

# ОДИССЕЙ



2021

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES  
INSTITUTE OF WORLD HISTORY

# ODYSSEUS

---

## Man in History

*Social Entities  
and Their Metaphorical  
Interpetations*

Moscow IWH RAS 2021

# ОДИССЕЙ

---

## Человек в истории

*Социальные категории и их  
интерпретация на языке  
метафор*

ИВИ РАН 2021

УДК 94  
ББК 63.3(0)  
О-42

Издание основано в 1989 году  
А.Я. Гуревичем

*Редакционная коллегия:*

А.О. ЧУБАРЬЯН (гл. ред.), Ю.Е. АРНАУТОВА (зам. гл. ред.),  
А.Б. ГЕРШТЕЙН (отв. секретарь; отв. ред.),  
Б.С. КАГАНОВИЧ, О.Е. КОШЕЛОВА (отв. ред.),  
К.А. ЛЕВИНСОН, С.И. ЛУЧИЦКАЯ (зам. гл. ред.),  
М.Ю. ПАРАМОНОВА, А.В. ТОЛСТИКОВ

*Редакционный совет:*

В. ВЖОЗЕК, И.Н. ДАНИЛЕВСКИЙ, Н. ЗЕМОН ДЭВИС, А.А. ПАНЧЕНКО,  
Л.П. РЕПИНА, Ж.-К. ШМИТТ, П.Ю. УВАРОВ, Д.Э. ХАРИТОНОВИЧ, М. ЭМАР

*Рецензенты:*

доктор исторических наук М.С. БОБКОВА,  
кандидат исторических наук Е.Д. БРАУН

**Одиссей : человек в истории /** Ин-т всеобщ. истории РАН. – М.: ИВИ  
РАН **2021** : Социальные категории и их интерпретация на языке метафор /  
[гл. ред. А.О. Чубарьян ; отв. ред. О.Е. Кошелева, А.Б. Герштейн]. – 2021.  
– 000 с. –

ISSN 1607-6184

Очередной выпуск альманаха «Одиссей» («Социальные категории и их интерпретация на языке метафор») посвящен анализу представлений о принципах и формах социальной стратификации в разных культурах. На огромном историческом материале, относящимся к разным эпохам (от Средневековья до раннего Нового времени) и регионам, на примере разнообразных источников – от морально-дидактических и политических трактатов до памятников искусства – авторы обсуждают следующие вопросы: как функционировало социальное воображение в традиционном обществе, как люди описывали тогда устройство современного им общества, по каким принципам вычленили социальные категории и какие мыслительные практики для этого использовали. В других разделах выпуска публикуются статьи и исследования по античной истории и истории крестовых походов. Раздел рецензии представлен критическим этюдом А.Б. Герштейн о новой книге М.Р. Майзульса «Между Христом и Антихристом. «Поклонение волхвов» Иеронима Босха».

Для специалистов по гуманитарным наукам и широкой читательской аудитории.

© Коллектив авторов, 2021

© Кошелева О.Е. Герштейн А.Б., отв. ред.  
выпуска, 2021

© Институт всеобщей истории РАН, 2021

Д. Д. Харман

## ТАК СУДЬБА СТУЧИТСЯ В ДВЕРЬ: «ЖИРНАЯ И БЕДНАЯ КУХНИ» ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО КАК МЕТАФОРА СОЦИАЛЬНОЙ МОБИЛЬНОСТИ

DOI: 10.32608/1607-6184-2021-29-1-123-144

*Аннотация:* Гравюры «Жирная кухня» и «Бедная кухня», созданные по рисункам Питера Брейгеля Старшего (ок. 1525–1569 гг.) в 1563 году, немедленно стали очень популярны в Нидерландах и сохраняли популярность всю вторую половину XVI – первую половину XVII вв. – их копировали, им подражали, композицию и отдельные мотивы из них заимствовали как в графике, так и в живописи. Секрет их успеха состоял в сочетании оригинальной и яркой художественной программы с уже известными мотивами, обращения к актуальным проблемам общества с набирающими популярность в искусстве сценами из повседневной жизни крестьян и простых горожан. В статье показывается, что иконографический анализ гравюр по рисункам Питера Брейгеля Старшего дает нам возможность интерпретировать их в качестве метафоры социальной мобильности. Художник показывает нам, как поступки человека влияют на его социальный статус. Гравюры были рассчитаны как на тех, кто мог отождествить себя с изображенными (зажиточные крестьяне или ремесленники), так и на тех, кто принадлежал к новой буржуазной элите Нидерландов. Поместив «Жирную кухню» и «Бедную кухню» в контекст существующей на момент их создания и последующей визуальной традиции и определив иконографические заимствования, аллюзии и нововведения, можно прояснить то, в какой форме в нидерландском искусстве середины XVI в. выразились ценности и нормы нарождающегося среднего класса.

*Ключевые слова:* Питер Брейгель Старший, Жирная кухня, Бедная кухня, социальная мобильность, Нидерланды, Северное Возрождение, иконография, вольнка.

*Keywords:* Pieter Bruegel the Elder, Fat Kitchen, Lean Kitchen, social mobility, Netherlands, Northern Renaissance, iconography, bagpipes.

### ВСТУПЛЕНИЕ

Многие века образом, лучше всего выражающим изменения, которые могут произойти с социальным статусом человека, было для средневекового человека *Колесо Фортуны*: женская фигура, вращающая колесо, на котором расположены фигурки, часто подписанные словами «я буду править», «я правлю», «я правил», «я без королевства». Ту же идею социальной мобильности, но объясняемой совершенно по-иному – не силой судьбы, стоящей за безжалостным колесом, а собственными действиями человека – выражают гравюры 1563

года «Жирная кухня» (илл. 1) и «Бедная кухня» (илл. 2), которым посвящена моя статья.

Они были выполнены по рисункам Питера Брейгеля Старшего (ок. 1525–1569) и опубликованы в антверпенском издательстве Иеронима Кока «На четырех ветрах». На первой гравюре изображены толстяки, объедающиеся на кухне, переполненной скоромными продуктами и прогоняющие от дверей тощего музыканта, на второй – тощие на кухне с постной и скудной едой, пытающиеся, тем не менее, затащить к себе толстяка. Эти работы любопытны на самых разных уровнях – они свидетельствуют и о развитии карикатуры и бытового жанра, и о новом, по отношению к образцам, способе работы художников Северного Возрождения, и об интересе к проблемам обжорства и голода. В этой статье они будут интересовать меня с точки зрения социальной истории искусства – не как прямое отражение характерных представлений об обществе и его динамике, царивших в Нидерландах XVI в., но как более сложное художественное произведение, в котором влияние новых социальных и экономических факторов выражается как через уже сложившуюся визуальную традицию, так и через иконографические нововведения Питера Брейгеля Старшего. Не претендуя на всеобъемлющую интерпретацию «Жирной и Бедной кухни», я проясню с помощью иконографического анализа структуру и смысл этой пары гравюр в отношении репрезентации и распространения нового видения социальной мобильности.

Впервые «Жирная кухня» и «Бедная кухня» упоминаются уже Джорджо Вазари (1511–1574), который приписал эти гравюры Босху, очевидно, перепутав двух фламандских авторов<sup>1</sup>. Они включены во все важные каталоги гравюр Питера Брейгеля Старшего: Рене ван Бастелара (который назвал их одновременно моральными и фольклорными произведениями, которым художник «придал неожиданную философскую глубину»<sup>2</sup>), Холльштайна<sup>3</sup>, Луи Лебера<sup>4</sup>. Их рассматривали в связи с фольклором того времени<sup>5</sup>, другими популярными гравюрами с фольклорными аллюзиями<sup>6</sup>, как осуждение обжорства<sup>7</sup> и призыв к

---

<sup>1</sup> *Vazari*. 1970.

