. 2021. *Architectural Decor of Ancient Gibson*, W.S. 1977. Bruegel, Oxford University Press, New York, USA.
2. Sellink, M. 2014. *Bruegel in Detail* (ill. edition), Harry N. Abrams, New York, USA.
3. Silver, L. 2011. *Pieter Bruegel*, Abbeville Press Publishers, New York, USA.
4. Benes, O. 1973. "The soul and the mechanism of the universe", *Iskusstvo Severnogo Vozrozhdeniya. Ego svyaz s sovremennymi dukhovnymi i intellektualnymi dvizheniyami* [The Art of the Renaissance in Northern Europe: Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements], Iskusstvo, Moscow, USSR.

5. Bourgoin, J.de. 2006. Kalendar. Istoriya i sovremenost [Le Calendrier: maître du temps?], Translated from French by Shabaeva, V., Izdatelstvo Asterel, AST, Moscow, Russia.
6. Gombrich, E. 2017. "A crisis of art: Europe, later sixteenth century", The Story of Art, Iskusstvo-XXI century, Moscow, Russia, pp. 361-387.
7. Grishina, N.V. 2019. "An essay on Brueghel: the view of an existential psychologist" ["Esse o Brejgele: vzglyad ekzistentsialnogo psikhologa"], RSUH/RGGU BULLETIN, "Psychology. Pedagogics. Education" Series [Vestnik RGGU. Seriya «Psikhologiya. Pedagogika. Obrazovanie»], no. 4, pp. 14-23. DOI: 10.28995/2073-6398-2019-4-14-23.
8. Demenina, E.Yu. 2016. "Brueghel's Spring, or What could be depicted in the missing painting of the cycle «The Seasons»" ["Vesna Brejgelya, ili Chto moglo byt izobrazheno na propavshej kartine tsikla «Vremena goda»"], Articult [Artikult], no. 21(1), pp. 28-33.
9. Zuffi, S. 2008. Renessans: istoriya, estetika, mastera, shedevry [Grande atlante del Rinascimento], Translated from Italian by Kozlova, S., Traskin, V., and Bundel, A., Omega, Moscow, Russia, pp. 314-317.
10. Lobkova, N.V. 2011. "«Twelve Months» by Pieter Brueghel the Elder: towards the problem of interpretation" ["«Dvenadtsat mesyatsev» Pitera Brejgelya Starshego: k probleme interpretatsii"], Articult [Artikult], no. 1, pp. 133-140.
11. Muther, R. 2007. "Portrait painting, landscape, fiction and genre", Vseobshchaya istoriya zhivopisi [History of Painting], EKSMO, Moscow, Russia, pp. 439-452.
12. Stepanov, A.V. 2009. Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniya: Niderlandy. Germaniya. Frantsiya. Ispaniya. Angliya [The art of the Renaissance. Netherlands. Germany. France. Spain. England], Azbuka-klassika, St. Petersburg, Russia.
13. Friedländer, M.J. 2013. "Landschaft", Von Kunst und Kennerschaft [Ob iskusstve i znatochestve], Translated from German by Koreneva, M.Y., in Naslednikov, A.G. (ed.), 2nd revised ed., Andrej Naslednikov, St. Petersburg, Russia. (Classics of art studies)
14. Hodge, A. 2017. Istoriya iskusstva: Zhivopis ot Dzhotto do nashikh dnei [A History of Art: Painting from Giotto to the Present Day], Translated from English by Sergeeva, O.V., Kuchkovo Pole, Moscow, Russia.

Анна Александровна Фишер

магистр искусствоведения,

соискатель научной степени кандидата искусствоведения

кафедры кино и современного искусства

Российского государственного гуманитарного университета

e-mail: modernanna@mail.ru

Москва, Россия

ORCID ID: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-114-130

ЖИВОПИСНЫЙ ЦИКЛ «ВРЕМЕНА ГОДА» ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО: КАЛЕНДАРНАЯ СИМВОЛИКА И ВАРИАНТЫ ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация: Автор исследует картины цикла «Времена года», или «Месяцы» великого нидерландского художника XVI столетия Питера Брейгеля Старшего. Данная работа предполагает обратиться к анализу проблемы презентации синкретических образов времени, календарной символики и христианской религиозной концепции воплощенных в творчестве художника на примере его живописного цикла. Автор в своей статье намеревается обозначить его оригинальность, связанную с традиционной иконографией времен года, проявленной в литературе, альманахах,

часословах. Предпринимается попытка интерпретации календарной символики Брейгелевского цикла на предмет разнообразия уровней толкований от бытового до философского. Также автором акцентируется внимание на потенциал дальнейшего изучения паноптической концепции видения художника.

