

Արվեստի երկի վերլուծությունը բազմաթիվ անգամներ ավելի հետաքրքիր է դառնում, երբ այդ գործն իրենում մի այլ վերլուծություն կամ ուսումնասիրություն է պարունակում: Իհարկե, այս բնութագիրը կարելի է վերագրել գրեթե ցանկացած երկի, սակայն որոշ դեպքերում խոսքը գնում է արվեստի գործի՝ որպես գիտական հետազոտության մասին: Այդպիսի վառ օրինակ են Պիտեր Բրեյգել Ավագի բազում ստեղծագործությունները, իսկ մասնավորապես՝ *Կառնավալի եւ Պահքի պայքարը* կտավը (վրձնած 1559թ., **Գուն. պտկ. 10**):

Բրեյգելի արվեստի համար բավականին բնորոշ այս կտավը պատկանում է նկարչի այսպես կոչված «Գլխավայր աշխարհ» այլաբանական շարքին («Մանկական խաղեր», «Ֆլամանդական ասացվածքներ»), եւ ինչպես շարքի մյուս կտավները՝ այն նվիրված է ժողովրդական մշակույթին: Սակայն տվյալ դեպքում նկարիչն անդրադառնում է դրա ամենազվարթ մասին՝ Բարեկենդանի կառնավալին: Այս տոնը տարեցտարի նշվում էր ամբողջ միջնադարյան Եվրոպայի տարբեր ծագերում եւ հասարակ ժողովրդի ամենասիրելի տոներից էր: Կառնավալի ժամանակ փոխվում էին սոցիալական դերերը, մարդիկ դիմակներ էին հագնում եւ, առհասարակ, մեկ օրով աշխարհը գլխավայր շուռ էր գալիս:

Նկարը թե՛ սյուժեով եւ գաղափարաբանական մեկնությամբ, թե՛ հորինվածքային առումով բաժանվում է երկու մասի. աջ կողմում տեղավորված են Պահքը խորհրդանշող եկեղեցու պատերը, հավատացյալներն ու հոգեւորականները, ձախ կողմում՝ պանդոկի շենքը եւ կառնավալի խրախճանքներին տրվող ժողովուրդը: Դրանք միախառնվում են ուղղահայաց առանցքի վրա, որտեղ եւ ծավալվում է պայքարը: Իրադարձությունների «էպիկենտրոնը» գտնվում է առաջին պլանում՝ Կառնավալը եւ Պահքը խորհրդանշող երկու ֆիգուրների միջեւ:

Ձախից դեպի աջ շարժվող Կառնավալը «մենամարտել» է պատրաստվում Պահքը խորհրդանշող վանականի հետ: Կառնավալը ներկայացված է իր-

¹ Հոդվածը պատրաստվել է ԵԳՊԱ «Արվեստի պատմություն եւ տեսություն» մասնագիտության մագիստրոսական կուրսում «Համեմատական արվեստաբանություն» դասընթացին ներկայացված՝ մեկ ստեղծագործության վերլուծություն ուսումնական առաջադրանքի հիման վրա (2013թ.):