<sup>2</sup> *Van Bastelaer*. 1908: 12.

<sup>3</sup> *Hollstein*. 1953: 29.

<sup>4</sup> *Lebeer*. 1953: 134–140.

<sup>5</sup> *Grauls*. 1957: 188–193.

<sup>6</sup> *Gibson*. 1978: 673–681.

<sup>7</sup> *Onafuwa*. 2016: 99–14.

самоконтролю и умеренности<sup>8</sup>.

Главным остается ключевой вопрос: являются ли эти гравюры социальными высказываниями<sup>9</sup> или карикатурами, в которых не стоит видеть обращения к серьезным проблемам общества<sup>10</sup>? В этом споре я придерживаюсь позиции немецких исследователей Конрада Ренгера<sup>11</sup> и Ханса-Йоакима Рауппа<sup>12</sup>, которые предлагают последовательное прочтение двух гравюр как комментария к сложившемуся в нидерландском обществе XVI века представлению о необходимости экономии: ничем не ограниченное обжорство в «Жирной кухне» – трата ресурсов – приводит к нищете в «Бедной кухне».

Раупп в своей статье 2002 г. использовал именно иконографический метод в поддержку такой интерпретации, сосредоточившись, правда, лишь на одном мотиве – нищем волынщике, которого не пускают на «Жирную кухню». Я полагаю, что дальнейший иконографический анализ дает нам возможность окончательно прояснить вопрос интерпретации гравюр в пользу социального высказывания, не отрицая при этом и их безусловной комической ценности.

В статье я прихожу к выводу, что в «Жирной кухне» и «Бедной кухне» Питер Брейгель Старший заимствует ряд мотивов, как из работ первой половины – середины XVI в., связанных с противопоставлением Карнавала и Поста, так и из гравюр и книжных иллюстраций на тему осуждения лени и восхваления труда (как показала Илья Фелдман, нидерландских гравюр XVI в., в которых говорится о лени как о дороге к бедности, достаточно для выделения их в отдельную иконологическую группу<sup>13</sup>). Сочетая уже известные мотивы с инновационной композицией и остросатирической трактовкой характеров, Питер Брейгель Старший создает убедительную метафору общества, в котором твой социальный статус зависит от того, насколько ты способен экономить и не потакать своим желаниям – своего рода капиталистический вариант «Колеса Фортуны». До Брейгеля обжорство изображалось только в контексте религиозных предписаний, направленных на спасение души, а голодное существование – как способ возбудить в зрителе милосердие. В этих новых работах христианская добродетель

---

<sup>8</sup> *Luyckx*. 2019: 188–191.

<sup>9</sup> *Sullivan*. 2018.

<sup>10</sup> *Sellink*. 2001: 61.

<sup>11</sup> *Renger*. 1988: 184–189.

<sup>12</sup> *Raupp*. 2002: 237–258.

<sup>13</sup> *Veldman*. 1992: 239–243.

умеренности заменяется простым экономическим расчетом на возможность безбедного существования в старости, а ее отсутствие приводит к немедленным последствиям уже в этой жизни. Такой взгляд вписывается в общие тенденции нидерландского искусства второй половины XVI в., в котором нравственные концепции стали отделяться от богословского контекста<sup>14</sup>.

Чтобы продемонстрировать, как именно Питер Брейгель Старший сочетает старое и новое, создавая метафорический образ социальной динамики в паре гравюр «Жирная кухня» и «Бедная кухня», я подробно описываю их иконографию, а затем разбираю два важных иконографических мотива, заимствованных и развитых художником. В заключение я кратко рассматриваю дальнейшую жизнь метафоры в копиях и вариациях «Жирной» и «Бедной» кухонь в нидерландском искусстве XVI–XVII вв. и обсуждаю вопрос возможной аудитории его работ. Таким образом, я исследую источники Питера Брейгеля Старшего, его оригинальный иконографический вклад и показываю, как рассматриваемые работы понимали и изменяли его современники и ближайшие потомки. За пределами данного исследования остаются как формальные, стилевые характеристики гравюр, так и безусловно существующие дополнительные слои их интерпретаций.

### ТОЛСТЫЕ И ТОЩИЕ: ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ ПАРЫ ГРАВЮР

Как и со многими другими гравюрами по рисункам Питера Брейгеля Старшего подготовительных эскизов к «Жирной» и «Бедной» кухням не сохранилось. Оба листка были опубликованы в 1563 году в издательстве Иеронима Кока, а гравером был Питер ван дер Хейден. Сведения о дате, художнике, гравере и издателе содержатся на самих отпечатках. Справа над камином в «Жирной кухне» написано «pieter brueghel inve[ntor]»<sup>15</sup>, внизу на ступке монограмма гравера P/AME<sup>16</sup>, рядом, прямо на полу дата «1563», в левом нижнем углу надпись «N Cock excudet»<sup>17</sup>. В «Бедной кухне» знак издателя («N Cock ex») находится слева вверху на камине, знак художника и дата справа внизу («brueghel inve 1563»), а монограмма гравера снова внизу посредине

<sup>14</sup> *Veldman*. 1992: 241.

<sup>15</sup> «Питер Брейгель изобретатель».

<sup>16</sup> Это инициалы латинизированного имени Питера ван дер Хейдена – Peter Mercinus.

<sup>17</sup> «Иероним Кок изготовил».

(«Р/АМЕ»). Такой детальный набор сведений о датировке, художнике, издателе и гравере был характерен для продукции Иеронима Кока и встречается и на других его оттисках, придуманных другими художниками и выполненных другими мастерами.

Листки предназначались для продажи и были достаточно больших размеров, чтобы их можно было повесить на стену. Размеры их идентичны: у хранящейся в амстердамском Рейксмузеуме пары они составляют 22,1x29,3 см.

На обеих гравюрах действие происходит в комнате, которая или является кухней, или совмещает в себе функции кухни и столовой. В «Жирной кухне» в центре изображения стоит прямоугольный стол, уставленный сосисками, птицей и мясом, за которым сидят четверо толстяков. Один из них повернут к нам спиной; едва умещааясь на трехном стуле, он упирает руки в боки. Другой, с ожерельем из сосисок на шее, запихивает в рот то ли булочку, то ли кусок мяса. Еще двое (у одного за пояс заткнута сосиска, другой запустил руку в пирог) жестикулируют, прогоняя худого волынщика, который пытается зайти в открытую дверь. Толстяки за столом производят такое впечатление, что вот-вот лопнут по швам. Эти похожие персонажи имеют разные головные уборы – видимо, так художник пытался отличить их друг от друга. Еще один толстяк выталкивает за дверь волынщика, а толстая собака кусает музыканта за ногу. Волынщик весь в лохмотьях, одной туфли у него нет; он жестикулирует и открывает рот, пытаясь убедить пустить его внутрь. Рядом с дверью еще один персонаж отрезает солидный кусок мяса от висящей на крюке туши, другой же, стоя с куском хлеба, насаженным на нож, заглядывает в кувшин. В эту светскую компанию затесался и монах, который тоже стоит с кувшином в руках. От еды и питья его оторвал приход волынщика, на которого он оглядывается. Прямо по центру, на полу, рядом со ступкой и пестиком, сидит такая же толстая, как и мужчины, женщина, и кормит грудью пухлого младенца. В руке у нее наполовину полный стакан. В левом нижнем углу, рядом с непомерно большой теркой для мускатного ореха, двое детей подбирают остатки из квашни для теста. Наконец, в глубине гравюры, у очага, женщина в чепце занимается вертелом, на который насажена птица и тремя большими котелками, из которых валит пар. Очень толстая кошка следит за готовкой, а вторая толстая собака в нижнем правом углу грызет выпавшую из корзины огромную иглу.