Ключевые слова: живописные циклы, искусство XVI века, нидерландская живопись, календарные циклы, синкретизм, иконография времен года, календарная символика, паноптизм в живописи

Наше исследование посвящено циклу «Времена года» нидерландского художника Брейгеля-старшего (ок. 1530–1569), ярчайшего представителя национальной живописи XVI века. Он был принят в Гильдию живописцев города Антверпена, учился у Питера Кука ван Альста (1502–1550), с дочерью которого он сочетался браком. Отличает творчество мастера работы, сочетающие черты панорамной живописи и миниатюры. Не даром его определяют ныне художником экзистенциального мировоззрения [Гришина, 2019, с. 17]. Его пейзажи одновременно необычайно реальны, исполнены с точнейших нюансов в изображении деталей быта, природных ландшафтов. С другой стороны, безусловно, они фантазийны и иносказательны. Одно из отличительных свойств картин художника заключено в образовании им человеческих фигур и пейзажа в особое вневременное пространство. Полифоничность представляемого Брейгелем мира,

с перманентно присутствующей в его полотнах многоплановостью жизни поражает внутренним динамизмом созданной реальности. Масштабность изображаемого пространства одновременно с применяемым художником принципом космического взгляда на обыденный мир, дарует ему экзистенциальное звучание.

Цикл полотен Брейгеля не является единственным случаем отображения темы времен года в живописи. Тема эта имеет глубокое символическое прочтение, связанное с циклом жизни, смерти, образами духовного возрождения, метаморфозами природы и человека, что отражает причины актуальности и популярности темы. Среди наиболее выдающихся образов можно выделить фресковую серию росписей палаццо Скифанойя в Ферраре (ок. 1470) периода Раннего Возрождения (Франческо дель Косса, Бальдассаре д'Эсте). Она демонстрирует разнообразные светские и аллегорические сюжеты, развора-

чивающиеся на фоне двенадцати месяцев года: сцены полевых работ, охоты. Оригинальный и яркий пример работ «Четыре времени года» (ок. 1563–1573) отразил Дж. Арчимбольдо в символических портретах, составленных из плодов и природных элементов, характерных для конкретных времен года. Французский мастер, представитель рококо Ф. Буше представил цикл «Четыре сезона» (1755). В его прочтении мотив природы являлся воплощен с помощью изображения галантной сцены влюбленной пары на фоне изящного, даже несколько декоративного пейзажа. В конце XIX столетия появилось несколько, связанных с этой темой циклов. Изысканно выглядят декоративные панели А. Мухи «Времена года» (1896), в которых каждый сезон олицетворяет грациозная женская фигура в окружении представленных в стилистике модерн флоральных мотивов и орнаментов. Как своеобразную вариацию тематики можно рассматривать циклы работ К. Моне, который воспроизводил изменчивость мира в разные времена суток путем изображения природных и архитектурных мотивов «Стога» (ок. 1890), «Руанский собор» (1892–1895). Непосредственно сами природные изменения, гармонии цвета привлекали Моне, таким образом он также был взволнован отображением бесконечного разнообразия цветов, форм и текстур, проистекавших из смен сезонов.

Мотив природных сил, сменяющихся в перманентном ходе времени, привлекал не только живописцев. Плеяда живших в разные эпохи композиторов обращалась к созданию музыкальных циклов, ораторий, композиций отражающих смену времен года. Это и барочные сочинения 1723 года «Le Quattro stagioni» («Четыре времени года») А. Вивальди, сюита «Les Nations» Г.Ф. Телемана 1733 года, произведение М.-А. Лезье 1720-ых годов «Les Saisons». Й. Гайдн создал ораторию «Die Jahreszeiten» в 1801 году. Обращались к этой тематике в музыке великие русские композиторы П.И. Чайковский «Времена года» в 1876 году, А. Глазунов создал одноименный одноактный балет в 1899 году. Сочинитель советского периода В.А. Гаврилин написал вокальный цикл «Времена года» для голоса и фортепиано в 1969 году. Композиторы XX века продолжали вдохновляться тематикой годовых сезонов: «Четыре времени года» А. Риччи (1937), «Времена года» Дж. Кейдж (1947), «Весенняя симфония» Б. Бриттен (1949), «Четыре времени года» А. Пяц-