րեւ գեր, կարմիր այտերով, վառ գույների հագուստով եւ խեղկատակի գլխարկով մի կերպար՝ մեծ տակաոին հեծնած, իր շամփուր-նիզակի վրա խորոված խոճկորի գլուխ հագցրած: Նա պատկերված է ավանդական կառնավալային թագավորի նմանությամբ, իսկ խեղկատակի գլխարկն ակնարկում է խեղկատակ-թագավոր դիալեկտիկական կապը, որը մշակույթում հայտնվում է դեռեւս անտիկ շրջանում, եւ որի վերջնական ձեւավորումը տեղի է ունեցել հենց Միջնադարում եւ Վերածննդի ժամանակ: Թագավորի շուրջ, գետնին թափված են տարբեր տոնական զբաղմունքներ խորհրդանշող առարկաներ՝ խաղաքարեր, կենդանիների ոսկորներ: Կառնավալի թագավորի «թիկնագորի» մեջ կարելի է տեսնել կառնավալային կերպարների հիմնական տիպերը՝ բաժակներով խաղացող ձեռնածու-աճաքարարի, «rommelpot»² կոչվող հոլանդական ժողովրդական գործիքը ձեռքին բռնած ցածրահասակ երաժշտի, սպիտակ դիմակով (կամ դեմքին այլուր քսած) եւ թխված հացը վառարանից հանելու ցանցը ձեռքին, սրածայր գլխարկով կերպարի, ցախավելի փայտի վրա ամրացված այրվող մոմերով մի ֆիգուրի, գլխին բլիթներով ափսե եւ ձեռքերում մոմ պահող հոգեւորականի: Կառնավալի տակառը պարաններով առաջ են քաշում երկու ֆիգուր, որոնցից մեկը եռագույն դրոշակով կարծես ազդարարում է մենամարտի սկիզբը: Նրանք բոլորն ունեն իրենց առանձին սիմվոլիկ իմաստները, սակայն նաեւ բոլորով միասին խորհրդանշում են կառնավալի օրերի խաղային, անլուրջ հոգին:

Կառնավալի թագավորի հետեւում քայլող ֆիգուրներից վերեւ՝ պանդուկի շենքի պատերի տակ, կարելի է տեսնել փողոցային թատերական ներկայացում: Պանդուկի պատերի տակ, ի հակադրություն նկարի կենտրոնում գտնվող ջրհորի եւ դրանից ջուր խմող մարդկանց, պատկերված են գինու տակառներ: Այստեղից շեղ գծով դեպի աջ, կոմպոզիցիայի հանգուցային կետերից մեկում պատկերված է անդամալույծների մի խումբ: Դրանցից դեպի աջ անկյուն ընթացող նույն անկյունագծի վրա կարելի է տեսնել տարբեր խաղերով տարված մարդկանց:

Կառնավալին հանդիման է դուրս գալիս Պահքը՝ հոգեւորականի զգեստով, նիհար եւ մռայլ մի կերպար: Նա ձեռքին բռնած ունի հացթուխի փայտե բահը՝ վրան դրված ձկներով՝ որպես պասային ուտելիքի խորհրդանիշ, իսկ գլխին՝ մեղվաբուն հագցրած. մեղրը նույնպես համարվում է պասային ուտեստ,

² Գործիքը կազմված էր կիսալեցուն կարասի վրայից ձգված խոզի կաշվից, որի մեջ փայտ էին ամրացնում, որի շարժման հետևանքով գործիքը ձայն էր արձակում: Այդ գործիքը Նիդերլանդներում գոյություն ունի առ այսօր: Даркевич В. П., Народная культура средневековья: светская, праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв. – М.: Наука, 1988, էջ 178

իսկ մեղվարունը խորհրդանշում է քրիստոնեական եկեղեցին³։ Պահքի կառքը քարշ են տալիս երիտասարդ վանականները, կառքի վրա դրված են պասային ուտելիքները, հետեւից քայլում են նվիրատվություններ հավաքող երեխաները։ Պահքի հետեւում հարուստներն օգնում են աղքատներին, եկեղեցուց ելնում են միանձնուհիները, պատարագին ներկա գտնված մարդիկ։ Նրա ֆիգուրից վեր պատկերված են ջրհորի կողքին ձուկ մաքրող կանայք, որոնցից մեկը ջրհորից ջուր է խմում՝ իբրեւ պահքի զսպանության խորհրդանիշ։ Ջրհորը գտնվում է Պահքի եւ Կառնավալի պայքարի սահմանագծին, եւ նրա հետեւում կարելի է տեսնել կեղտի մեջ ուտելիք գտած խոզին՝ անզսպության եւ շատակերության խորհրդանիշը։ Պահքի կեսի վրա կարելի է նկատել նաեւ մահվան թեմատիկա. ջրհորի կողքին երկու հոգի կառքով դիակ են տեղափոխում, թեւ դիակը հետագայում ջնջվել էր Բրեյգելի կողմից։ Կառնավալի եւ Պահքի «ճամբարների» ներկայացուցիչները ծայրահեղ հակադրության մեջ են գտնվում միմյանց նկատմամբ։ Գրոտեսկային, չափազանցված համաչափություններով, կարծես էքստագի մեջ գտնվող կառնավալի կողմնակիցներին հակադրվում է ասկետիկ, մոայլ եւ ձանձրալի մթնոլորտը։