«Бедная кухня» зеркально отражает устройство «Жирной» – дверь здесь справа, а камин слева, однако пространства не так много.

Стол круглый, а не прямоугольный, и лежат на нем не мясные продукты, а блюдо с мидиями, куда одновременно запускают руки пятеро мужчин, полкаравая хлеба с воткнутым в него ножом и одинокая репка. Все мужчины за столом крайне худые и отличаются друг от друга, как и в парной гравюре, в основном прическами и головными уборами. В дверях изображен толстяк, который держится за ручку двери и собирается то ли войти, то ли убежать. В него обеими руками вцепился один из тощих, в эксцентричном головном уборе с очень длинным хвостом. У толстяка же головной убор такой же, как у сидящего к нам спиной персонажа в «Жирной кухне». С другой стороны, от входа женщина держится за дверь, то ли открывая, то ли закрывая ее. В руках у нее блюдо с овощами, а рот полуоткрыт. Еще одна женщина, с абсолютно пустой и высохшей грудью, сидя в большом соломенном «бакермате» (распространенном в Нидерландах сидении для кормления), пытается из рожка накормить скелетообразного ребенка. Второй ребенок, постарше, стоит перед столом, надев на голову котелок, словно пытаясь найти там остатки еды. Перед камином сидит на табурете мужчина и помешивает некое варево в единственном котелке. Дыры у него не только на одежде – через дыру в шляпе как будто прорастают волосы. Последний человек на гравюре сидит в левом нижнем углу и пытается с помощью молотка отбить засохшую рыбу, чтобы можно было употребить ее в пищу. Кошки в «Бедной кухне» нет, а собаке под столом, такой же худой, как и ее хозяйка, тоже не хватает молока, чтобы выкормить своих щенков – она пытается найти пропитание в раковинах мидий, которые падают со стола.

Там, где в «Жирной кухне» изобилие не только еды, но и утвари – в «Бедной кухне» только пустые полки и продырявленный котелок. Вместо сосисок и колбас над камином – вырезанные на самом камине значки, напоминающие значки, которыми сопровождалась долговые обязательства. Происходящее поясняется с помощью стихов на французском и на фламандском, неизвестного авторства, расположенных под изображениями.

Стихи на разных языках дублируют друг друга, но не являются точными соответствиями. Под «Жирной кухней» в левой нижней части написано на французском: «Hors dici Maigre-dos à eune hideuse mine / Tu nas que faire ici Car cest Grasse Cuisine»<sup>18</sup>; в правой части надпись на фламандском: «Vuech magherman uan hier hoe hongherich

---

<sup>18</sup> «Проваливай отсюда, Тонкоспинный с ужасной рожей / Тебе нечего делать здесь, так как тут Жирная кухня».

ghij siet / Tis hier al uette Cuecken ghi en dient hier niet»<sup>19</sup>. И в той и другой надписи присутствует призыв к тощему и указание на то, что ему здесь не место, но во фламандской заложены еще и жестокость толстых и голод, испытываемый тощим.

Французская надпись в «Бедной кухне» тоже расположена слева: «Ou Maigre-os Le pot mouue, est vu pouure Conuieue / Pource, à Grasse-cuisine iray, tant que je viue»<sup>20</sup>; надпись на фламандском гласит: «Daer magherman die pot roert is een arm ghasterije / dus Loop ick nae de uette Cuecken met herten blije»<sup>21</sup>. Здесь перед нами слова толстяка, который порывается убежать – как и в первом случае, говорят только толстые, тощие в тексте молчат. Любопытно, что на обеих гравюрах надписи обращаются к тому, что происходит на заднем плане – главное действие смещено на периферию изображения.

Фольклорист Ян Граулс прояснил связь этих надписей с фольклором того времени, отметив, что «Тощий» и «Толстый» часто служили в литературе XVI века олицетворениями Бедности и Богатства, а выражение «Magherman roert den pot»<sup>22</sup> в подписи к «Бедной кухне» устойчиво означало бедность и отсутствие или недостаток еды<sup>23</sup>.

При первом же взгляде на гравюры «Жирная кухня» и «Бедная кухня» в глаза бросается крайняя карикатурность образов толстых и тощих. Брейгель вообще считался современниками комическим художником<sup>24</sup>, но здесь превзошел самого себя – недаром именно эти его работы были представлены на выставке «Бесконечная шутка: карикатура от Леонардо до Левина»<sup>25</sup>. Как отмечали Фрэнк и Дороти Гет-

---

<sup>19</sup> «Уходи отсюда, тощий, как бы голоден ты ни был / Здесь Жирная кухня и тебя здесь не обслужат».

<sup>20</sup> «Там, где Тощие-кости помешивает в котелке, трапеза бедная / Поэтому пойду в Жирную кухню, чтобы жить».

<sup>21</sup> «Там, где Тощий помешивает в котелке, там бедная кухня / Пойду в Жирную кухню с легким сердцем».

<sup>22</sup> «Тощий помешивает в котелке».

<sup>23</sup> *Grauls*. 1957: 29.

<sup>24</sup> В частности, Карел ван Мандер (1548–1606) так характеризует Питера Брейгеля Старшего: «...писал много картин, изображавших бесовщину и разные смешные сцены, почему многие называли его Питером Шутником. Действительно, очень мало найдется его картин, которые можно было бы смотреть без смеха, даже у самых сдержанных и угрюмых людей они по меньшей мере вызывают улыбку» (*Ван Мандер*. 1940: 155).

<sup>25</sup> «Infinite Jest: Caricature and Satire from Leonardo to Levine», проходила в нью-йоркском музее Метрополитен с 13.09.2011 по 04.03.2012.

лайн, «даже ножи у хорошо питающихся толсты, даже горшки у бедных кажутся худыми»<sup>26</sup>.

Гравюры не принадлежат к числу религиозных произведений, для которых художник мог воспользоваться или не воспользоваться готовой иконографической схемой. По видимости это жанровые сценки и композиционно они являются изобретением Питера Брейгеля Старшего. Стихотворные строки, написанные под гравюрами, создавались позже рисунков и не могут считаться их источником, скорее, важным пояснением к тому, как современники Питера Брейгеля Старшего понимали эти произведения<sup>27</sup>.

Таким образом, для интерпретации этой пары оттисков нам нужно в первую очередь проследить иконографическую генеалогию, то есть, найти источники мотивов, использованных Питером Брейгелем Старшим в «Жирной» и «Бедной кухнях». Понимание иконографического происхождения гравюр даст нам возможность более точно определить степень нововведений художника и их значение для истолкования смысла произведений как комментария к состоянию нидерландского общества XVI в.

### ЧТО ПРОИСХОДИТ У ДВЕРЕЙ?

Больше всего вопросов у исследователей вызывают сцены, происходящие у дверей «Жирной и Бедной кухни». Если действия толстяков, выталкивающих из своей кухни нищего вольничика понятны, то не совсем ясно, что и почему происходит на «Бедной кухне». Джорджо Вазари, первый описатель и интерпретатор гравюр, считал, что в одной из них мы видим изображение «Масленицы, пирующей за многолюдным столом и прогоняющей Великий пост, а на другой – изображение Великого поста, прогоняющего Масленицу...»<sup>28</sup>. Однако и жесты персонажей, и подпись под гравюрой свидетельствуют как раз об обратном: толстяк хочет уйти, а тощие почти насильно пытаются затащить его внутрь.

