

Теория

Видмантас Силюнас

Праздничное и будничное в искусстве барокко

В статье рассматриваются различные аспекты испанского искусства Золотого века: переплетение художественного творчества с праздниками, соединение религиозных и светских начал, гуманистических идей и народных поверий. В разных видах художественной культуры по-своему соотносится нарастание неприглядных черт действительности и праздничное воодушевление. Это видно в «плутовском романе» и в особом театральном жанре — мохиганге. Реальность «без поправок» выставляет на обозрение натюрморт, обманывая необманностью и разрабатывая новый художественный язык. В ряде картин Веласкеса подчеркнутая материальность окружающего мира сочетается с весомыми высказываниями о человеке. У Мурильо выявляется и прозаическая обыденность и праздничная приподнятость красоты. Все вкуче дает возможность говорить, что Барокко открывает новые грани реальности и идеала и способы их воплощения.

Ключевые слова:

барокко,
плутовской роман, мохиганга,
натюрморт,
Кальдерон,
Веласкес,
Мурильо.

Эта работа ограничена пределами Испании с ее исключительным богатством художественной культуры. К началу Золотого века, который, с учетом своеобразия разных видов искусства, длился примерно с последней трети XVI до первых десятилетий XVIII столетия, творческая жизнь страны набиралась недюжинных сил. Появилась ренессансная драматургия; сперва она исполнялась любителями, но в середине XVI века формируются и вскоре становятся повсеместно востребованными профессиональные труппы. Возводилось множество новых дворцов и храмов. Один за другим создаются прекрасные произведения скульптуры, прозы и поэзии, живописи и музыки. Их разнообразию способствовали и смена стилей — Ренессанса, маньеризма и барокко — один стиль, мог, споря с другим, воспринять и развить открытия другого. Мы остановимся на нескольких произведениях, подчеркивая преимущественно барочные черты, которые появились в испанском искусстве на рубеже XVI–XVII веков и постепенно становились доминирующими, не порывая подчас с ренессансными традициями. Отметим соприкосновение искусства с праздниками, с их количеством и феерическим великолепием. Посмотрим, как соотношения преобразования и отражения, идеала и действительности, праздника и будней стягиваются в единый проблемный узел.

Показательна, к примеру, череда праздничных событий в Валенсии в конце августа — начале сентября 1608 года, случившихся после того, как папа Павел V объявил блаженным уроженца города, Луиса Бертрана. Осталось подробное описание тех дней в хронике брата Висенте Гомеса, изданной в том же 1608 году [11; 9, pp. 156 y sig.]. Он рассказывает о нарядных процессиях, об импровизированных алтарях, о декорированных домах, о сценографических композициях, сооруженных на улицах. Так, на улице Мар был воздвигнут украшенный цветами алтарь с изваяниями святых, Отцов Церкви и ангелов, несущих душу новорожденного Луиса. По обе стороны алтаря били два фонтана. Слева красовалась роща белых и черных тополей, земля была усеяна цветами

и раздавались трели искусно сделанных птиц. В воздухе парило белое облако, Христос стоял на коленях перед Иоанном Крестителем, чуть далее возвышались Отец, Сын и Святой Дух и падали сверху сверкающие струи воды.

Ассоциации с водой Крещения были вполне уместными. Доминиканец Луис Бертран, прославившийся как «апостол Нового Света», долгие годы вел успешную миссионерскую деятельность в Южной Америке, крестив немало ее коренных обитателей. Там и на родине он снискал любовь за то, что заступался за обездоленных, защищал индейцев от жестокости и жадности завоевателей и, согласно преданиям, чудом избежал смерти от рук колонизаторов. Его, пожалуй, можно назвать народным святым, и торжества в его честь вызывали широчайший резонанс. Прославлялась не только мощь Испании, распространявшей свою власть и католическую веру за океаном, но и, как справедливо отметила Мария Тереза Феррер, важность его родного города [9, p. 158].

Всеобщее веселье было предусмотрено объявленным красочно одетыми глашатаями указом, призывавшим, «чтобы четыре дня в городе звучала музыка, исполнялись танцы, устраивались маскарады, фейерверки, спектакли о жизни и чудесах святого, бои быков и турниры, и чтобы четыре ночи пылало множество светильников» [11, p. 9].

Обилие красочных сакральных образов, между прочим, способствовало рекламе товаров на ярмарке.

Религиозное и светское объединялось и во множестве других праздников. В процессиях чередовались герои Ветхого и Нового Завета, персонажи рыцарских романов, античные боги и чудища. Так, в честь беатификации Игнатия Лойолы в Саламанке 16 и 17 января 1610 года мессы, молитвы, проповеди, шествия с изображениями святых соседствовали с маскарадами, триумфальными повозками с «живыми картинами», такими как основание Рима и кузница Вулкана (он ковал стрелы и вручал их прилетевшему на орле Юпитеру), и представлением, озаглавленным «Триумф Дон Кихота» [5, p. 8 у рас], во время которого, как отмечал свидетель, «все со смеху помирали». Еще бы — это была чисто карнавальная забава, изображающая «мир наоборот»: озорники ходили на руках, всадник ехал на коне, сидя спиной к его голове и т. п.

На праздниках возникала важная для искусства перекличка народных поверий о «праведных землях», вроде царства Пресвитера Иоанна или страны Хаухи, и гуманистических проектов справедливого мироустройства.

Так происходило в песнях про земной рай:

*...Столько радостей и чар
В этой несравненной Хаухе,
В граде столь сладостном
Что в нем ни один человек
Труду не предается <...>
Здесь все только отдыхают,
Все здоровы, довольны, одарены,
Все радуются и развлекаются,
Ликуют, наслаждаются, аплодируют
Живут здесь обычно
По крайней мере лет шестьсот,
При этом не старея,
И умирают от хохота.
<...>
Есть море красного вина
И другое — белого санмартина,
Две реки здесь из малвазии
И четыре из москателя <...>
Есть обширная роща
Где с щедрых веток
Свисают разные одежды [13, pp. 348–349].*

Бытовавшим в фольклоре сказочным царствам-государствам, в которых молочные реки текут в кисельных берегах, сродни обществам, возникшим в «Утопии» Томаса Мора (1516) и в схожих сочинениях. Любопытно, что книга английского канцлера в Испании, где его считали поборником и мучеником католицизма, была запрещена в ренессансную пору в 1584 году, но реабилитирована в эпоху барокко (ее нет в индексах запрещенных публикаций 1620 и 1632 годов). В 1637 году сделанный им перевод большей части «Утопии» публикует коррехидор Кордовы Херонимо Антонио де Мединилья. И он, и восхваляющий произведение Мора Франсиско Кеведо выступают прежде всего как государственные деятели, отстаивающие политические реформы: утопическое и реформаторское сливается воедино [18].