цолла (1965–1970). Сила образности музыки также способна создавать яркие и выразительные образы, связанные с природой, погодными явлениями. Для передачи соответствующего настроения композиторы использовали различные средства выразительности: мелодию, гармонию, ритм, смену тембров. Мы видим, что и визуальное искусство, и искусство музыки часто применяло тему времен года в творчестве. Очевидно художников привлекала универсальность темы, понятной каждому человеку, независимо от его происхождения, культурного воспитания.

Творчество Брейгеля изучалось многими профессиональными историками искусства, такими как Уолтер Гибсон [Gibson Walter S., 1977]. Автор исследовал проблемы иконографии Брейгеля в контексте нидерландского искусства XVI века. В процессе обзора творческой жизни мастера он разбирает присущие художнику мотивы, стилистические особенности и аллюзии образов. Он сосредоточил внимание как на основательном изучении источников вдохновения Брейгеля, так и выявление его влияния на формирование стилистических особенностей последующего поколения художников. Социальный и культурный контекст нидерландского искусства эпохи Брейгеля продолжали освещать исследователи XXI века. Например, искусствовед Ларри Сильвер специализирующийся на живописи и гравюрах старых голландских, немецких мастеров [Silver L., 2011], предпринявший попытку интерпретации художественного наследия Брейгеля, обратившись к широкому спектру исследовательских материалов. Привлечение появившихся новых источников позволило выявить уникальные смыслы, заложенные в сюжетах полотен художника. В своем труде Манфред Зеллинк отмечал тематическое новаторство Брейгеля [Selling M., 2014]. На примере ряда рисунков и гравюр исследователь фокусировал внимание на незаурядный метод использования мастером пейзажа.

Нам известно немалое количество трудов в советском искусствоведении, исследовавших творческий путь и влияние Брейгеля Старшего, в том числе посвященные искусству Северной Европы времен жизни художника. Это работы М. Я. Либмана, Е. И. Ротенберга, М.В. Алпатова, Б. Р. Виппера, Н. М. Гершенсон-Чегодаевой, М. Н. Соколова, И. В. Линник и других. Цикл «Времен года» был подвергнут анализу Л. Кашук. Не проигнорировали творчество Брейгеля многие ма-

ститые специалисты, теоретики искусства вроде Э. Фромантена, Р. Мутера, Фридлендера, Э. Гомбриха. Современные историки искусств посвящают Брейгелю главы в своих трудах А.Н. Ходж, С. Дзуффи, Г. Глюк.

О личности художника писал А.Н. Ходж: «Брейгель был высокообразованным культурным человеком, хорошо знавшим мифы и легенды. В 1552 г. Он предпринял путешествие по Франции и Италии, продлившееся два года, но поиски идеальной классической формы, с которыми он неизбежно должен был столкнуться в Италии, оставили его равнодушным. Однако он на пути домой он делает подробные студии Альп, и они ложатся в основу многих его более поздних пейзажей. После своего возвращения он в поисках вдохновения обращается к крестьянскому быту и сельским пейзажам в окрестностях родного Антверпена, часто переодеваясь в простолудина, чтобы смешаться с толпой рабочего люда во время шумных праздников. Благодаря живым жанровым сценам, выполненным в динамичной и одновременно мягкой сатирической манере, он становится известен как «Мужицкий» Брейгель» [Ходж, 2017]. Мутер писал: «Сжатым стилем написал он всю хронику своего века. Подобно всем нидерландцам позднего чинквеченто, он совершил путешествие в Италию. Но не благородные линии Рафаэлевского искусства привлекали его. Он предпочитал изучать природу и людей. Везде, где его поражает мотив пейзажа, он останавливается, рисует Альпийские горы и Мессинскую гавань, любит пестрой картиной итальянской народной жизни. Вернувшись домой, он находит, что будничная жизнь севера так же живописна, как и на юге» [Мутер, 2007, с. 439–452]. Брейгель писал различные этюды, как жанровые, так и пейзажные.