Это загадочное ввиду того, что им и так не хватает еды, поведение часто игнорировалось исследователями или трактовалось как чисто юмористический ход – так, Констанс Макфи и Надин Оренстайн пишут, что тощие цепляются за толстяка так, словно собираются им

---

<sup>26</sup> Getlein, Getlein. 1963: 90.

<sup>27</sup> Orenstein. 2001: 49.

<sup>28</sup> Вазари. 1970: 31.

пообедать<sup>29</sup>, а Йерун Лёйкс сравнивает эту сцену с эпизодом из фарса и ограничивается констатацией того, что тощие «парадоксальным образом настаивают на том, чтобы он остался»<sup>30</sup>.

Серьезнее отнесся к этому моменту Юрген Мюллер – он объяснял его через интерпретацию тощих как католиков, а толстяков, как протестантов – католики постятся, то есть, соблюдают обычаи Католической церкви, а протестанты не придерживаются постов и тех, кто им об этом напоминает, выпихивают вон<sup>31</sup>. Впрочем, Ханс-Иоаким Раупп счел эту трактовку сомнительной, поскольку единственная фигура с религиозным оттенком – монах с тонзурой – находится у Брейгеля среди толстяков. Сам он предложил более убедительное толкование: если толстый и тощий обозначают бедность и богатство (как показал Ян Граулс), то бедность приходит напомнить о себе к богатым, а богатый ничего не хочет знать о грядущей бедности и убегает от нее. Это толкование основано в том числе и на иконографии мотива бедняка у двери – Раупп обнаружил похожее изображение в аугсбургском издании диалогов Петрарки «О средствах против превратностей судьбы» (1532 г.), относящемся к диалогу «О бедности», где оборванец стучится в дверь богатого дома<sup>32</sup>. Это олицетворение жалобы «*raupertas meum limen obsidet*» – «бедность владеет порогом моего дома». Вторым, более вероятным визуальным источником для Питера Брейгеля Старшего Раупп считает гравюру Корнелиса Антониса, выполненную в 1541 г., на которой бедняка прогоняет от порога дома богатч (илл. 3). В этом случае нищий имеет имя – «*Sorgheloos*», то есть «Беззаботный», и на переднем плане изображен, собственно, его дом, где Бедность ест скромную пищу, а Нужда помешивает в котелке<sup>33</sup>.

Ни в том, ни в другом случае у Бедности/Бедняка, которые стучатся в двери богатых, нет волынки. Появление этого музыкального инструмента (напомню, что волынка есть не только в руках оборванца, которого прогоняют толстяки в «Жирной кухне», но она еще и висит на стене в «Бедной кухне») Раупп объясняет тем, что в иконографии Босха и Брейгеля странствующие музыканты – это ленивые и нечестные люди, которые недостойны подаяния. Я полагаю, что дело не только в этом, но и в конкретном символизме, связанном с волынкой в

---

<sup>29</sup> *Infinite Jest*. 2011: 41.

<sup>30</sup> *Луврскх*. 2019: 188.

<sup>31</sup> *Pieter Bruegel Inventit*. 2001: 108.

<sup>32</sup> *Raupp*. 2002: 249–251.

<sup>33</sup> *Raupp*. 2002: 249–251.

Нидерландах в XVI в.

Исторически различные инструменты отражают стереотипы, связанные с теми, кто на них играет и кто их слушает, определяя характеристики различных классов<sup>34</sup>. Волынка ассоциировалась с низшими классами, прежде всего крестьянами и пастухами, потому что на ней действительно играли самые простые музыканты из народа, и именно этот инструмент был задействован во время крестьянских праздников – ярмарок и свадеб. Из-за своего внешнего вида она становится символом похоти, на ней играют дураки у Себастьяна Бранта (видимо, с дураками она ассоциируется из-за того, что мешок является воздушным резервуаром, и так же пусто в голове у глупцов<sup>35</sup>) и, в общем и целом, хотя она может быть и инструментом ангелов или пастухов в сцене Рождества, в Северной Европе с волынкой чаще связывается негативная символика<sup>36</sup>.

У Брейгеля волынка встречается как в относительно нейтральном контексте крестьянского праздника («Деревенская свадьба»<sup>37</sup>, «Деревенский танец»<sup>38</sup>), так и в качестве негативного символа («Похоть» из серии «Семь смертных грехов»<sup>39</sup>). В данном случае она, безусловно, определяет пытающегося пройти в двери Жирной кухни персонажа не просто как бедняка, но как того, кто обеднел в результате собственного глупого поведения.

Такую интерпретацию подтверждает, во-первых, еще одна работа, посвященная «Беззаботному» – «Беззаботная жизнь», выпущенная Иеронимом Коком приблизительно в то же время, что и брейгелевская пара (илл. 4). Это гравюра по рисунку Яна Фербека изображает мастерскую сапожника. «Беззаботный» сапожник, вместо того, чтобы работать, играет на волынке; жена, оставив пряжу, заслушалась; подмастерья танцуют, а в дверь входит некий оборванец.

Многочисленные надписи раскрывают смысл происходящего: мастер и его жена заявляют, что времени на работу будет много и завтра, поэтому они отложили свои труды, чтобы поиграть и послушать музы-

---

<sup>34</sup> *Quist*. 2004: 39–41.

<sup>35</sup> *Quist*. 2004: 54.

<sup>36</sup> *Quist*. 2004: 43.

<sup>37</sup> 1567 г. Художественно-исторический музей, Вена, инв.номер 1027 (<https://www.khm.at/de/object/fe73f687e5/>).

<sup>38</sup> Ок.1568 г. Художественно-исторический музей, Вена, инв.номер 1059 (<https://www.khm.at/de/object/6da37dd313/>).

<sup>39</sup> 1558 г. Музей Метрополитен, Нью-Йорк, инв.номер 28.4(32) (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383072>).

ку, а оборванец называет себя «Nagaet» (то есть, «Мудрый-слишком-поздно») и говорит, что он откладывал свою работу на потом, а теперь носит одежду с дырами. Сидящие в мастерской прогоняют его, не внемля мудрым предупреждениям<sup>40</sup>.

Нетрудно увидеть схожесть этой композиции с парой «Жирная кухня» и «Бедная кухня» – бедное будущее приходит в благополучное настоящее, но его прогоняют. Волынщик, в данном случае, изображен в тот период своей жизни, когда он играл на инструменте, вместо того, чтобы работать. Мотив лени, ведущей к бедности, присутствует и у Брейгеля: в «Жирной кухне» неиспользуемые иглы выпадают из корзины, а одну из них даже грызет собака.

Во-вторых, волынка была связана и с темой переедания – на ней играет монах в композиции «Аллегория (Битва) Карнавала и Поста» по утерянному оригиналу Иеронима Босха – известны четыре копии, созданные в 1510<sup>41</sup>, сер.ХVI<sup>42</sup> и начала XVII в.<sup>43</sup> В середине XVI в. многие художники выдавали свои работы за босховские, поэтому невозможно сказать точно, действительно ли эти картины основывались на оригиналах Босха. Тем не менее, подавляющее большинство исследователей полагает, что Питер Брейгель Старший знал или сам оригинал, или одну из копий картины<sup>44</sup> и она послужила ему в качестве источника вдохновения его собственной «Битвы Карнавала и Поста» (1559 г.).