Հետին պլանից դեպի հրապարակի տարածություն է մտնում երկար, շագանակագույն թիկնոցներով, դիմակավորված բորոտների⁴ մի խումբ, որոնց առջեւում քայլում է պարկապուկահարը՝ մարդկանց նախապես զգուշացնելով վտանգավոր երթի մասին։ Բորոտների երթի կողքին, տներից մեկի պատի տակ պատկերված շուրջպար բռնած մարդանցից սկսվում է կառնավալի եւ պահքի միջեւ ընկած սահմանագիծը։ Բրեյգելն ամենայն հետեւողականությամբ ընդգծել է հորինվածքի հիմնական էլիպսը, որի գծի վրա եւ կենտրոնում տեղավորել է գլխավոր գործողությունները, սակայն չի անտեսել նաեւ դրանից դուրս գտնվող տարածությունը։ Խարույկի շուրջ հավաքված մարդիկ, նրանց կողքին կանգնած երաժիշտները եւ բազմաթիվ այլ կերպարներն ամբողջացնում են էլիպսի արտաքին կողմը։

Հորինվածքի կենտրոնում, երկրորդ պլանում Բրեյգելը տեղավորում է մի հետաքրքիր եոյակ՝ երկու ուխտավորների եւ նրանց՝ ամբոխի միջով տանող մի խեղկատակ՝ ձեռքին ճրագ։ Որոշ հետազոտողներ անուշադրության են մատնել այդ երեք ֆիգուրները. այսպես, օրինակ, սովետական մշակութաբան Դարկելիչն ընդամենը հիշատակում է նրանց իբրեւ ճրագով ֆիգուրներ⁵, իսկ գերմանացի գիտնականներ Ռոզ-Մարի եւ Ռայներ Հագենները, դիտարկելով խեղկատակի կերպարը եւ մոռանալով նրա հետեւից քայլող ուխտավորներին, սահմանափակ-

³ Даркевич В. П., *Народная культура средневековья: светская, праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв.*, Москва, Наука, 1988, ст. 180

⁴ Նույն տեղում։

⁵ Նույն տեղում։

վում են այն վարկածով, որ «*խեղկապուսկի ձեռքերում ճրագ է, որը խորհրդանշում է շուռ եկած աշխարհը*»⁶: Սակայն, մեր կարծիքով, դրանք կարեւորագույն դեր ունեն նկարի կոմպոզիցիոն եւ գաղափարաբանական առումներով: Միջնադարյան ուխտավորների լայն եւ երկար զգեստ հագած, լայն գլխարկով տղամարդը եւ ճանապարհային պայուսակով կինը քայլում են գրեթե անկյունագծի ուղղությամբ՝ հետեւելով նրանց առջեւում ճրագ տանող խեղկատակին, ընդ որում, նրանց շարժման ուղղությունը տանում է դեպի երկու անկյունագծերի հատման կետը: Այս փաստն արդեն ցույց է տալիս, որ Բրեյգելը ցանկացել է առանձնացնել այդ եռյակը, քանի որ նկարի մնացած գծային առանցքները հիմնված չեն անկյունագծերի վրա:

Նկարիչն էլ ավելի է շեշտադրում այս եռյակի կարեւորությունը՝ նրանց առջեւում թողնելով ազատ եւ լուսավորված տարածություն, մինչդեռ այդ չափսերի ազատ եւ լուսավորված տարածք նկարի վրա այլեւս չկա: Ուխտավորների առջեւում քայլող խեղկատակը կատարում է անխնայ թվացող գործողություն՝ փորձում է ցերեկը ճրագով լուսավորել: Սակայն եթե հիշենք այդպիսի գործողության մի այլ պատմական օրինակ՝ Դիոգենեսի՝ ցերեկով լապտերով մարդ փնտրելը, պարզ կդառնա, որ խեղկատակի գործողությունը շատ ավելի խորիմաստ է, քան պարզապես ծաղրային, «խեղկատակային» արարք: Բայց այդ գործողությունը լիարժեք իմաստ է ստանում միայն այն ժամանակ, երբ դիտարկվում է խեղկատակին հետեւող երկու ուխտավորի հետ փոխկապակցված: Ստացվում է հետեւյալ պատկերը՝ խեղկատակը, այսինքն՝ «իմաստուն հիմարը», ուխտավորներին, այսինքն՝ հոգեւոր ճանապարհ փնտրողներին, Տաճար որոնողներին անիմաստ, բայց միեւնոյն ժամանակ խորապես իմաստավորված գործողությամբ ցույց է տալիս այդ ճանապարհը: Հիմարը հոգեւոր ճանապարհ է ցույց տալիս իր «հիմար» գործողությամբ:

Այստեղից հստակ երեւում է, որ Բրեյգելն իր կերպարներով գիտակցաբար փորձել է բացահայտել կառնավալային մշակույթի հարաբերությունը եկեղեցական մշակույթի հետ և այդ դիալեկտիկական կապի նշանակությունը՝ մի ավելի ընդհանրական երեւույթի՝ միջնադարյան հոգեւոր մշակույթի համար: Ընդ որում, նկարիչը վեր է հանում ոչ միայն կառնավալային ու եկեղեցական մշակույթների ծայրահեղությունները, որոնք, ինչպես երևում է, կարող են կործանիչ ազդեցություն ունենալ, այլ նաեւ նրանց խորքային հարաբերությունը, փոխկապակցվածությունը: Այսպիսով, կարելի է ենթադրել, որ Բրեյգելի համար այս նկարը յուրահատուկ «հետազոտություն» էր, քանի որ դրանով նա, որոշ առու-

⁶ Хаген Р.М., Хаген Р., *Питер Брейгель Старший. Около 1525-69. Крестьяне, дураки и демоны*, Арт-Родник-Taschen, 2002, էջ 50

մով, բացահայտում էր դարերով շարունակվող համապարփակ գործընթացները, կատարում իր դիտարկումները եւ փիլիսոփայական ընդհանրացումները:

Առանձին ուշադրության է արժանի վերը նշված մի այլ կերպար՝ Կառնավալի տակառ-կառքի պարանը ուսին գցած «դրոշակակիրը»: Նա պատկերված է առաջին պլանում, գրեթե ուղղահայաց առանցքի վրա, ձեռքում՝ եռագույն դրոշ (կարմիր-ծիրանագույն-սպիտակ համադրությամբ): Ստույգ տեղեկությունների բացակայության պատճառով՝ կարելի է միայն ենթադրություններ անել այս կերպարի ինքնության մասին, սակայն, դրանով հանդերձ, այն բավականին հետաքրքիր կերպով տեղավորվում է այդ ժամանակվա պատմական համատեքստում: Բրեյգելի կյանքի օրոք Նիդերլանդներում ծավալված Հաբսբուրգների բռնատիրության դեմ պայքարը, բողոքականների հզորացումը և հեղափոխական շարժումները անքակտելիորեն կապված էին մի ավելի լայն երեւոյթի՝ Եվրոպայում ազգային անկախ պետությունների առաջացման հետ: Բրեյգելի մահվանից ընդամենը տասնամյակներ անց կնքվեց Վեստֆալյան հաշտությունը, ավարտվեցին Եվրոպան ցնցող Ութսունամյա և Երեսնամյա պատերազմները, և հանգրվանին հասավ Նիդերլանդական հեղափոխությունը: Սակայն, ամբողջ Եվրոպայով մեկ, այս իրադարձություններին նախորդում էր տասնամյակներ տևած պայքար, որի ընթացքում հենց Նիդերլանդական հեղափոխության առաջնորդներից մեկը՝ Վիլհելմ Օրանացին, 1572թ. Բրիլլե քաղաքի պաշարման ժամանակ բաձրացրեց եռագույն դրոշ՝ այսպես կոչված «Արքայազնի եռագույնը» (ծիրանագույն-սպիտակ-կապույտ): Եռագույնը կարծես խորհրդանշեց եվրոպական առաջին ազգային պետության «ծնունդը». հենց այդ դրոշի հիմքի վրա 1648թ. ստեղծվեց արդեն անկախ Նիդերլանդների դրոշը, տասնամյակներ անց՝ Պետրոս Առաջինը հռչակեց Ռուսական կայսրության եռագույնը, և համարյա մեկ դար անց՝ Փարիզի փողոցներում ծածանվեց Ֆրանսիական հեղափոխության դրոշը:

Այսպիսով, «բրեյգելյան եռագույնը» կտավի վրա հայտնվեց հիրավի հեղափոխական ժամանակաշրջանում՝ հենց այն ճակատագրական պահին, երբ կրոնական պայքարը վերաճեց ազգային ազատագրական պատերազմի: Ընդ որում, խորհրդանշական է, որ այդ պայքարի սիմվոլը տեղավորված է հենց Կառնավալի ֆիգուրի առջևում՝ դրան կարծես լրացուցիչ իմաստ հաղորդելով, ժողովրդական մշակույթը եւ ազգային ավանդույթը դրոշակակիր դարձնելով կաթոլիկության դեմ պայքարում: Ուստի, կարելի է ենթադրել, որ մանրութների հանդեպ այդքան ուշադիր Բրեյգելը միտումնավոր է օգտագործել կտավի ստեղծումից ընդամենը մեկ տասնամյակ անց սկսված հեղափոխության այս խորհրդանիշը, քանի որ, ամենայն հավանականությամբ, այն արդեն գոյություն ուներ ազգային-ազատագրական շրջանակներում, եւ ծանոթ լինելու համար նկարչին

ընդամենը հարկավոր էր տեղյակ լինել հասարակական տրամադրություններին եւ հաղորդակից լինել այդ շրջանակներին:

Կոավի կոմպոզիցիայի մի այլ կարեւոր տարր է ուղղահայաց առանցքից քիչ դեպի աջ տեղավորված տան պատուհանին նստած ֆիգուրը: Տան պատին հենված սանդուղքի վրա կանգնած է մի կին, որը մաքրում է պատուհանը, իսկ իրենից ձախ՝ ֆասադի վրա գտնվող պատուհանի մեջ, տեղավորված է մի ֆիգուր: Բրեյգելը փորձում է ցույց տալ այս ֆիգուրի կարեւորությունը՝ թողնելով նրան վառ լուսավորված պատի ֆոնի վրա (հիշենք, որ մյուս այդպիսի տարածությունն ընդգծում էր խեղկատակին եւ իրեն հետետող ուխտավորներին): Ֆիգուրի կարեւորությունն անվիճելի է նաեւ մեկ այլ պատճառով. Բրեյգելը, ըստ էության, տեղավորում է նրան հեռանկարի ճառագայթների հատման կետում՝ ընդհանուր կոմպոզիցիայի կարեւորագույն մասում: Շենքի կտուրի ծայրը տեղավորված է ճառագայթների հատման կետի վրա, երկթեք կտուրի կողմերն ուղղված են այդ ճառագայթներով եւ, հասնելով նկարի սահմանին, ստեղծում են տան ֆասադի ուրվագծին համաչափ նրա մեծ տարբերակը: Տան ֆասադը, փաստորեն, կարելի ասել՝ «թագադրում է» գրեթե ողջ կոմպոզիցիան ներառող այդ հսկայական եռանկյունը: Այդ կարեւոր տեղում Բրեյգելը տեղադրում է պասիվ, ընդհանուր գործողությունից դուրս գտնվող մի կերպար, որ, ըստ էության, կատարում է անկողմնակալ «դիտողի», վկայի դեր:

Այս կերպարը որոշակի բարդություններ է առաջացնում մեկնաբանման համար, քանի որ ներփակված է եւ մեկուսացված ընդհանուր գործողությունից: Այդ «դիտողի» յուրահատկությունն է դիմագծերի բացակայությունը եւ անբնական դիրքը. Բրեյգելը ասես դիտավորյալ շեշտում է նրա «օտար» լինելը: Դարկելիչը այդ ֆիգուրին անվանում է ծխնելույզ մաքրող, սակայն նաեւ մեջ է բերում Կ. Գեյներեին, որի կարծիքով, պատուհանագոգին նստած «առեղծվածային կերպարը» ժամանակի վազքը դիտող խեղկատակ է⁷, իսկ Հագենները առհասարակ չեն անդրադառնում այդ կերպարին: Այնուամենայնիվ, անգամ անկախ այս կերպարի զբաղվածության ոլորտից, նա պատկերված է հենց որպես ծավալվող տեսարանի դիտորդ: Հատկանշական է, որ Բրեյգելը, նկարի համար ընտրելով բարձր դիտակետ, այս ֆիգուրը տեղավորում է մոտավորապես նկարը դիտողի մակարդակին հավասար՝ նրան օժտելով նկարը դիտողի հետ գրեթե հավասար կարգավիճակով: Որոշակի առումով, կարելի է ենթադրել, որ այս կերպարը խորհրդանշում է հենց իրեն՝ նկարչին, քանի որ տեղավորված է այնպիսի եռանկյան գագաթին, որն իր մեջ ներառում է նկարում տեղի ունեցող բոլոր իրադարձությունները եւ, հետեւաբար, տեսնում է եւ գիտե այն ամենը, ինչ գիտե նկարիչը:

⁷ Даркевич В. П., *Народная культура...*, ст. 183

Ոճականորեն «Կառնավալի եւ Պահքի պայքարը» մոտ է Բրեյգելի մի շարք այլ գործերին (որոնցից առաջին հերթին հարկավոր է հիշատակել «Մանկական խաղերը») եւ իրենից ներկայացնում է բազմաֆիգուր, բազմապլան տեսարան: Նկարիչը, իր սովորության համաձայն, ընտրում է բարձր դիտակետ, որի շնորհիվ կարելի է լայնածավալ ընթացող գործողություններ պատկերել:

Կոմպոզիցիան կառուցված է բեմական սկզբունքով՝ հրապարակի շուրջ «կուլիսների» պես դասավորված շենքերը դիտողի հայացքը դեպի նկարի խորքն են ուղղում: Բրեյգելը իր ֆիգուրները հավասարաչափ բաշխում է նկարի մակերեսով, ինչի հետեւանքով այն կորցնում է շեշտված կոմպոզիցիոն կենտրոնը: Կոմպոզիցիան հիմնված է հատվող անկյունագծերի՝ թեք ուղիղների վրա, որոնք միմյանց զուգահեռ չեն: Հեռանկարի ճառագայթների հատման կետը գտնվում է ուղղահայաց առանցքից աջ, ինչի պատճառով նկարը ձեռք է բերում կոնկրետ ուղղվածության շարժում, եւ փոխհատուցվում է աջ կեսի ֆիգուրների պակասությունը ձախ կեսի համեմատ: Օգտագործելով իր նկարչության համար բնորոշ տաք շագանակագույնի եւ օխրայի երանգները՝ Բրեյգելը խուսափում է շատ կոնկրետացված լույսի աղբյուրից. նկարի առաջնամասը ավելի խավար է, քան հետնամասը: Իհարկե, այս տեսակի հորինվածքում կտրուկ լուսաստվերային անցումների անհրաժեշտությունը նվազում է. մանր ֆիգուրները պատկերելիս՝ նկարիչը չունի այն խնդիրը, որը իրենց առջեւ դնում էին իտալական վարպետները՝ պատկերելու մարմնի ռելյեֆայնությունն ու ծավալայնությունը, եւ կարող էր դիմել պատկերման ավելի հարթային եղանակի:

Բրեյգելի արվեստում այսպիսի թեմայի եւ դրա այսպիսի մեկնաբանության առկայությունը կարելի է մի քանի գործոններով բացատրել, որոնցից առաջնային տեղ է գրավում նկարի ստեղծման՝ մեր կողմից արդեն հիշատակված պատմական համատեքստը: Չկա որեւէ ապացույց, որ Բրեյգելը 1540-ականներից ի վեր Նիդերլանդներում տարածված բողոքական շարժումներին է հարել, սակայն այս եւ այլ պոմոնների մեկնաբանության ազատությունը, դրանցում հաճախակի ներառված քաղաքական համատեքստը, ինչպես եւ հետագայում նրա արվեստում հայտնված գրեթե բացահայտ քաղաքական քննադատությունը՝ Ֆիլիպ Երկրորդ Հաբսբուրգի ճնշումների դեմ, թույլ են տալիս եզրակացնել, որ նկարիչը խորհել է կրոնական, քաղաքական և մշակութային հարցերի շուրջ եւ դրանք մեկնաբանել յուրովի: Նա կարողացավ ցույց տալ, թե ինչպես Կառնավալային մշակույթը, որ դեռեւս չափազանց հզոր էր Վերածննդի շրջանում, Ռեֆորմացիային միացած հյուսիսային երկրներում մասամբ վերածվեց եկեղեցուն հակադրվելու մի յուրատեսակ շարժման:

Անհրաժեշտ է հիշել նաեւ Հիերոնիմուս Բոսխի արվեստի (եւ, ընդհանուր առմամբ, միջազգային գոթիկայի) ուժեղ ազդեցությունը Բրեյգելի վրա: Բոսխի կտավներին Բրեյգելը ծանոթացել էր դեռ երիտասարդ ժամանակ եւ նրանից

փոխառել տարբեր հնարքներ եւ ոճական առանձնահատկություններ, ինչպես, օրինակ, մասշտաբային բազմաֆիգուր եւ բազմապլան տեսարանները, միստիկ սիմվոլիզմը եւ այլաբանականությունը, սյուժեների խրատականությունը եւ այլն: Ինչպես արդեն նշվեց, Բրեյգելը չէր հետապնդում իտալական Վերածննդի վարպետների նպատակները, սակայն իր արվեստում կարելի է իտալական «ծագման» որոշ միտումներ վերհանել: Դրանք, իհարկե, կարիք ունեն առանձնահատուկ ուշադրության, իսկ այս ուսումնասիրության սահմաններում բավարար է նշել, որ Բրեյգելը երիտասարդ տարիներին այցելել է Իտալիա եւ հզոր տպավորություններով վերադարձել հայրենիք (1550-ականների սկզբին նա հնարավորություն ուներ ծանոթանալու իտալական Վերածննդի գրեթե բոլոր վարպետների գործերին):