Барочные умы воспринимают схожие с праздничными утопические образы не как пустые фантазии, а как предвестие желанного

будущего. Праздник в испанской художественной культуре — лучшая форма жизни, не бегство от реальности, а другая, более совершенная реальность.

Любые праздники откликались на чаяния празднующих, создающих атмосферу брожения, сулящего обновление всего сущего, освобождения от всяческого гнета. Праздник раскрепощал творческие силы, вновь и вновь обнаруживал прочную плодотворную связь с искусством.

О том, как праздник порождал художественные явления, говорит судьба мохиганги. Термин *mojiganga* некоторые считают производным от *moxiga* — фонетического варианта слово *vejiga* — «мочевой пузырь». На карнавалах такими наполненными воздухом бычьими или коровьими пузырями, привязанными к палке, колошматили попавшихся под руку прохожих. Мохигангами именовали и наносящих шумные, но безопасные удары затейников. Они наряжались в разноцветные одежды, принимали облик зверей, задорных пугал и т. п. Мохигангами станут называть и целые группы бойких ряженных на площадях и улицах.

Среди них были танцоры, обменивающиеся звонкими куплетами, шутками и ехидными фразами. Войдя во вкус в пикировке, взаимных уколах, в подтрунивании друг над другом, они обретали все большую выразительность и популярность. Оценив успех, которым пользовались весельчаки, профессиональные актеры решили показать нечто подобное на подмостках. Так в последней трети XVI века появляется театральная мохиганга — коротенькая разудалая сценка с песнями и танцами, а то и с балаганными масками. Первоначально, впрочем, мохиганги могли называть интермедиями — они не отличались ни по существу, ни по занимаемому месту во все более четко определяющейся структуре спектаклей.

В окончательном же виде сценическая композиция начиналась с музыкального вступления и пролога — лоа, затем шла трехактная комедия или драма, в антрактах которых разыгрывались фарсовые интермедии, а завершалось все триумфальной мохигангой.

В контексте данной работы важно подчеркнуть генетическую близость мохиганг и интермедий. Их не зря еще называют «малыми сценическими жанрами» — они являются жанровыми картинками.

Им присуща трансформация расхожих, легко узнаваемых смешных фигур. Традиции праздника срастаются с точными наблюдениями над будничным ходом вещей. Так в интермедии Сервантеса «Судья по бракоразводным делам» (*El juez de los divorcios*, 1615) к юристам с просьбой о разводе приходят супружеские пары: Старик, обвиненный с молодой Марианой, которую он будит по ночам, чтобы она делала ему повязки и компрессы; Гиомар, клянувшая Солдата за то, что он тратит дни напролет, слушая мессу, толкаясь среди таких же бездельников между ларьками и посещая игорные дома, а по ночам ворочается, сочиняя сонеты, возомнив себя поэтом... Врач и Носильщик также бранятся со своими женами. Короче говоря, перед зрителями проходит ряд лиц, словно выхваченных из гущи реальности, изъясняющихся сочным разговорным языком. Постепенно накапливается ворох их отрицательных, нелепых черт, но неожиданно появляются музыканты, сообщающие, что одна пара, которую Судья недавно воссоединил, ждет его, чтобы радостно отметить примирение. Под звон гитар исполняется песня о все преодолевающей Любви и о том, что худой мир лучше доброй ссоры...

Даже Франциско де Кеведо, который в прозе разворачивает мрачайшие картины мира — крошечного ада, в котором не брезгают людоедством, смягчает свою желчную горечь, переходя к сочинению интермедий. В «Докучных» (*Los enfadosos*) чудовищное оказывается чудным, дикое — диковинным, страшное — странным. И здесь проявляется «юмор висельника»: у носящих сделанные из волос покойниц шиньоны и парики старух пряди на головах извиваются, как змеи... Но куда больше в «Докучных» остроумной игры слов и бодрой иронии, которая царит и в завершающих куплетах песни-танца...

Еще более искрометными были финалы в мохигангах, которые в XVII веке станут разыгрываться в конце спектаклей, знаменуя триумф радости.

И интермедии, и мохиганги обращаются к гротескным образам. Тут орудуют любвеобильные красотки и настырные ухажеры, скупцы и сутенеры, алькальды и альгвасилы, писцы и судьи, картежники и проститутки, цыгане и церковные служки, колдуны и сводни, щеголи и босногие мальчишки, трактирщики и служанки... Но они выступают перед толпой, развлекают публику, превращаясь в заразных потешников. Не зря встречаются интермедии, в которых одурачившие кого-то пройдохи возвращают все незаконно присвоенное — все в итоге сводится к бескорыстной шутке! Но и в других интермедиях, и в мохигангах поют

и пляшут, и плутни оказываются сродни озорству. Берет верх радостное, приподнятое настроение, кажется, что сама жизнь играет, что весело искрятся и бродят ее соки. Смех не сводится и к глумлению над ущербностью. В интермедии Кеведо «Старьевщица» (*La Ropavejera*) героиня латает не ветхую одежду, а немощные тела: красит усы и бороды, приклеивает шиньоны, вставляет искусственные зубы и челюсти, торгует костылями, замазывает пятна на дряхлой коже жеманной старухи. Но в конце с действующих лиц стирают уродующий их грим, и они начинают веселиться под аккомпанемент подоспевших музыкантов. Удаление грима здесь то же самое, что снятие личин. В большинстве интермедий и мохиганг, в которых встречаются сатирические обличья, оказывается, что это своего рода маски: в них все застыло, окаменело, утратило подвижность. За ними, однако, ощущается животворящая человеческая натура, превращающая маски в предметы игры! В интермедии Киньонеса де Бенаvente «Смерть» (*La Muerte*) Смерть изгоняет из мира глубокого старика, женившегося на пятнадцатилетней, и всех тех, кто жить недостойн. Перед нами проходит вереница персонажей, казалось бы, способных навевать только желчные мысли. Однако «Смерть» кончается вовсе не торжеством заглавной героини, а напротив, кончиной самой Смерти. Игра не только демонстрирует изъяды, но и призывает избавиться от них, она лечит даже от отчаяния! В чрезвычайно популярной интермедии неизвестного автора, «Бурдюк» (*El cuero*) друзья снимают веревку с шеи церковного служки — сакристана Канете, решившего повеситься потому, что не может увидаться с прелестной Каталиной, выданной замуж за старика. Но старик отправляется в путешествие, и Канете с приятелями спешит с вином и закусками к ненаглядной.

Можно смело сказать: интермедии и мохиганги не копируют жизнь, а «разыгрывают жизнь», «играют праздник».

Дух праздничной вольности сказывался в полной свободе перевоплощения актеров, в смене повадок и речей. Так, в малых сценических формах речь простолюдинов и представителей преступного мира сильно отличалась от узаконенного литературного языка. «Неправильный» язык оказывался не менее эстетически трансформированным, чем изощренный, полный новых словообразований рафинированный поэтический слог; только здесь мы имеем дело с нарочитым снижением, а не с намеренной приподнятостью лингвистического строя.