Действие у Босха происходит на кухне, о чем свидетельствует камин слева, в котором под котелком разожжен огонь. Справа в окно дома заглядывают любопытные. В левой части группа мужчин несет круглый столик, на котором восседает играющий на волынке монах. Справа ему соответствует высокая женская фигура с таким же круглым столом на голове, а на столе этом лежат две рыбины. Видимо, это олицетворения Карнавала и Поста, а остальные персонажи, в числе которых есть шут и собачка в шутовском наряде, в основном сторон-

---

<sup>40</sup> Gibson. 1978: 674.

<sup>41</sup> Частное собрание, продана на аукционе Sotheby's 9 сентября 2010 г. (<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/old-master-british-paintings-day-sale-110037/lot.101.html>)

<sup>42</sup> Музей Северного Брабанта, Хертогенбосх, инв.номер 12076 (<http://collectie.hetnoordbrabantmuseum.nl/Details/collect/6113>); музей Майер ван ден Берг, Антверпен, инв.номер ММВ.0106 (**Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки.**)

<sup>43</sup> Рейксмузеум, инв.номер SK-A-1673 (<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1673/catalogue-entry>).

<sup>44</sup> Swarzenski. 1951: 2; Vandebroek. 1987: 306-310.

ники Карнавала, которые целуются, пьют и танцуют под волюнку.

На первый взгляд кажется, что здесь волюнка изображена достаточно нейтрально, в контексте календарных празднеств. Однако, если присмотреться, то можно увидеть, что во всех версиях картины действие происходит на очень бедной кухне. У камина сидит старик в лохмотьях, а в пустой шкафчик рядом залезает ребенок, явно в поисках еды. В двух версиях<sup>45</sup> у строгой женщины, стоящей посреди группы веселящихся, на голове стоит в одном случае прялка, а в другом свец. Они могут быть символами работы / долгого засиживания с работой по вечерам и противопоставляться как трате полезного времени, так и проеданию денег, что в итоге приведет к бедности.

Итак, толстяки, не пускающие оборванца-волынщика к себе в кухню, виновны не столько в немилосердии, как предположила Маргарет Салливан<sup>46</sup>, но в нежелании прислушаться к голосу Бедняка, рассказывающего им о грядущей нищете, то есть, они виновны в глупости. Точно так же толстяк, пытающийся убежать из «Бедной кухни», не хочет думать о том, что ждет его в будущем. Это иконографическая инновация Питера Брейгеля Старшего, но она придумана в пару уже существующему мотиву и понятна только в сопоставлении с ним.

Таким образом, мотив именно волынщика у двери, а не просто нищего или странствующего музыканта, дает нам возможность трактовать «Жирную кухню» и «Бедную кухню» не только как метафору социальной мобильности, но как метафору социальной мобильности, обусловленной действиями самих людей.

## ЖАДНЫЕ БЕДНЯКИ

Еще один мотив, свидетельствующий о том, что нищета тощих вовсе не следствие непреодолимой силы судьбы, но результат их собственных поступков – мальчик с котелком на голове, стоящий у стола в «Бедной кухне».

Кристин Меган Армстронг<sup>47</sup> и Маргарет Салливан<sup>48</sup> отметили, что мотив ребенка с котелком на голове встречается в гравюре Питера Брейгеля Старшего «Алхимик» (после 1558 г.) (илл. 5), где на переднем плане мы видим интерьер дома, в котором алхимик предается

<sup>45</sup> 1510 г., Частное собрание; сер.XVI в., Музей Северного Брабанта.

<sup>46</sup> *Sullivan*. 2018: 190.

<sup>47</sup> *Armstrong*. 1990: 148.

<sup>48</sup> *Sullivan*. 2018: 188.

опытам в надежде обогатиться, а на заднем плане вся его семья отправляется в приют для бедных. Как и в «Жирной и Бедной кухне», речь идет о двух временных планах, настоящем и будущем. Ребенок с котелком на голове есть в обоих: в главной сцене он залез в пустой шкаф для припасов, а затем, не снимая котелка, отправляется в приют, взяв отца за руку.

Обе исследовательницы, не вдаваясь в дальнейший анализ мотива ребенка с котелком на голове, приходят к выводу, что и «Алхимик» и «Жирная и Бедная кухня» обращаются к одним и тем же темам: жадности, лени, желанию получить все из ничего. Я полагаю, что символизм этого образа недостаточно хорошо изучен и предлагаю здесь свою трактовку.

Прежде всего, мальчик с горшком на голове, сидящий в пустом шкафу, не является иконографическим изобретением Питера Брейгеля Старшего, но является совмещением двух мотивов, связанных с карнавалом. В уже упоминавшихся копиях с утерянной картины Иеронима Босха «Аллегория (Битва) Карнавала и Поста» в левой части композиции, рядом с бедным очагом, стоит пустой шкаф для припасов, куда забирается, видимо в поисках еды, ребенок. Он подставил стул, чтобы проникнуть в кухонный шкаф, и мы видим только заднюю его часть (иногда женщина держит его за край одежды, чтобы он не упал).

Кто этот ребенок в «Аллегории (Битве) Карнавала и Поста» – один из тех бедняков, что живет в доме, где разворачивается действие или не в меру любопытный и жадный член свиты Карнавала? Я предполагаю, что Брейгель понимал эту фигуру во втором смысле. В «Алхимике» он развил и усложнил этот мотив, сделав из одного ребенка троих: один стоит на стульчике, другой залезает спиной к нам, третий сидит внутри шкафа с котелком на голове. Котелок был привычным атрибутом как самого олицетворения Карнавала, так и тех, кто в театрализованных ритуалах выполнял роль его сторонников. Так, в 1559 году, в картине «Битва Карнавала и Поста» Питер Брейгель Старший изображает еще одного персонажа с котелком на голове: мужчину в розовом кафтане с накладным животом, который идет в свите Карнавала и играет на маленьком струнном инструменте, напоминающем гитару. Похожий персонаж в котелке вместо головного убора, с ножом и решеткой для гриля в руках, изображен на рисунке с карнавальными фигурами, выполненном подражателем Питера Брейгеля во второй

половине XVI в.<sup>49</sup>

Образ жадного ребенка, залезающего в шкаф в поисках все новой и новой пищи, Брейгель дополняет котелком, надетым вместо головного убора. Так он делает очевидной для современного ему зрителя связь с ненасытными карнавальными фигурами, интересующимися только едой. Мнение Салливан, что дети в «Алхимике» разделяют печальную судьбу взрослых, являясь, по сути, заложниками глупого поведения своих родителей<sup>50</sup>, мне представляется анахроническим прочтением гравюры. Скорее, как и взрослые, они движимы только своими низменными желаниями, и котелок на голове у идущего в приют ребенка свидетельствует о том, что он несколько не изменился.

Такая же ситуация и в «Бедной кухне». Если скелетообразный младенец, которого мать кормит из рожка, еще мог задумываться художником как образ, вызывающий жалость, то ребенок постарше с котелком на голове уже нет. Он просто-напросто повторяет образ действий окружающих его взрослых. Как их помыслы заняты только едой, а не попытками работой изменить свою ситуацию, так и вся его энергия направлена на то, чтобы найти и съесть все до последней крошки. Как в «Алхимике», так и в «Бедной кухне» Питер Брейгель Старший использует мотив мальчика с горшком на голове для того, чтобы показать жадность.