Большой интерес представляет собой статья Е.Ю. Демениной, которая обратилась к изучению картин Брейгеля и их иконографии, обозначив взаимосвязь в традиции изображения с существующей во франко-фламандской миниатюре. Ею были приведены примеры календари мастерской мастера Симона Бенинга, иллюстрации часослова братьев Лимбург. Из его мастерской вышло несколько необычайно живописных, великолепно исполненных работ, среди которых «Часослов Эннесси» (1530), «Часослов Гольфа» (ок.1540) и «Часослов Да Коста» (ок. 1515). Деменина обнаружила ряд примеров соответ-

ствия изобразительной символики месяцев у Брейгеля и в часословах (собрание хвороста – символ февраля) [Деменина, 2016, с. 28–33]. Автор проводит свой анализ на основании предположения венгерского искусствоведа К. де Толная, о том, что каждая картина Брейгеля включает в себя олицетворение двух месяцев. Это примечание довольно существенно для исследования, так как разрешает проблему нахождения нескольких присущих разным периодам времен года символам на одном холсте. Кроме часословов могли служить источниками образности такие явления как французский альманах (1491), также именуемый «Пастушьим календарем». На его двенадцати изображениях представлены довольно стереотипический принцип соответствия сельских работ месяцам года, помимо того на поверхности присутствовало по две окружности с образами нескольких относящихся к этому времени символов зодиака. На листе, ассоциируемого с июнем, представлена сценка стрижки овец и знаки близнецов и рака в окружностях. Сам календарь неоднократно издавался до XIX века, он включал в себя приметы, поговорки, астрологические и медицинские советы. Мы видим, как тесно вплетаются в канву изобразительного искусства христианской Европы языческие, зодиакальные мотивы.

Стало традицией в советском искусствознании в различных статьях и исследованиях, посвященных Брейгелю, главный акцент обращал в направлении анализа художника, как т.н. «народного» мастера, недаром его прозвище «Мужицкий». Однако работы Брейгеля будь то серия «Времен года», «Крестьянская свадьба», «Пословицы» и иные рассматривались прежде всего с точки зрения внимания художника к простому человеку, бедному люду, который он избрал своей темой творчества. Такое понимание творчества мастера, пусть выдвигающее его роль в истории искусства на лидирующее место среди современников как гуманиста, живописца демократических взглядов, будет ограниченным и, самое главное, не точным. Справедливо отмечалось, Брейгель уделял видам родных пейзажей своей страны существенное место. Еще Гомбрих справедливо написал, замечая необычайную высоту планки в имитации природы, применяемую нидерландскими мастерами: «только в одной протестантской стране искусство благополучно пережило кризис, принесенный Ре-

формацией. В Нидерландах, стране с давними и богатыми живописными традициями, художники нашли выход из предъявленных им жестких ограничений: помимо портрета, они стали разрабатывать и другие жанры, не подпадающие под запрет протестантской церкви» [Гомбрих, 2017, с. 361–387]. Подробность деталей полотен художника было бы банально и излишне буквально трактовать стремлением художника к максимальной точности воспроизведения окружающего мира. Подобные рассуждения подходили бы больше для анализа мастеров примитивистов и самоучек, которые переносили на холст изображение всего, что видят. Но применительно к Брейгелю этот метод не подходит.

Отечественный исследователь Степанов также отмечал: «До Брейгеля в нидерландской живописи господствовал человек. Брейгель же сделал природу госпожой над человеком, ничтожным и невзрачным. Обладая поражающим современников видением природы и даром ее художественного воссоздания, он изображал ее не как фон или декорацию для человеческой деятельности, но как универсум, живущий независимо от людей» [Степанов, 2009]. Возможно предположить, что этот подход художника обусловила сама эпоха великих географических открытий, расширившая кругозор ученых-интеллектуалов и художников на человека и окружающий его мир во всем многообразии.