Особенно красочно это проявляется в хакарах — песнях городского «дна», исполняемых в интермедиях или вместо них. Прекрасный при-

мер — сочиненная Киньонесом де Бенаvente «Хакара о донье Исабелле, воровке, которую били кнутом и которой отрезали уши в Мадриде. Ее спела Франсиска Паула». Она состояла из 212 строк — длиннее многих интермедий — и, как и они, исполнялась между актами больших драматических произведений. Хакару можно определить, как песню о преступниках, исполняемую на языке преступников. Но дело было не только в этом. Сочинители интермедий любили эксперименты с языком, сочиняя слова вроде «чёртодуэнья» — *diablidueña* (интермедия «Дуэнья») [17].

Сплошь да рядом оказывается, что возможность изъясняться как вздумается неотделима от столь же вольной смены обликов. В упомянутой нами хакаре мы узнаем, что воспеваемая в ней донья Исабелла:

...Это богачка и бедолага,
Служанка и госпожа,
Меняющая разные формы,
Переходящая на разные
Языки. Одета то как
Кухарка, то как знатная дама,
То зовется доньей Порцией,
То доньей Домингой зовется,
То она — владелица поместья,
То французенка, то галисийка... [17, p. 115].

В интермедии Киньонеса де Бенаvente «Улицы Мадрида» (*Las calles de Madrid*) играющий слугу актер должен был явить пять разных людей из челяди. Следовательно, причудливыми бывали не только слова, но и фигуры актеров. Ремарки гласили, что комедианты принимали самый неожиданный вид: «выходит мужчина в виде ящерицы, покрытый ракушками», «выходит Дамиан де Кастро в виде ножниц, так что рукоятки поднимаются над плечами, а лезвиями оказываются ляжки и ноги» [17, p. 314]. Изображали зверей: в интермедии «Мерлин и звери» (*Merlín y los animales*) на подмостках красовались Волк, Лев, Обезьяна и Лиса.

Мохиганга Антонио де Монтесера «Кит» (*La Ballena*) была исполнена на королевских праздниках после рождения принца Филиппа 28 ноября 1657 года. В ней искусно сделанный кит выплевывает гротескных чудовищ: актера Ольмедо — «ниже пояса — лев; выше пояса орел»; актрису — «ниже пояса тигр, выше пояса змея» [14, p. 300]... Тут и танцоры, и певцы, и гулящие девицы, и актер Бернандо, одетый монашкой.

Бесцеремонность многих персонажей подталкивала актеров к раскованности. Интермедии и мохиганги предоставляли огромные возможности для творчества тем, кто в них выступал. Крылатую фантазию можно было проявить еще до появления на подмостках, решая, как одето то или иное действующее лицо. Иногда драматурги давали на этот счет указания; например, в «Диего Морено» Кеведо писал: «Выходит дон Бельтран в черном и Капитан в многоцветном наряде, с перьями и цепочками, с ленточкой, перевязью и с перстнем» [15, р. 202]. Но гораздо чаще ремарки были крайне скудными. Вот ремарки, взятые из разных интермедий:

«Выходит Хуста в нелепом виде»,
 «Выходит врач, смешно одетый»,
 «Выходит Гаспачо в смешном облике студента»,
 «Выходит Хуан Рана, одетый, как забавный кабальеро»,
 «Выходит Эскандарбай, одетый, как потешный мавр»,
 «Выходит Кристерна в смешных мавританских одеждах» [15, р. 201].

Ясно, что актеры и актрисы во многом сами решали, как им одеваться для той или иной роли.

И это касалось не только одежды, но всего облика действующих лиц — исполнители определяли, как представить горбатого или полусогнутого семенящего мелкими шажками старика, лихого головореза, юркого воришку, игривую служанку и т. п. Это касалось и грима, актеры часто буквально живописали, «раскрашивали» свои роли, роли молодых и старых, плутов и аристократов, античных богов и воров, дураков и хитрецов, португальцев и галисийцев, немцев и французов, тореадоров и быков, тигров и прочих животных, орлов и прочих птиц, а то и вовсе фантастических или неодушевленных существ: Похлебку, Жаркого и других кушаний, монстров, драконов, великанов, женщин с грудями из тыкв, из которых вместо молока текло вино!

Вдохновение актеров приподнимало их над унылым правдоподобием — они не стеснялись подчеркивать в действующих лицах невероятное. Чрезмерность достигала таким пределов, что зарисовки быта превращались в фантасмагорию.

Подобное происходило не только в публичном общедоступном театре — вольный дух давал о себе знать на гуляниях при воцарении королей, рождении принцев или победах. В упомянутой выше интерме-

дии Кеведо «Докучные» говорилось, что если раньше испанские короли должны были предоставлять каждый год маврам по сотне христианских девственниц, то теперь женщину могут сто раз превратить в девственницу. Но, несмотря на подобные шуточки, она была разыграна весной 1624 года в Севилье, в честь приехавшего в город Филиппа, да еще во время Великого поста, когда все прочие театральные представления были запрещены [10, р. 86]. Так что произведение, сочиненное в честь рождения наследника трона, принципиально не отличалось от инсценировок эпизодов карнавала в мохиганге Висенте Суареса де Деса «Стража в карнавальную ночь» (*La ronda en noche de Carnestolendas*, опубликована в 1663 году, но представленная перед двором, похоже, на рубеже 30–40-х годов). Здесь тешат публику Слепая с мальчиком поводырем, непристойные куплеты и танцоры с певцами, дряхлый Старик, зовущий на помощь Повивальную Бабку, рядом с которой появляется Мужчина, держащий на руках младенца, которого собирается подкинуть — варианты сцен в карнавале, изображающих рожающую Смерть и т. п.

Политическое торжество, таким образом, включало затеи, торжественность нарушающие. Но это же относится и к религиозным торжествам. Подчеркнем еще раз: схожее с мессой по благоговейному настроению, пронизанное пафосом веры, включающее среди действующих лиц Христа ауто сакраменталь, сопровождалось мохигангой, нередко во весь голос вышучивающей героев Священного Писания, тексты Отцов Церкви и церковные предания. Среди авторов таких остроумных пародий — популярнейший сочинитель ауто, серьезный богослов, почетный духовник короля Филиппа IV дон Педро Кальдерон.

Скажем несколько слов о блистательном и дерзком маленьком шедевре Кальдерона — мохиганге «Видения Смерти» (*Las visiones de la Muerte*).