Художник намеренно помещает эту фигуру рядом со столом, где сидящие оборванцы тянут руки к мидиям. Мидии были традиционной постной едой (на картине Питера Брейгеля Старшего «Битва Карнавала и Поста» за фигурой Поста стоит огромная кастрюля с ними), и их поедание ассоциировалось с благочестием и умеренностью. Однако здесь поведение едоков мидий демонстрирует обратные качества – так Брейгель создает комический эффект, подчеркивая, что несмотря на то, что тощие стали бедняками, они не изменили своего поведения. Фигура же мальчика с горшком на голове усиливает этот эффект и иллюстрирует широко распространенную в Нидерландах того времени веру в то, что дети поступают так, как окружающие их взрослые, учатся на их примере<sup>51</sup>.

Около 1616 г. издатель Ян Тиль опубликовал гравюру со своей

---

<sup>49</sup> Музей Фогга, Гарвардские художественные музеи, инв.номер 1932.370 (<https://harvardartmuseums.org/collections/object/298586?position=2>).

<sup>50</sup> Sullivan. 2018: 76.

<sup>51</sup> В XVII в. эта тема будет подробно разработана в голландской живописи. См. Durantini. 1979: 13–14.; Aryana. 2015: 20–21.

интерпретацией пословицы «Большие рыбы поедают маленьких»<sup>52</sup>, практически полностью составленный из мотивов, взятых из других гравюр (пока были найдены 35 мотивов из 16 оттисков, в основном издательства Иеронима Кока)<sup>53</sup>. В центре этой гравюры – круглый стол с блюдами, полным рыбы. Пять других рыб, гораздо крупнее, сидят на стульях вокруг стола и тянут руки к блюду, поедая своих более мелких собратьев. И сам стол, и позы, и жесты рыб настолько напоминают едоков мидий в «Бедной кухне», что сомнений быть не может: именно оттуда взят этот мотив. Смысл пословицы заключается в том, что одни рыбы едят других, чтобы, в свою очередь, тоже стать жертвами кого-то еще, и Тиль неслучайно делает центральным образом своей «сборной» гравюры именно аллюзию на жадных тощих едоков, не задумывающихся ни о поступках, которые привели их к нищете, ни о своем будущем. Ян Тиль явно рассчитывал на то, что мотив будет признан и поспособствует «правильному» прочтению его собственного произведения.

Конечно, нельзя строить интерпретацию гравюры Брейгеля на том, как его понимали потомки, пусть и не столь отдаленные. Тем не менее, это заимствование хорошо согласуется с уже высказанными выше соображениями по поводу мотива мальчика с котелком на голове как олицетворения жадности и его стоит учитывать в обсуждении замысла Питера Брейгеля Старшего.

Израсходовав почти все свои ресурсы, тощие в «Бедной кухне», тем не менее не думают о том, чтобы начать экономить и/или работать. Если в «Жирной кухне» хозяйка пренебрегала иглами, которые грызли собаки, то здесь у каминиста простаивает маслобойка, а сидящий слева мужчина использует молоток не по назначению, а для того, чтобы как-то размягчить засушенные рыбины. Значки на камине свидетельствуют о том, что многое из имущества заложено. Все вместе эти детали создают крайне непривлекательный образ бедняка, который вместо того, чтобы взяться за ум, продолжает растрачивать, а вернее, жадно поглощать последнее. Художник наглядно показывает нам, что их состояние – следствие их собственного бездействия и собственной жадности. За их несчастьем стоит не Фортуна, крутящая колесо, они сами приводят его в движение.

---

<sup>52</sup> Британский музей, инв.номер 1882,0812.367 ([https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1882-0812-367](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1882-0812-367)).

<sup>53</sup> *Ilsinck*. 2009: 304–308.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: АУДИТОРИЯ ГРАВЮР

В этой статье я ограничилась рассмотрением того, как иконографический анализ двух мотивов – волынщика и мальчика с горшком на голове – подтверждает версию немецких исследователей о значении гравюр «Жирная и Бедная кухня». Конрад Ренгер и Ханс-Иоаким Раупп полагали, что речь в них идет о том, как толстые (богатые) превращаются в тощих (бедных). Волынщик и мальчик с горшком на голове являются образами, связанными с ленью, глупостью и жадностью и именно эти качества служат причиной бедственного положения бывших богачей, над которыми во всех их состояниях насмеяется автор.

Гравюры Питера Брейгеля Старшего «Жирная кухня» и «Бедная кухня» пользовались в XVI–XVII вв. большой популярностью. Распространялись как отпечатки с оригинальных досок, так и «пиратские» копии (например, издательством Хендрика Хондиуса, после 1563 г.), «зеркальные» оттиски (издательство Теодора Галле, 1610–е–1630–е гг.), вариации с большим количеством изменений (издатель Иоганнес ван Дутекум, ок. 1587–1599 гг.). Теодор де Бри (1528–1598) включил их в свой сборник эмблем (1596 г.), а Питер ван дер Борхт (ок. 1530–1608) заменил всех персонажей на обезьян и поменял как композицию, так и надписи. Художники Ян Стен (ок. 1626–1679) и Ян Минсе Моленар (1610–1668) создали свои, более жанровые и менее сатирические версии «Жирной и Бедной кухни» в масле, а для Иеронима Франкена Младшего (1578–1623) они стали источником вдохновения при создании натюрмортов «Трапеза богатого» и «Трапеза бедного».

Очевидно, что идеи, выраженные в «Жирной и Бедной кухне» в метафорической форме, в том числе и идея социальной мобильности, зависящей от поступков самого человека, находили понимание и одобрение у жителей Нидерландов XVI–XVII вв. Отзываясь на новые представления о том, от каких факторов зависит социальный статус, гравюры по рисункам Брейгеля, в свою очередь, влияли как на развитие новой иконографии и жанровой живописи, так и на утверждение этих представлений.

Но чьи это были представления и какова была предполагаемая аудитория гравюр? Мы знаем, что Иероним Кок печатал гравюры в расчете на самую широкую публику (по словам ван Мандера его девизом было «Не мешайте Коку (повару) стряпать для народа»), а на некоторых оттисках писал: «Повар должен готовить для народа всякие ку-

шанья: одному давать жареное, другому тушеное»<sup>54</sup>), поэтому теоретически они могли оказаться и в доме ремесленника, и в собрании богатого аристократа.

Два свидетельства, документальное и визуальное, дают нам возможность прояснить этот вопрос. Это описание имущества арестованного за ересь антверпенского учителя Себастиана Кёйперса от 11 августа 1568 года (гравюра «Жирная кухня» висела у него на кухне вместе с картиной, изображающей Адама и Еву)<sup>55</sup> и картина Яна Брейгеля Старшего и Питера Пауля Рубенса «Чувство вкуса» из серии «Пять чувств»<sup>56</sup>, где живописная копия «Жирной кухни» висит в театрализованной столовой (кухня видна на заднем плане) рядом с «Грехопадением» и «Чудом в Кане Галилейской».

Себастиан Кёйперс был зажиточным антверпенцем, а на картине «Чувство вкуса» действие происходит хоть и в вымышленном, но чрезвычайно богатом доме. С 1990-х годов в изучении наследия Питера Брейгеля Старшего появилась тенденция рассматривать произведения художника в контексте антверпенских званых пиров второй половины XVI в., которые купцы и деловые люди города переняли у аристократов и гуманистов и адаптировали под свои нужды. В одном из первых исследований, посвященных этой теме<sup>57</sup>, Маргарет Салливан предположила, что картины «Крестьянская свадьба» и «Крестьянская ярмарка» висели в столовой такого богатого дома и, благодаря аллюзиям на многие античные темы, служили темой для занимательных и поучительных бесед. Позже, когда была обнаружена опись имущества Жана Нуаро, директора антверпенского монетного двора, ставшего банкротом в 1572 году, ее предположение подтвердилось – в его малой столовой, кроме прочих картин и предметов роскоши, находилась «Крестьянская свадьба» и две «Крестьянские ярмарки» Питера Брейгеля Старшего. Тодд Ричардсон и Клодия Гольдстейн высказали мысль, что художник изначально задумывал свои произведения, как двусмысленные, в расчете на то, что они будут играть перформативную роль на званых обедах, заставляя зрителей конструировать различные интерпретации и спорить о их значении<sup>58</sup>. Наконец, Барбара

---

<sup>54</sup> *Van Mander*. 1940: 151.