Изображения людей, течение народного быта привлекали художника невозможностью изображения их безусловных тягот, отображения тонкого духовного мира. Люди у Брейгеля, подобно изображенным у Босха, зачастую служили образом воплощения всего человечества. А картины с их изображением – выраженную в символической форме тщету человеческого бытия, греховность и страсти в аллегорической, подчас иронической манере («Слепые» Брейгеля и «Корабль дураков» Босха). Если обратиться к современности, можно отметить фильм 2011 года «Мельница и крест» Леха Маевского, посвященного художнику, изображениям живописных пейзажей. Его полотна следует рассматривать подобно книге, где изображения служат символами пословиц, притч («Деревенская свадьба», «Пословицы»). В них художник выступает в роли иллюстратора-фольклориста, сочетающего в творчестве развлекательное и назидательное начала.

Перейдя непосредственно к самому циклу «Времен года», изучим историю его создания, входящие в цикл работы, дошедшие до нас. Над циклом «Времен года» (также именуемым «Месяцы») Брейгель работал в течение 1565 года. Как отмечал по поводу этого творческого периода Гомбрих: «...работал в Антверпене и Брюсселе, где в 1560-х годах создал свои лучшие картины. Это было десятилетие, когда в Нидерландах началось жестокое правление герцога Альбы» [Гомбрих, 2017, с. 361–387]. Заказчиком полотен был влиятельный антверпенский купец, финансист и коллекционер Николас Йонгелинк (1517-1570). Он являлся постоянным заказчиком художника. К тому времени в его коллекцию входило уже некоторое количество произведений Брейгеля. Это были «Вавилонская башня» (1563 г.), «Шествие на Голгофу» (1564 г.). К процессу коллекционирования живописи Йонгелинк подходил с практической точки зрения. Он рассматривал эту деятельность подобно выгодному вложению денежных средств. Нам известно, что в период, когда мастер еще только приступил к работе над циклом, заказчик отдал распоряжение о передаче собственной коллекции казне города в 1565 году в счет оплаты им займа, одолженного у антверпенского казначейства.

Таким образом далее картины цикла переходили от одного владельца другому, а сам цикл стал раздробленным. Более того, местоположение ряда работ Брейгеля коллекции Йонгелинка ныне точно не установлено. Но известно, что картина «Жатва», которая была продана в 1919 году музею Метрополитен, до этого момента находилась в собственности Жана Поля Селса из Брюсселя. Одно время произведения цикла располагались в собрании императора Рудольфа II (1552–1612). Разрознены они стали в ходе Тридцатилетней войны (1618-1648) в Европе в период общего хаоса в Праге.

До нашего времени от входящих в цикл работ дошло пять (из предполагаемых шести). Это известные нам полотна под названиями «Жатва» (Метрополитен, Нью-Йорк), «Сенокос» (Лобковицкий дворец, Прага), а также «Охотники на снегу», «Возвращение стад» и «Сумрачный день» (последние – в Музее истории искусств, Вена). Пролить свет на трактовку образов цикла работ видится возможным обращаясь к одному из вспомогательных факторов для этого анализа – внимание к предполагаемому распо-

ложению работ в интерьере. Исследователей привлекает прежде всего проблема последовательности их развески, способствующая верному считыванию образной символики, в том числе космологической, календарной. В этом отношении ценно предположение, выдвинутое на основе сопоставления с аналогичным циклом антверпенского финансиста Гаспара Дуччи 1555 года, выдвинутая Н.В. Лобковой [Лобкова, 2011]. Последовательность расположения картин у последнего была справа налево. Если принять такой вариант прочтения полотен для работ Брейгеля, то, как и обращает внимание исследовательница, композиция строится благодаря как общей линии горизонта, так и при помощи второстепенных изогнутых линий, переходящих из одной картины в другую. Деменина Е.Ю. в статье описала следующую, присущую циклу работ особенность: «Зачастую предметом диспута становится вопрос о том, какая из картин открывает цикл. Отсчет ведут с «Охотников на снегу» (начало календарного года) либо с «Пасмурного дня» (начало года сельскохозяйственного). Традиция праздновать Новый год 1 января началась в Нидерландах с принятием Григорианского календаря в 1583 году, уже после написания цикла. Иногда в исследованиях не учитывается тот факт, что до перехода на новую календарную систему в Нидерландах новый год исчислялся по Пасхальному стилю (а точнее, с Великой Пятницы или Великой Субботы). Таким образом, началом цикла могла быть отсутствующая картина «апрель-май» [Деменина, 2016, с. 28–33].