Зрители видят Руководителя труппы (Кальдерон сразу же начинает игру слов: для испанцев Золотого века *autor* — это и глава актерского коллектива, и Всевышний Творец), отдающего приказы подчиненным. Они сперва находятся за сценой, слышны лишь их голоса и это придает происходящему дерзкую двусмысленность. Не успевших снять костюмы, в которых они исполняли священное действо, актеров торопят занимать место в телеге, чтобы успеть дать еще одно представление в другом месте. В спешке Руководитель окликает членов труппы не по именам,

а по ролям: помещает Смерть между Душой и Телом, Ангела посылает к Черту... Пьяный Кучер переворачивает телегу, и проснувшийся от грохота Путник, не успев продрать глаза, комментирует доносящиеся до него реплики:

Кучер. —
...Все кости Душе
Сундук ломает.
 <Употребляемое им слово *arca* по-испански — и сундук, и Ковчег Завета>.
 Путник. —
Не нужно душе тело!
 Кучер. —
Черт сломал ногу.
 Путник. —
Значит станет хромым бесом.
 <Напоминание о «Хромом бесе», романе Велеса де Гевары>.
 Кто-то. —
Смерть лишилась сознания.
 Путник. —
Неужто умерла смерть!
 Смерть. —
Разбил голову Ангел.
 Путник. —
Пора ему на небеса [6, р. 377].

Отшучиваясь в полусознательном состоянии, Путник, приходя в себя, все больше боится невидимых Смерти и Черта, и, когда появившийся Черт наступает на него, впадает в панику, усиливающуюся при виде Смерти с косой и прочих костюмированных комедиантов. Пьянчужка думает, что жизнь — это сон, и весь мир пошел кувырком: Черт божится, благодарит Господа за то, что остался цел, и осеняет себя крестным знамением («Видать, добрый христианин этот Черт», — замечает Путник [6, р. 378]), Ангел ублажает свою жаждущую плоть вином из бурдюка, Душа норовит сделать то же самое, и, охмелев, затягивает вместе с Ангелом песню, подхваченную выбежавшими на сцену потешными галисийцами, цыганами и, весьма вероятно, зрителями. Почему бы и нет, если мохиганга добилась главной цели, провозглашенной

Цыганом: «превратить ужас в радость» [6, р. 383]. Так что карнавалы перевертыши происходят на разных уровнях, и бравый финал является инверсией пугающего названия «Видения Смерти».

Праздник Тела Господня у Кальдерона всеми дружно провозглашается «самым праздничным днем, / в котором царит веселье» [6, р. 375], хотя все знают, что Спаситель претерпел страшные муки.

Все это угодно публике, и ее не смущает, что в ауто, внушающем надежду на спасение души, Душа заботится лишь о том, чтобы не пересохло горло. Толпа не воспринимала божественные откровения как «возвышающий обман», а карикатурные скетчи в интермедиях и мохигангах как «тьму низких истин». Она видела правду и в том и в другом.

Действующие лица интермедий чаще всего не возмущали, а забавляли публику. Восхищение вызывали не столько плутни, сколько то, как в театре играют плутовок и плутов. За нелепыми чертами личин, фиксирующих недостатки, убожества и пр., ощущалась избыточно щедрая и здоровая человеческая натура, находящая выход в потехе.

Спектакль в целом — комедии вместе с интермедиями и мохигангами — утверждал красоту духа и силу природы человека.

Религиозный энтузиазм на празднике Корпус Кристи в целом спокойно сочетался с шутовством, с играми и плясками, с толпой ряженных ангелами и чертями, карликами и великанами, маврами и индейцами, животными и чудищами.

Все приобщало к радостным источникам бытия.

Но подчеркнем и другое: положительные начала бытия утверждались и благодаря осмеянию начал отрицательных. И не только метафизического демонического зла, как в священных ауто, но и зла сугубо конкретного, примелькавшегося, затрапезного. Потешались над чванством, лестью, невежеством и ленью, над трактирщиками, разбавляющими водой пиво, над надувающими покупателей торговцами, над неверными женами и рогатыми мужьями, над болтунами и шарлатанами...

Не только в театре, но и в испанской художественной культуре в целом стал возрастать удельный вес демонстрации неприглядных черт действительности. Они бросались в глаза в так называемом плутовском, или пикареском, романе.

Ранее в прозе самое видное место занимал рыцарский роман — эпос, ставший популярным в Испании в эпоху Возрождения и соответствующий его устремлениям. Смелые герои искореняли зло, добивались благородных целей и справляли торжество любви и справедливости. Подобные рыцари воплощали уже не средневековые, а гуманистические идеалы — свободную инициативу, веру в безграничные возможности человека, его мужество и доблесть.

Ренессансные художники прямо говорили, что изобразить прекрасную женщину следует, беря лучшие черты у ряда красавиц: типизация предполагала идеализацию. Однако в плутовском романе господствовали противоположные умонастроения: вместо совершенства выставлялось напоказ жалкое, ущербное, неуклюжее, неподобающее, нелепое... Легко подобрать вереницу слов, начинающихся с отрицательной частицы «не» — реальность в целом представляла негативной, представляла под знаком «минус». Пикаро (*pícaro*) — шельма, плут, бродяга, пройдоха, меняющий свой облик в зависимости от обстоятельств, был антиподом рыцаря без страха и упрека.

Предтечей жанра стала созданная в середине XVI века и анонимно опубликованная в 1554 году небольшая книжечка под названием «Жизнь Ласарильо из Тормеса»; первым его полновесным барочным образцом был «Гусман де Альфараче» (1-я часть — 1599; 2-я часть — 1604) Матео Алемана. Затем появится целая череда испанских плутовских романов¹. Мы собираемся коснуться их постольку, поскольку они соотносятся с другими видами искусства, в которых нарастали барочные тенденции [1].

Многие творцы Возрождения счастливо исповедовали верность и природе, и искусству, поскольку полагали, что и природа, и человек прекрасны. Отражение действительности и ее эстетическое преобразование гармонически сочетались, позволяя избегать и натурализма, и украшательства. В плутовских же романах, как и в ряде интермедий, красота часто выступает как подделка: слышна издевка над густым гримом, накладными волосами, вставными зубами, залатанной одеждой... Мастерство в подобных делах — обман, и искусство в целом ассоциируется с фальшью и надувательством. Сочинители плутовских историй

хотят, чтобы их приняли за безыскусных рассказчиков. Повествование чаще всего ведется от первого лица, что должно помочь принять его за доподлинное.

Так происходит и в «Ласарильо», и в «Гусмане де Альфараче». В первом случае рассказ ведет мальчик-подросток, поступающий служить к разным господам. Он с трудом может осознать, в какой мере ему приходится следовать поговорке «с волками жить, по волчьи выть», но лица и события, с которыми бедолага сталкивается, обрисованы столь выпукло, что становится ясно: при таких обстоятельствах, чтобы не умереть с голоду, нельзя не поддаться злу...