Քաղաքականությունից եւ արվեստից բացի, Բրեյգելը նրբանկատ էր նաեւ միջնադարյան ժողովրդական մշակույթի հանդեպ եւ իր կտավում հսկայական ազգագրական նյութ էր հավաքել: Բրեյգելի՝ ժողովրդական մշակույթի նկատմամբ տածած հետաքրքրության մասին վկայում է նրա կենսագիր Կարել վան Մանդերը, որը նշում է, թե նկարիչը ծպտված մասնակցում էր ժողովրդական տոնակատարություններին⁸:

Տեղյակ լինելով միջնադարյան մշակույթի նրբություններին՝ այս նկարում նա «բեմադրում է» երկու մշակույթային երևույթների փոխհարաբերությունները բացահայտող իրադրություն: Նկարի սահմաններում տեղավորելով խորհրդանշային կերպարներ՝ արվեստագետն ստեղծում է մի միջավայր, որտեղ դրանց իմաստները առավելագույնս կբացահայտվեն: Կարելի է համարել, որ Պիտեր Բրեյգելը այս նկարում հետազոտական աշխատանք է իրագործում՝ դրա ընթացքում արտահայտելով մի քանի կարեւոր երևույթ. միջնադարյան մշակույթի նկատմամբ կառնավալի դիրքը՝ իբրեւ յուրատեսակ հակամարտություն, որը տեղի է ունենում ամբողջ նկարի մակերեսով, այդ երկու մշակույթի իրական հարաբերությունը՝ կոմպոզիցիայի մեջտեղի երեք կերպարների ներքո, իր ժամանակի հեղափոխական իրադրությունը և ինքն իրեն՝ որպես այդ ամենի դիտորդ:

Այսպիսով, Բրեյգելի ստեղծագործությունը ներգրվում է բազմաթիվ համատեքստերում և կապված է տարբեր ավանդույթների հետ, սակայն ներկայանում է որպես դրանց խոր ուսումնասիրության եւ վերաիմաստավորման արդյունք:

⁸ К. Лукичева, А. Пожидаева, *Мировая живопись в шедеврах*, Москва, ЭКСМО, 2009, ст. 132

Ամփոփում

PIETER BRUEGEL BETWEEN CARNIVAL AND LENT

Artur Atayan

YAFA Student in MA

"The Battle of Carnival and Lent" by Pieter Bruegel the Elder, the biggest figure of the Dutch Renaissance period is studied in a vast historical context the background of which is the struggle between the Reformation and the Catholic Church. The liberating war of the Dutch people against the power of the Spanish House of Habsburgs lead by Wilhellm of Orange is also a part of the study. The author examines the composition thinking features and artistic methode of the great painter, paying special attention to some specific figures which have a symbolic meaning: the Carnival and the Lent which embody two absolutely different attitudes towards the world, the banner-bearer who expresses the national idea, the two Pilgrims on the spiritual way lead by a clown with a torch, the Watcher's figure on the window which represents the position of the spectator or author, etc. In the article Bruegel is represented not only as an artist, but also a keen spiritual explorer of his time.

ПИТЕР БРЕЙГЕЛ МЕЖДУ КАРНАВАЛОМ И ПОСТОМ

Артур Атаян

Студент магистратуры ЕГАХ

Произведение крупнейшего представителя нидерландского Возрождения Питера Брейгеля Старшего "Битва Карнавала и Поста" рассматривается в широком историческом контексте - на фоне борьбы между Реформацией и Католической церковью, а также освободительной войны народа Нидерландов под руководством Вильгельма Оранского против власти испанских Габсбургов. Автор исследует особенности композиционного мышления и художественного метода великого живописца, особое внимание уделяя конкретным образам, имеющим символическое значение: Карнавалу и Посту, в которых олицетворены два полярных отношения к миру, Знаменосцу, выражающему национальную идею, двум идущим духовным путем Странникам-пилигримам, которых ведет Шут с факелом, фигуре Наблюдателя на окне, олицетворяющей позицию зрителя или автора и т. д. В статье Брейгель предстает не только как художник, но и как глубокий духовный исследователь своего времени.