Следует упомянуть, что отцы церкви изначально стремились увязывать христианские торжества с датами солнечного цикла, языческими празднованиями. Пасхальные действия призваны были заменить отмечавшийся день Равноденствия, масличные обычаи – сатурналии, Рождество – культ Митры. В народном сознании происходил процесс отождествления ритуалов прежних языческих культов с подменой их на христианские. В народной практике сформировалась и закрепились единая взаимодополняющая система. Она включала в себя принцип литургического и сельскохозяйственного календарей. Проведенная христианством реформа календаря определила особую концепцию времени всему западноевропейскому сообществу, получившую распространение во всех христианских землях [Бургуэн Ж, де. 2006. с.45–48]. Так происходила актуали-

зация и аккультурация языческих праздников на христианский манер (Самайн замещается Днем Всех Святых). А цикл времен года Брейгеля – должен пониматься в то же время как яркий пример языческого мышления, восходящего к аграрным представлениям.

Помимо особого отображения природы, работы художника интересны своей скрытой символикой образов. Это явление было типично для искусства Северного возрождения. В Картина «Сенокос» присутствуют символы серпа/косы, что является древним атрибутом Сатурна, Крона, ассоциируется с идеей быстротечности жизни, временем. Бывает используется в качестве атрибута образа Смерти, а также персонификации Лета, богини Цереры. А представленные на полотнах корзины фруктов могут отсылать нас к образу богини плодородия, изобилия Церере, богатству и многообразию мира.

Типология образов «Времен года» Брейгеля сохраняла удивительную перманентную устойчивость от периода поздней Античности вплоть до XVIII века. От росписей на помпейских и римских фресках и мозаиках до Ренессансного возрождения этой античной традиции изображать времена года в виде языческих богов, где Флора отождествлялась с весной, Церера – с летом, Бахус – с осенью, Вулкан – с зимним временем. Эти женские аллегорические фигуры с символическими цветами и плодами довольно часто встречаются в живописи XV-XVII веков. Символика восходила также к известным с древних времен отождествлением ряда образных природных элементов с определенными календарными циклами. Наглядно демонстрирует этот процесс произведения «Труды и дни» (VIII в. До н.э.) Гесиода, «Фасты» (I в.) Овидия, «Буколики» (41 г. До н.э.) Вергилия. У французских мастеров рококо XVIII века, писавших сцены галантных празднеств, также обнаружилось пристрастие к воспроизведению мотива времен года. При этом следует оговориться, что каждое из них, изображаемое само по себе, не обязательно мыслилось как часть единого цикла. Мы можем заключить, что в отличие от упомянутой распространенной традиции изображения времен года в символическом, аллегорическом воплощении, Брейгель использует совершенно иной подход. Для него природа сама по себе полноценный образ достойный запечатления, его волнует задача передать взаимную зависимость человека и мира,

подобно отношению микрокосма к макрокосму. По своей сути циклы времен года – это символическое, философское представление о времени. Это попытка соизмерения относительно воспринимаемых безграничными миром и космосом человеческого существования. Художником предпринималась попытка осмыслить по аналогии с природой и вечной ее сменой сезонов, своего рода периодов рождения и увядания, бытие человека.

Сезонные работы (сенокос, жатва) становятся у живописцев такой же приметой и свойством времени года, как выпадение снега зимой, жухлость и выцветание трав к началу осени. Человеческое изображение на полотнах выполняет функцию такого же сезонного атрибута в цикле земного существования. Картина «Возвращение стад» заключает в себе то значение, что люди несут ответственность за свое стадо, но вместе с тем сами являются частью природы. Они осуществляют свое предназначение перед богом. Брейгель мастерски передает впечатление от крестьянских трудов, природы поздней осени. Оберегающие стадо пастухи напрямую вызывают ассоциацию с Христом. Так, Христос и сам был пастырем, как и пророк Амос, отсылкой к чему может быть одно из прочтений полотна. Земледелием занимался Абель, на картинах Брейгеля мы наблюдаем множество крестьян за сеянием или жатвой. Мы видим таким образом толкование и самого труда, соотносимого с образами известных святых. Оно достигается путем отождествления рядовых занятия людей с работой ветхозаветных персонажей. При этом художник совмещает низменное и возвышенное, на одном плане он может выделять фигуры за работой, а на заднем – изображать сцены отдыха, игр. Для зрителей давних лет исследуемый комплекс работ мог являться образом миропонимания в духе христианского смирения перед своей человеческой сущностью, включенной в цикличность времен. Картины завораживают вневременной атмосферой. Процессы труда, игры, празднования у Брейгеля происходят одновременно в двух мирах: в данный момент изображения, с конкретными деталями пейзажа и предметами (цветы и продукты, рабочие орудия). Представленное на холстах отражение постоянства проявлено в повторяемости всех увиденных действий в ежегодном цикле жизни

людей. Это своего рода литургическое действо, явленное языком изобразительного искусства.