И обширный роман Матео Алемана — жизнеописание бывшего пройдохи Гусмана, который раскаивается в своих дурных делах, вспоминает о них и приводит уйму правдивых подробностей. Читатель узнает массу неопровержимых истин, однако разговоры о реализме, которые иногда ведутся в связи с плутовскими романами, таят опасность непомерной модернизации. Авторы XVII века были людьми своего времени: кроме эмпирической реальности для них существовала высшая реальность, и они не дают читателю забыть об этом. Все дурное, ими разоблачаемое, подлежит суду Небесного Судьи и тех, кто выступает его наместниками.

Гусман Матео Алемана — грешник и обличитель грехов в одном лице. Он велеречиво рассуждает о том, что надо вести себя так, как велит нам Господь, — любить врагов наших, и радуется, когда на врагов обрушиваются кары... Л. Е. Пинский заметил, что у этого мошенника раздвоенное сознание, но можно говорить о том, что раздвоенной — богомольной и богохульной, преступной и кающейся — предстает в романе и вся Испания.

Автор романа «Жизнь Маркоса де Обрегон» (1618) Висенте Эспинель смягчает подобную двойственность. Его герой, как и Алонсо в романе Херонимо де Алькала «Алонсо, слуга многих господ» (1624), — честный человек, а не пройдоха: плутуют другие, Маркос же наставляет их на истинный путь. Как только происходит нечто дурное, он берет слово, чтобы предостеречь против бед. Маркос взывает к Слову, которое, как сказано в Евангелии от Иоанна, есть Бог, к сознанию, которое в культуре барокко предопределяет бытие. Правда, в плутовских романах и бытие влияет на сознание. В них много красноречивых, заматерных примеров, словно почерпнутых из гущи действительности и показывающих, как она толкает на определенные поступки.

¹ «Плутовка Хустина Лопеса де Убеда (1605), «Алонсо, слуга многих господ» Херонимо де Алькала (1624), «История жизни пройдохи по имени Дон Пиблос» Франсиско де Кеведо (1626), «Хромой бес» Луиса Велеса де Гевары (1641) и т. д.

И в самом деле, в подобной прозе полно достоверных деталей, взятых из обыденной среды. Точно описаны нравы ханжей, скряг, кутил, щеголей, распутниц, особого рода воров, стаскивающих с прохожих плащи и т. д. Метко схвачены повадки, жесты, манера речи разных общественных слоев, колорит разных городов, городков и поселков.

И все же безыскусность авторов мнимая.

Плутовской роман показывал жизнь, какой она не должна быть, но также указывал, какой ей быть следует. Она появлялась то обезображенной, то приукрашенной, в любом случае заметно видоизмененной. Жизнь в формах самой жизни оставалась на обочине.

Решительную попытку запечатлеть такие формы предприняли новаторы-живописцы. Началось это тогда, когда наряду с картинами на религиозные темы и портретами, стали возникать другие жанры.

При всем стремлении быть узнаваемыми, портреты в искусстве Возрождения чаще всего изображали портретируемых, видоизменяя их подлинные черты. Важные лица представляли, словно приподнятые на пьедестал, на алтарь или на ступени трона — не только такими, какими они были, но и такими, какими им пристало казаться. Каждый из них позировал — выступал в определенной социальной роли и в том наряде, который для роли требовался. Однако ренессансный антропоморфизм, утвердивший господство человека над миром, стал подвергаться сомнению. Многие произведения барокко будут говорить о том, что не мир принадлежит человеку, а человек миру. Но и в пору Позднего Возрождения в искусстве материя стала уплотняться, обретать весомость и объем. Любая вещь норовила проявить свою независимость, претендуя на особое место в картине бытия. Долгое время вещи и явления в художественной культуре были знаками и символами духовного смысла, «письменами Бога»; теперь, не вполне лишаясь символического значения, они начали представлять как нечто важное безотносительно к человеку. Вырывающийся из власти человека мир оказывался равнодушным или враждебным к нему, с ним предстояло вести напряженный диалог или борьбу.

Так в испанском искусстве крепили тенденции, которые чуть позднее внятно проявятся в творчестве Караваджо. Но еще до того, как во второй половине 80-х годов XVI века будут созданы первые произведения



1. Хуан Санчес Котан. *Натюрморт с охотничьими трофеями, овощами и фруктами*. 1602
Холст, масло. 68 × 88,2. Прадо, Мадрид

итальянца, в живописи работавшего в Эскориале испанца Хуана Фернандеса де Наваррете, «Немого» (*El Mudo*), обнаружились эффекты света, моделирующие объем фигур, придающего драматизм композициям.

Первым жанром, претендующим на то, чтобы перенести на полотно или бумагу фрагмент реальности без явных поправок, был натюрморт². Он займет видное место в Северном Возрождении, а затем и в Испании. (Ил. 1–2.)

2 Наиболее показательный пример — творчество Хуана Санчеса Котана («Натюрморт с айвой, капустой, дыней и огурцом», 1602; «Натюрморт с убитой птицей, фруктами и овощами», ок. 1602; Франсиско де Сурбаран «Натюрморт с посудой», 1636, и т. д.).



2. Франциско де Сурбаран. *Натюрморт с посудой*. Около 1650
Холст, масло. 46 × 84. Прадо, Мадрид

Может показаться, что натюрморты появляются из-за кризиса ренессансного антропоморфизма: их «герои» — предметы, получившие художественный статус, человека же в них нет в помине. Однако вещи, фрукты и т. п. изображены не в первозданном, нетронutom состоянии, а в интерьере дома — они присвоены человеком, ему принадлежат, и все же в рамках натюрморта они сохраняют свою самобытность.

В «Предисловии к читателю» в «Жизни Маркоса де Обрегон» Виценте Эспинель, советуя проникать глубже внешней оболочки вещей, опирался на рассказ о прилежном и пытливом студенте, который первый разгадал тайный смысл надписи по-латыни на попираемом множеством людей камне и нашел под ним драгоценную жемчужину.

В натюрморте вещи интересны и сами по себе, и тем, как их трактует живописец. Материальный мир заявляет о своей значимости и художественной ценности, и мастерство здесь заключается не в деформациях, а в умении передать подлинные формы. Искусство натюрморта соревнуется с природой: продуманные композиции возникают как бы сами собой, краски совершенно натуральны. Художники обманывают зрителей, создавая иллюзию необманности: на плоском холсте фрукты

и овощи кажутся объемными, хранящими свои вкусовые качества. (Рождаются легенды о пчелах, которые садятся на нарисованные фрукты или цветы, пытаясь добыть нектар.) Живопись присваивает себе фрагменты действительности, исподтишка подчиняя их своим законам — игре светотени, ракурсам и пр.

Но это мир без людей. Правдивость изображаемого предметного окружения соединится с весомым высказыванием о человеке в картинах Веласкеса.

Диего Веласкес начал творить в ту пору, когда господство барокко наступало в Испании в разных видах искусства — и в литературе, и в театре, и в архитектуре, и в живописи.