<sup>55</sup> *Baatsen, Blondé, De Groot*. 2014: 162–185.

<sup>56</sup> 1618 г., Мадрид, Прадо, инв.номер P001397 (<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-sense-of-taste/2a722256-2d07-4082-8a32-7caec0a04b95>).

<sup>57</sup> *Sullivan*. 1994.

<sup>58</sup> *Richardson*. 2011; *Goldstein*. 2017.

Каминска заинтересовалась тем, как работы Брейгеля способствовали процессу влияния обеденных бесед на изменения в религиозных верованиях и практиках<sup>59</sup>.

Вполне вероятно, что не только картины, но и гравюры играли роль в застольных дискуссиях, провоцируя представителей высшего среднего класса обсуждать то, каковы причины социальной мобильности в современном им обществе, заслуживают ли бедняки милосердия и какое поведение надо поощрять, а какое наказывать. «Жирная кухня и Бедная кухня» могли оказаться на настоящих кухнях фламандских домов по воле богатых домохозяев, а не самих поваров и поварих, как произведения, которые пропагандируют экономию и помогают беречь хозяйское добро. Себастьян Кёйперс был школьным учителем, и его ученики, скорее всего, обедали на кухне<sup>60</sup> – оттиск мог быть помещен там, в том числе, и для их наставления. Итак, образ ответственности людей за изменения в их социальном положении мог быть задуман Питером Брейгелем Старшим не для тех, кто действительно легко мог скатиться к нищете, но для тех, кто имел возможность помогать им или иным способом влиять на их судьбу.

Иконографический анализ гравюр «Жирная и Бедная кухня» отчасти помогает нам понять роль этих произведений в нидерландском обществе XVI–XVII вв., но полностью данный вопрос еще предстоит исследовать в будущем, объединяя искусствоведческие данные с историческими и археологическими.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

*Вазари Д.* Жизнеописание Маркантонио болонца и других граверов эстампов // *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих* / Пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского / п/р А.Г. Габричевского. Т. IV. М., 1970.

*Ван Мандер К.* Книга о художниках / Пер. В.М. Минорского. М., 1940.

*Armstrong C.M.* The moralizing prints of Cornelis Anthonisz. Princeton, 1990.

*Aryana S.* Children of the Golden Age: Jan Steen and the Portrayal of Youth. Amsterdam, 2015.

*Baatsen, I., Blondé B., De Groot J.* The kitchen between representation and everyday experience: The case of sixteenth-century Antwerp // *Netherlands Yearbook for History of Art/Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*. 2014. Vol. 64. No. 1. P. 162–185.

*Durantini M.F.* The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting. Michigan, 1979.

*Getlein F., Getlein, D.* The bite of the print: Satire and irony in woodcuts, engravings, etchings, lithographs and serigraphs. N.Y., 1963.

<sup>59</sup> Kaminska. 2019.

<sup>60</sup> Baatsen, Blondé, De Groot. 2014:163.

*Gibson W.S.* Some Flemish Popular Prints from Hieronymus Cock and His Contemporaries // *The Art Bulletin*. 1978. Vol. 60. No. 4. P. 673–681.

*Goldstein C.* Pieter Bruegel and the culture of the early modern dinner party. L.; N.Y., 2017.

*Grauls J.* Volkstaal en volksleven in het werk van Pieter Bruegel. Amsterdam, 1957.

*Hollstein F. W. H.* Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: ca. 1450–1700. Vol.IX. Amsterdam, 1953.

*Ilsink K. M.* Bosch en Bruegel als Bosch. Kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528–1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450–1516). Edam, 2009.

Infinite jest: Caricature and satire from Leonardo to Levine / Eds. C.C.McPhee, N.M.Orenstein. N.Y., 2011.

*Kaminska B.A.* Pieter Bruegel the Elder: Religious Art for the Urban Community. Leiden; Boston, 2019.

*Lebeer L.* Catalogue raisonné des estampes de Bruegel l'Ancien. Bruxelles, 1969.

*Luyckx J.* The Thin Kitchen and The Fat Kitchen // Eds. M.Bassens, R.Van Grieken. Bruegel in Black and White: The Complete Graphic Works. Bruxelles, 2019. P. 188–191.

*Onafuwa Y.* Exuberant Gluttony: Bruegel's Overeaters // Ed. D.R.Smith. Parody and Festivity in Early Modern Art: Essays on Comedy as Social Vision. L.; N.Y., 2016. P. 99–114.

*Orenstein N.M.* Images to Print: Pieter Bruegel's Engagement With Printmaking // Ed. N.M.Orenstein. Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints. N.Y.; New Haven; L., 2001. P. 41–55.

Pieter Bruegel invenit: Das druckgraphische Werk, Ausstellungskatalog Kunsthalle Hamburg, 19.1.-1.4.2001 / Eds. Kaschek, B., Roettig P., Müller, J. Hamburg. 2001.

*Quist R.* Theme of Music in Northern Renaissance Banquet Scenes. Неопубликованная докторская диссертация. Florida State University, 2004. Электронный ресурс: <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A180472>. (дата обращения 1.06.2021).

*Raupp H.-J.* Ökonomische Didaktik und Satire bei Pieter Bruegel dem Älteren: Anerkungen zu Prudentia und zur Mageren und Fetten Küchen // *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*. 2002. Vol. 63. P. 237–258.

*Renger K.* Karnival und Fasten. Bilder vom Fressen und Hungern // *Weltkunst*. 1988. Vol. 3. P. 184–189.

*Richardson T.M.* Pieter Bruegel the Elder: Art discourse in the Sixteenth-Century Netherlands. Farnham, 2011.

*Sellink M.* 'The very lively and whimsical Pieter Brueghel': thoughts on his iconography and context // Orenstein N.M. (ed.) Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints. N.Y., New Haven; L., 2001. P. 57–65.

*Sullivan M.A.* Bruegel and the creative process, 1559–1563. L. and N.Y., 2018.

*Sullivan M.A.* Bruegel's peasants: art and audience in the northern Renaissance. Cambridge, 1994.

*Swarzenski H.* The battle between carnival and lent // *Bulletin of the museum of fine arts*. 1951. Vol. 49. No. 275. P. 2–11.

*Van Bastelaer R.* Les estampes de Peter Bruegel l'ancien. Bruxelles, 1908.

*Vandenbroeck P.* Jheronimus Bosch: Tussen volksleven en stads cultuur. Berchem, 1987.

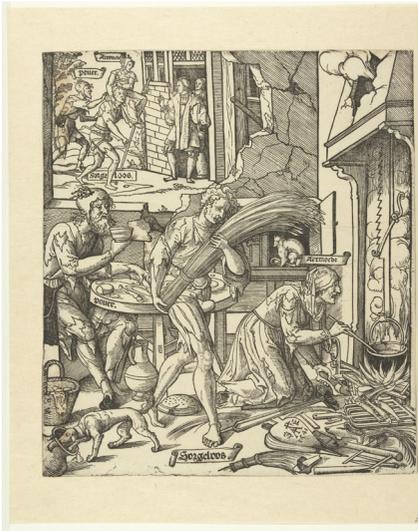
*Veldman I.M.* Images of labor and diligence in sixteenth-century Netherlandish prints: the work ethic rooted in civic morality or Protestantism? // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art.* 1992. Vol. 21. No. 4. P. 227–264.