Календарное значение остается за циклом Брейгеля, при этом возникает необходимость осознания того факта, что символика времени дается художником в широком понимании. Концепция Брейгеля определяет не только циклический круговорот жизни. Можно понимать времена года как циклическое течение жизни конкретного человека, не всего человечества. В таком случае разрешается более наглядная, антропоцентрическая вариация смены времен года от весны до зимы воспринимается в духе взросления и постепенного увядания. Подтверждением чему могут явиться ставшие устойчивыми фразы «осень жизни» (осень как середина какого-то периода, образ зрелости), «закат отношений» (закат отождествляется с завершающим этапом чего-либо), ставшее знаковым сочинение О. Шпенглера «Закат Европы» (1918, 1922) также опирается на аналогичное толкование понятия заката. Примеры демонстрируют образ нашего восприятия, считывающего ассоциации, заимствованные из природного словаря. Мотивы цикличности обрядов, праздников, сельских работ в течении календарного года свидетельствуют о синкретическом толковании мироздания Брейгелем. Он умело сочетал в полотнах несколько уровней толкования через языческие, христианские, фольклорные символы.

Заслуга Брейгеля перед развитием искусства живописи в Европе заключается в основании им особого типа пейзажного жанра, его мастерстве изображения природы, сродстве творчества с современными философскими идеями. Об этом довольно точно писал О. Бенеш, во многом опираясь в собственной работе на труд Мандера, когда производит сравнение живописи с концепцией Томмазо Кампанелла: «В передаче природы Брейгель достигает анимизма и сенсуализма — тех философских представлений, которые Кампанелла стремился передать в своей книге «Об ощущении вещей и магии». Все в природе, не только людей и животных, но и весь космос Кампанелла наделяет чувствами. «Небеса и земля и мир чувствуют так же, как и мельчайшие микробы» [Бенеш, 1973, с. 148]. А М. Фридендер описывает композиционные принципы Брейгеля следующим образом: «Так создается многоступенчатость, загроможденность единого пространства. Это рудиментарное пристрастие

к многоплановому изображению было изжито лишь значительно позже, и одним из первых избавился от него Брейгель» [Фридендер, 2013, с. 103]. Также представляется возможным согласиться со мнением Дзуффи о стилистической самостоятельности Брейгеля по отношению к итальянской живописи: «Следует подчеркнуть, что внимание Брейгеля сосредоточено не только на точном описании сезонных работ в полях, но и на неповторимости пейзажа в различных климатических условиях» [Дзуффи, 2008, с. 314–317].

Заслуживает особого внимания паноптическое (от др.-греч. πᾶν «всё», ὀπτικὸς «видимый») видение мира и пространство у Брейгеля. Суть этой концепции, восходит к идее паноптикума — архитектурной модели тюрьмы, разработанной английским философом, ученым Дж. Бентамом (1748–1832). Главный принцип паноптикума заключается в том, что наблюдатель (надзиратель) видит всех заключенных, а заключенные не могут знать, наблюдают ли за ними в данный момент. Такой образ действия, образуя эффект постоянного наблюдения, способствует самодисциплине и контролю. Хотя работы Брейгеля не являются буквальными иллюстрациями паноптикума в данном понимании, однако его картины часто создают эффект «всевидящего ока». Зритель словно с высокой точки видит множество сцен и образов, разворачивающихся одновременно. Сами персонажи при этом ведут себя непосредственно, не осознавая, что за ними ведется наблюдение.