Ренессансная идеализация отступает перед нелицеприятной, суровой достоверностью искусства Хосе де Риберы. Его смелое новаторство откровенно сказывается в трактовке человеческого тела. Телами героев и героинь ренессансной живописи, как правило, можно любоваться и восхищаться, у Риберы они зачастую вызывают содрогание: он показывает трагическую судьбу тела. В «Мученичестве Святого Варфоломея» (несколько вариантов: 1630, 1644 и др.) изображено, как сдирают кожу с живого христианского праведника. В картине «Аполлон сдирает кожу с Марсия» (1637) бросается в глаза разверстый в страшном крике рот жертвы. (Ил. 3.) Рибера несколько раз возвращался к этому мифу. В античной мифологии сатир справедливо наказан за гордыню, но у испанского художника это чудовищная справедливость, и светозарный бог превращен в беспощадного палача.

Тела ренессансных Аполлонов и Венер, бывшие символами вечной красоты, стали соотноситься скорее с древними изваяниями, чем с неудержимо текущим временем. В нескольких полотнах Риберы подобная красота предстанет мертвенно холодной. В двух из его картин, посвященных мученичеству Варфоломея (около 1628, Уффици; 1644, Музей Национального искусства Каталонии; и на гравюре, 1624) на земле лежит мраморная голова разбитой статуи Аполлона Бельведерского. Она переключается с житием святого, которому после страшных пыток отрубят голову, и являет резкий контраст с обликом мученика, словно срисованного с натуры, без желания что-либо сгладить — пожилого, морщинистого, истерзанного, но неизмеримо более наполненного



3. Хосе де Рибера. *Аполлон сдирает кожу Марсия*. 1637. Фрагмент
Холст, масло. 182 × 232
Музей Каподемонте, Неаполь



4. Хосе де Рибера. *Святая Инесса*. 1641. Фрагмент
Холст, масло. 202 × 152
Галерея старых мастеров, Дрезден

жизнью, чем языческий кумир. На полотне «Святой Петр и Павел» (около 1611, Страсбург, Музей изобразительных искусств), откровенно новаторски истолкован св. Павел. Это не канонический старик, а несомненно реальный молодой рыжебородый человек. Резко падающий с левого угла вниз свет озаряет лицо с огромными глазами и властный жест его крепких рук — все в облике апостола подчеркивает мощь веры.

Это вера, рожденная глубиной жизненного опыта. С брутальной экспрессией обнажая жестокость века, Рибера отстаивает мужественную стойкость и неподдельную красоту в таких картинах, как «Кающаяся Магдалина» и изумительная «Святая Инесса». (Ил. 4.)

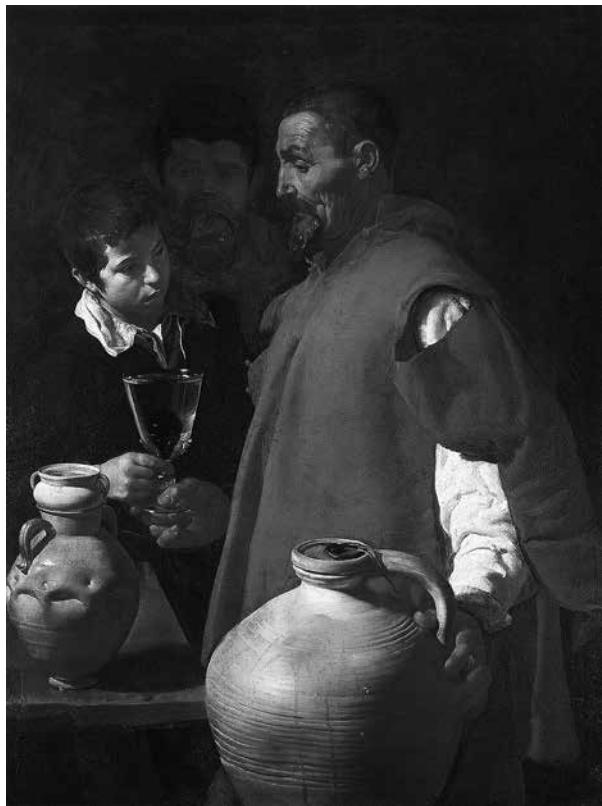
Веласкес также расширял горизонты живописи, и, вбирая в нее то, что раньше считалось нерепрезентабельным, не ограничиваясь правдоподобием, добивался глубочайшей правды. Его кисть запечатлеет полководцев и правителей, римского папу, короля с королевой, принцев и принцесс, но он сформировался как художник, обращаясь

к обыкновенным людям. Поместив их среди обыкновенных же вещей, он превратил натюрморт в жанровую картину; но, выбирая сюжеты, считавшиеся низкими в тогдашней художественной иерархии, он придал им небывалый масштаб. В картине «Старуха, жарящая яйца», созданной около 1618 года в родной Севилье не достигшим еще 20 лет художником, казалось бы, не стоящее внимания действие обретает статус важного действия. (Ил. 6.) Старая простолюдинка напоминает жрицу, колдующую над огнем, а мальчуган, держащий дыню и сосуд, помогает творить ритуал. Такому впечатлению соответствует взгляд женщины, устремленный в нечто, нам неведомое, и сосредоточенное выражение лица мальчика. Кувшины, тарелки, и прочие предметы домашнего обихода выписаны с такой выразительностью, что оказываются внушительными, будто это предметы культа. (Этому способствуют и немалые размеры полотна.)

В «Продавце воды» (около 1620) внушает почтение фигура уличного водоноса, его профиль, словно высеченный на монете или медали. Его рваный плащ подобен тоге, и от него веет горделивым достоинством. Все словно схвачено налету, и все подчинено замыслу творца. Запечатлено конкретное мгновение — мальчик берет бокал, — но передано неостановимое движение. Оно определяется своеобразными вехами: три сосуда, три человека разного возраста — совсем юный, взрослый и пожилой, составляют круг. Глаз зрителя движется по этому кругу вслед за сюжетом картины: пожилой передает мальчику воду, будто эстафету, и вода участвует в круговороте бытия. (Ил. 5.)

Мастерство Веласкеса заключается в том, что он обнаруживает экстраординарное в ординарном. В картине «Христос в доме Марфы и Марии» (около 1618) крупно поданная на первом плане служанка толчет что-то в ступе; тщательно выписаны, лежащие на столе головки и дольки чеснока, красный перец, рыбы и яйца на тарелках. Но эти заурядные хлопоты на кухне соотнесены с висящей на стене «картиной в картине» — своего рода «театром в театре», — в котором разыгрывается сцена из Нового Завета. Веласкес по-своему ее осмысливает. В евангельском эпизоде Христос говорит о том, что слова Божьи важнее домашних хлопот; художник не подвергает сомнению сказанное Иисусом, но, похоже, помнит, что в Новом Завете также сказано, что вера без дел мертва.