Илл. 1. П. Брейгель Старший. «Жирная кухня».



Илл. 2. П. Брейгель Старший. «Бедная кухня».



Илл. 3. К Антонис. «Беззаботный».



Илл. 4. Ян Фербек. «Беззаботная жизнь».



Илл. 5. П. Брейгель Старший. «Алхимик».

## СОДЕРЖАНИЕ

### **СОЦИАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ЯЗЫКЕ МЕТАФОР**

*С.И. Лучицкая*

МЕТАФОРЫ ОБЩЕСТВА: СОЦИАЛЬНОЕ ВООБРАЖЕНИЕ В  
СРЕДНИЕ ВЕКА И РАННЕЕ НОВОЕ ВРЕМЯ (*вместо*  
*Введения*).....5

*А.В. Русанов*

ДОМ УЧЕНОСТИ, СЕМЕНА ЗНАНИЯ, СОКРОВИЩНИЦА  
НАУКИ: РИТОРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И СОЦИАЛЬНЫЕ  
МЕТАФОРЫ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТСКИХ  
СООБЩЕСТВ В XIII–XIV ВВ.....16

*П.С. Бычков*

МЕТАФОРА ТЕЛА КАК СПОСОБ ОПИСАНИЯ СОЦИАЛЬНОГО  
В «КНИГЕ ПОЛИТИЧЕСКОГО ТЕЛА»  
КРИСТИНЫ ПИЗАНСКОЙ.....35

*Л. А. Пименова*

ОТ ДРЕВА МОНАРХИИ К НАЦИИ: ИСПОЛЬЗОВАНИЕ  
МЕТАФОР ВО ФРАНЦУЗСКОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ  
ДИСКУРСЕ РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ.....51

*Т.В. Артемьева*

«ОБРАТНАЯ» МЕТАФОРА КОРАБЛЯ: ЧЕРЕЗ СОЦИУМ  
К МЕТАФИЗИКЕ.....69

*А.П. Петухова*

МЕТАФОРИЧЕСКИЙ РЯД В ТЕКСТАХ  
РУССКИХ КОНСЕРВАТОРОВ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.:  
ЧТО ДАЕТ ИСТОРИКУ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ.....80

*Л.Б. Сукина*

ВИЗУАЛЬНАЯ МЕТАФОРА СРЕДНЕВЕКОВОГО СОЦИУМА  
НА РУССКИХ ИКОНАХ «О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»  
КОНЦА XV–XVI В.....99

*Д.Д. Харман*

ТАК СУДЬБА СТУЧИТСЯ В ДВЕРЬ: «ЖИРНАЯ КУХНЯ» И  
«БЕДНАЯ КУХНЯ» ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО КАК  
МЕТАФОРА НИДЕРЛАНДСКОГО ОБЩЕСТВА XVI в.....123

*А.Е. Махов*

СТОИЦИЗМ И ЕГО МЕТАФОРЫ В КНИЖНОЙ  
ЭМБЛЕМАТИКЕ РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ.....145

### **ОБРАЗЫ ВЛАСТИ**

*М.А. Ведешкин*

ОТ «ГРЕЧИШКИ» ДО «МОЛНИИ»: О МНОГИХ ПРОЗВИЩАХ  
ИМПЕРАТОРА ЮЛИАНА.....176

### **ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ**

*О.А. Соколов*

КРЕСТОВЫЕ ПОХОДЫ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ ЭПОХИ  
АРАБСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ.....201

### **РЕЦЕНЗИИ**

*А.Б. Герштейн*

МИР МЕЖДУ РАЕМ И АДом: ПРАЗДНИК ТРЁХ ЦАРЕЙ  
ИЕРОНИМА БОСХА (Рец. на: *М.Р. Майзульс. Между Христом и  
Антихристом: «Поклонение Волхвов» Иеронима Босха».*  
М.: Альпина нон-фикшн, 2021. 238 с.).....218

SUMMARIES.....223

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....230

ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА.....232

СОДЕРЖАНИЕ.....233

CONTENTS.....235

## CONTENTS

### **SOCIAL ENTITIES AND THEIR METAPHORICAL INTERPRETATIONS**

*S.I. Luchitskaya*

METAPHORS OF SOCIETY: THE MEDIEVAL AND EARLY  
MODERN SOCIAL IMAGINATION (in lieu of an introduction).....5

*A.V. Rusanov*

THE HOUSE OF SCHOLARSHIP, THE SEEDS OF KNOWLEDGE,  
THE TREASURY OF SCIENCE: RHETORICAL IMAGERY  
AND SOCIAL METAPHORS OF 13<sup>th</sup> AND 14<sup>th</sup> CENTURIES  
WESTERN EUROPEAN ACADEMIC COMMUNITIES.....16

*P.S. Bychkov*

THE USE OF BODY METAPHOR IN DESCRIBING THE  
SOCIAL IN CHRISTINE DE PIZAN'S "THE BOOK OF  
THE BODY POLITIC".....35

*L.A. Pimenova*

FROM THE MONARCHY TREE TO NATION: THE USE  
OF METAPHORS IN EARLY MODERN FRENCH  
POLITICAL DISCOURSE.....51

*T.V. Artemyeva*

THE 'REVERSE' SHIP METAPHOR: APPROACHING  
METAPHYSICS VIA SOCIETY.....69

*A.P. Petukhova*

THE STRUGGLE FOR THE AUDIENCE: METAPHORS IN THE  
TEXTS OF LATE 19<sup>th</sup> AND EARLY 20<sup>th</sup> CENTURIES  
RUSSIAN CONSERVATIVES.....80

*L.B. Sukina*

A VISUAL METAPHOR OF THE MEDIEVAL SOCIETY IN  
THE LATE 15<sup>th</sup> – EARLY 16<sup>th</sup> CENTURIES RUSSIAN  
"IN THEE REJOICETH" ICONS .....99

*D.D. Harman*

THUS FATE KNOCKS AT THE DOOR: PIETER BRUEGEL

THE ELDER'S 'THE FAT KITCHEN' AND 'THE THIN KITCHEN' AS A METAPHOR OF SOCIAL MOBILITY.....	123
---	-----

*A.Eu. Makhov*

STOICISM AND ITS METAPHORS IN EARLY MODERN EMBLEM BOOKS.....	145
---	-----

## **IMAGES OF POWER**

*M.A. Vedeshkin*

FROM 'GREEKLING' TO 'THUNDERBOLT': THE MANY NICKNAMES OF EMPEROR JULIAN.....	176
---	-----

## **HISTORICAL MEMORY**

*O.A. Sokolov*

THE CRUSADES IN THE ARABIC RENAISSANCE POETRY AND PROSE.....	201
---	-----

## **REVIEWS**

*A. B. Gerstein*

THE WORLD BETWEEN PARADISE AND HELL: "FEAST OF THE THREE KINGS" BY H. BOSCH (Rev.: <i>Maizuls M.R.</i> Between Christ and Antichrist: "The adoration of the Magi" by H. Bosch. Moscow.: Alpina non-fiction, 2021. 238 p.).....	218
---	-----

SUMMARIES.....	223
----------------	-----

POLICY PAGE.....	232
------------------	-----

LIST OF AUTHORS.....	233
----------------------	-----

CONTENTS.....	235
---------------	-----