Представляется, что концепция паноптизма (особого видения мира и пространства) на примере серии «Времен года» может помочь лучше понять произведения Брейгеля. Художник на каждом из полотен цикла использует перспективу, пространство и детали для создания эффекта всевидящего наблюдения: высокая точка зрения и многоуровневое построение композиции в несколько планов дарят зрителю необычайный

способ обзора. Скрупулезное внимание к детализации придает произведениям Брейгеля насыщенность, полноту видения наблюдателя, когда ни одна деталь вроде человеческого следа «Охотники на снегу» не упускается из фокуса зрителя. Создается впечатление, что он взгляда со стороны никто и ничто невозможно скрыть. В самом деле мастер уподобил личность зрителя в данном случае фигуре всевидящего и всезнающего бога, поднимая вопросы морального аспекта. Таким образом художник поднимает моральные и этические вопросы, критикуя изображенные человеческие пороки и слабости. А зрителю отводится роль свидетеля происходящих во всеохватном пространстве картин разнообразных пороков. Художественная концепция паноптического видения мира у Брейгеля трансформировалось под воздействием гуманистических идеалов, приобретая акцентированное на человеческой природе, ее достоинствах и пороках, новое звучание.

Перспектива «с высоты птичьего полета», характеризующая мировосприятие Питера Брейгеля Старшего, как и его отстраненность от изображаемого способствуют трансляции зрителю ощущение причастности к высшему духовному порядку, запечатленному в калейдоскопическом образе универсума, созданном художником. Идеальная глубина его работ проявляется в многослойности и отражении дуализма бытия. Привычный, обыденный мир предстает поражающим разнообразием, однако за его внешней пестротой скрывается глубинный, философский контекст, раскрывающийся при тщательном анализе. Детализированные жанровые сцены, изображающие труд, досуг, детские игры и мотивы пейзажа являются свидетельством проявления фундаментального принципа бытия. Брейгель сумел наделять повседневность философской значимостью, демонстрируя осмысленность каждой детали человеческого существования.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Gibson, W.S. 1977. Bruegel, Oxford University Press, New York, USA.
2. Sellink, M. 2014. Bruegel in Detail (illustrated edition), Harry N. Abrams, New York, USA.
3. Silver, L. 2011. Pieter Bruegel, Abbeville Press Publishers, New York, USA.
4. Бенеш О. Душа и механизм вселенной // Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями / О. Бенеш; Пер. с англ. Н.А. Белоусовой. - М.: Искусство, 1973. - 264 с.

5. Бургуэн Ж., де. Календарь. История и современность. / Ж. де Бургуэн; Пер. с франц. В. Шабоевой. - М.: «Издательство Астерель»: «Издательство АСТ», 2006. - 144 с.: ил.
6. Гомбрих Э.Г. Кризис искусства. Европа. XVI век // История искусства. - М.: Искусство-XXI век, 2017. - С. 361-387.
7. Гришина Н.В. Эссе о Брейгеле: взгляд экзистенциального психолога // Вестник РГГУ. Серия «Психология. Педагогика. Образование». - 2019. - №4. - С. 14-23. DOI: 10.28995/2073-6398-2019-4-14-23.
8. Дементина Е.Ю. Весна Брейгеля, или Что могло быть изображено на пропавшей картине цикла «Времена года» // Артикульт. - 2016. - №21(1). - С. 28-33.
9. Дзуффи С. Ренессанс: история, эстетика, мастера, шедевры / Стефано Дзуффи; Пер. с итал. С. Козловой, В. Траскина, А. Бундель. - М.: Омега. - 2008. - С. 314-317.
10. Лобкова Н.В. «Двенадцать месяцев» Питера Брейгеля Старшего: к проблеме интерпретации // Артикульт. - 2011. - №1. - С. 133-140.
11. Мутер Р. Портретная живопись, пейзаж, фантастика и жанр // Всеобщая история живописи. - М.: ЭКСМО, 2007. - С. 439-452.
12. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды. Германия. Франция. Испания. Англия. - СПб.: Азбука-классика, 2009. - 640 с.
13. Фридендер М. Пейзаж // Об искусстве и знаточестве / Пер. с нем. М.Ю. Кореневой под ред. А.Г. Наследникова. 2-е изд., испр. - СПб.: Андрей Наследников, 2013. - (Классика искусствознания). - 248 с.
14. Ходж А.Н. История искусства: Живопись от Джотто до наших дней / Пер. с англ. Сергеевой О.В. - М.: Кучково поле, 2018. - 208 с.