Об этом свидетельствует и сопоставление двух ранних полотен. На одном из них — «Сцена на кухне, или Мулатка» (1618–1620, Институт искусств, Чикаго) — акцентировано внимание на молодой служанке



5. Диего Веласкес. *Продавец воды*
1618–1622
Холст, масло. 106,7 × 81
Собрание Веллингтона, Лондон

и на весомой, объемной утвари и посуде. На другом — «Ужин в Эммаусе» (около 1620, Национальная галерея Ирландии, Дублин) — повторено то же самое, только в верхнем левом углу видна часть картины, изображающей Христа в Эммаусе! Сакральное в этом случае придает особый смысл мирскому, но создание «Мулатки» — полотна, не объединенного с евангельской историей, показывает, что и в знакомом быту есть нечто значительное. Конечно, этого ужина в Эммаусе не было бы без Христа, но его не было бы и без того, чтобы кто-то его не готовил...



5. Диего Веласкес. *Старуха, жарящая яйца*. 1618
Холст, масло. 100,50 × 119,50
Национальная галерея, Эдинбург

Так обозначилась одна из ведущих тенденций в искусстве Веласкеса. Она скажется и в самый знаменитый, мадридский период его творчества. Став придворным художником, он чуждается ложного величия и по возможности избегает официального пафоса. Даже тогда, когда он обязан создавать парадный портрет, Веласкес чаще всего не желает приукрашивать натуру. Явно выигрывает от отсутствия монументальности в картине «Сдача Бреды», или «Пики» (1635, Прадо, Мадрид) генерал Спинола, принимающий ключ от сдавшегося фламандского

города. (Ил. 7.) Амброзио Спинола действительно был необыкновенной личностью. Государственный совет Испании удивил многих, назначив главнокомандующим войск во Фландрии генуэзца, добившегося успеха не на войне, а в торгово-финансовых делах. Сейчас бы сказали, что ему разрешили приватизировать армию, и он не только собрал, вооружил и содержал за свой счет большое войско, но и одержал важные победы. Осыпанный почестями Филиппом III, Спинола не стремился к новым побоищам, но выступал за мир с голландцами.

На полотне Веласкеса полководец предстанет воплощением великодушия. Обладая огромным могуществом, подчеркнутым лесом грозных пик в руках солдат, он лишен кичливости и ласково склоняется перед пришедшим к нему на поклон покоренным противником. По всему видно, что дружелюбие ему куда милее кровопролития. В картине не раздаются оглушительный гром победы — показан задушевный миг общения вчерашних врагов.

Веласкес здесь близок к Кальдерону, создавшему драму «Осада Бреды» (*El sitio de Breda*, около 1627), в которой Спинола предлагает фламандцам почетные условия сдачи, обещая в том числе свободу вероисповедания, и звучат его слова: подлинное благородство победителя заключается в том, чтобы пожалеть побежденных (vv. 3215–3216). В другой драме — «Любовь после смерти» (*Amar después de muerte*) писатель с негодованием изображает brutальную жестокость испанцев при подавлении восстания мавров.

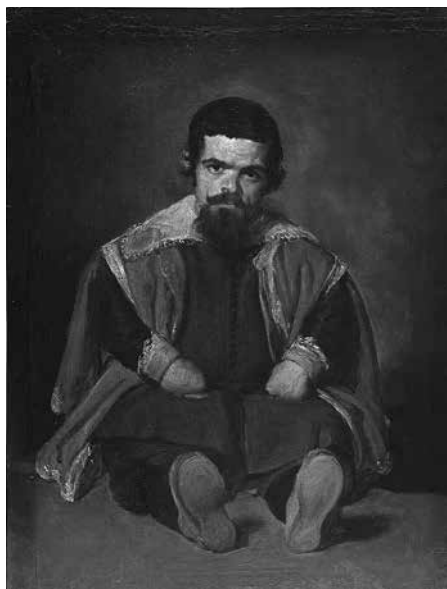
Гений Веласкеса позволяет ему явить магию искусства и правду реальности, избегая и малейшего натурализма, и сентиментальности. Он правдив даже в парадных портретах первых лиц в государстве. Властелины застыли во власти формы, подчинились ей. Куда более тесный контакт устанавливается у зрителей с теми портретируемыми, которые являются самыми бесправными. «Шут Себастьян де Мора» (около 1644, Прадо, Мадрид) сидит на полу, сложив кулачки в карманы камзола, и это подчеркивает его малый рост. Но, взглядываясь в его смотрящие прямо на нас глаза, понимаешь, что это умница, обремененный богатством мыслей и чувств. В чем-то обделенный, он в полной мере наделен человечностью. На шута накинута едва ли не царский красный плащ с золотыми позументами, а воротник и обшлага рукавов — из тончайших драгоценных белых кружев. Это подчеркивает его достоинство и вместе с тем выглядит как театральная травестия: костюм — это своего рода маска. (Ил. 8.)



7. Диего Веласкес. Сдача Бреды
Около 1635. Фрагмент
Холст, масло. 307,3 × 371,5
Прадо, Мадрид

Маски взаимно заменяемы: одного из шутов Филиппа IV называли Эль Примо (кузен) — так король обращался к придворным, наиболее к нему приближенным [12, р. 109]. На портрете «Диего де Оседо, называемый Эль Примо» (1644, Прадо, Мадрид) шут предстает как вдумчивый интеллигент; по справедливому замечанию А. Якимовича — это очень развитая, незаурядная и гордая личность, и вместе с тем инвалид, «живая игрушка для двора»: живопись воплощает «острейшую коллизию смыслов» [3, с. 306]. (Ил. 9.)

Без привычной величавости предстают у Веласкеса многие античные боги. Среди них — лишенный пафосной воинственности «Марс» (около 1638, Прадо, Мадрид): у обнаженного, только прикрывшего чресла и бедра куском ткани солдата на голове шлем, а у ног латы и оружие.



8. Диего Веласкес. *Шут Себастьян де Мора*. Около 1644
Холст, масло. 106,5 × 82,5
Прадо, Мадрид



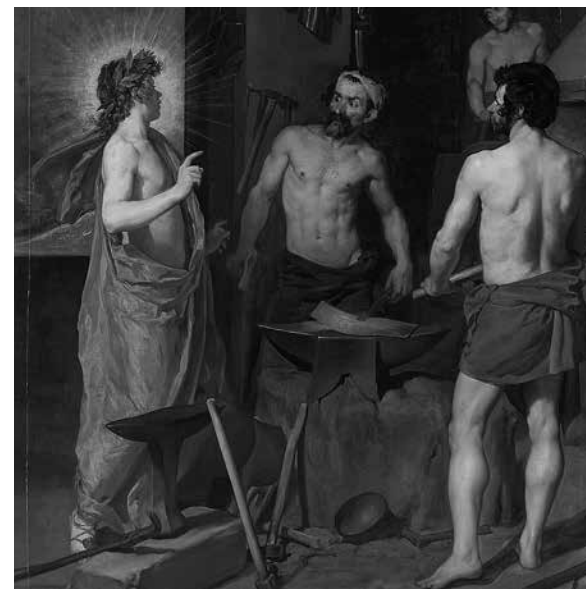
9. Диего Веласкес. *Диего де Аседо, называемый Эль Примо*. 1644
Холст, масло. 107 × 82
Прадо, Мадрид

Но грозный бог войны кажется начинающим стареть, терять былую упругость тела наемником, сидящим на кровати, на которой он, похоже, не одержал счастливых побед. Некоторые искусствоведы полагают, что, глядя на это, повешенное в королевской охотничьей резиденции Торре де ла Парада полотно, сведущие в мифологии Филипп IV и придворные видели в Марсе несчастного любовника, застигнутого в спальне Венеры ее мужем Вулканом [8, р. 332]. (В этом случае картина отлично рифмовалась бы с «Кузницей Вулкана», о которой речь впереди.) Но картина оставляет простор и для других мнений. Не свидетельствует ли подуставший, слегка поникший, грустный, сидящий в позе, в которой было принято изображать аллегорическую фигуру Меланхолии, воин, что миновало время героических подвигов? (Ил. 10.)

Пристально изучая людей, Веласкес замечает, что смертные склонны обожествлять себе подобных, превращать их в кумиров, и изображает это с мягкой, как в случае с «Марсом», или более едкой иронией,



10. Диего Веласкес. *Марс*. Около 1638
Холст, масло. 179 × 95
Прадо, Мадрид



11. Диего Веласкес. *Кузница Вулкана*. 1630. Фрагмент
Холст, масло. 223 × 290
Прадо, Мадрид

как в «Кузнице Вулкана» (1630, Прадо, Мадрид). Эпизод мифа, рассказывающего о том, что Аполлон сообщил Вулкану об измене Венеры, трактован неожиданно и дерзко. Вокруг головы солнечного бога Аполлона светится золотистый нимб, он накинул золотистое же покрывало, примчался в модных сандалиях, и выступает, как ябеда, доносчик, молодой фант, болтун и сплетник. Представитель круга праздных людей с их шашнями, склоками, обманами противостоит труженикам, занимающимся своим привычным и необходимым делом: они куят латы, без которых греки не одолели бы троянцев. (Ил. 11.)

Было бы нелепо называть Веласкеса, следуя советской терминологии, «певцом трудового народа», но он, несомненно, отстаивал достоинство труда: работающий художник занял доминирующее место в композиции «Менин». Кстати, и Кальдерон в 60-е годы написал обширный трактат — панегирик труду живописцев. При презрительном отношении высших слоев общества к работе это были значимые декларации.

Конечно, это лишь одна из тем в творчестве Веласкеса. Но она очень существенна в таком его шедевре, как «Пряхи» (около 1655–1660, Прадо, Мадрид). (Ил. 12.) Передний план картины — изображение труда прях — соотнесен с мифологическим сюжетом в глубине — с вытканной на гобелене истории соперничества Афины с Арахной.

Овидий в «Метаморфозах» подчеркивал, что Арахна — прекрасная работница, воспевал ее «труд удивительный», рассказывал, как нимфы восхищались ею:

*Любо рассматривать им не только готовые ткани —
Самое деленье их: такова была прелесть искусства (VI, 16–17)³.*

Поэт с восторгом сообщал:

*Как она грубую шерсть поначалу в клубки собирала,
Или же пальцами шерсть разминала, работала долго (VI, 19–20).
<...>
Как она пальцем большим крутила свое веретенец,
Как рисовала иглой! <...> (VI, 22–23).*

Воплощает Арахна свой замысел не хуже, чем Паллада:

*Ткется пурпурная ткань, которая ведала чаны
Тирские; тонки у ней едва различимы оттенки.
Так при дожде, от лучей преломленных возникшая, мощной
Радуга яркой встает и пространство небес украшает.
Рядом сияют на ней различных тысячи красок (VI, 61–25).*

Арахна выступает как пряха, как ткачиха и как художница в одном лице, и все у нее получается на зависть богине.

Лопе де Вега прямо скажет, что зависть толкнула Афину превратить девушку в паука:

*Паллада с яростью и завистью
Видела, что, занимаясь тканьем, Арахна*

3 Здесь и далее — перевод С. В. Шервинского.



12. Диего Веласкес. *Пряхи*
Около 1655–1660
Холст, масло. 220 × 289
Прадо, Мадрид

*Свою славу распространила
По всей земле лидийской... [19, р. 68].*

Гнев мудрейшей из богинь могло вызвать и то, что лидийка ладно работает, не покладая рук; и множит прекрасные (прославляемые «по всей земле») произведения, и выступает в роли демиурга, ставя себя наравне с богами или выше богов, поскольку сюжеты ее ковров — события, в которых небожители выступают в сомнительном виде.

Ковер с одним из сюжетов, выбранных Арахной, помещен в глубине комнаты в «Пряхах»! И что не менее существенно — это не просто показ шалости изменяющего Юноне Юпитера, это парафраз тициановского «Похищения Европы». Более того, это отражение сделанной Рубенсом копии полотна Тициана. В то время и произведение венецианца, и его

копия находились в королевской коллекции, обычно пополняемой по совету Веласкеса. Филипп IV, разумеется, превыше всего ценил оригиналы, но выяснилось, что за копию фламандца он заплатил огромную сумму (1450 флоринов) — куда больше, чем за иные подлинники Тициана или того же Рубенса. Выходит, что и король, и Веласкес рассматривали повторяющую композицию Тициана картину Рубенса как нечто самостоятельное [16, p. 288 y sig.], как плод соревнования со своим предшественником.

Ковер оказывается сопряжен со стоящими перед ним Афиной и Арахной единой темой соперничества: и вместе с пряжами составляет великолепное целое!

Пряхи. Они решительно выдвинуты на первый план и занимают по крайней мере две трети полотна. По сравнению со светскими дамами и Афиной они явно укрупнены. Да, ковер с мифологической историей и другие фигуры приподняты над мастерской. Но и пряхи выглядят возвышенными — и не только потому, что голова одной из них возвышается над ступеньками, — и наделены не броской, но властной притягательностью. Крайняя слева миловидная девушка-подросток ведет с пожилой пряхой столь приятную беседу, что они, кажется, вот-вот широко улыбнутся друг другу. У женственной пряхи, сидящей справа, изящен жест протянутой вперед левой руки с длинными тонкими пальцами и нежно розовой, как и ее щеки, кожей. Ее русые волосы собраны в круглый узел лентой, напоминающей корону. Белое полотно ее рубашки привлекает внимание, словно излучая свет.

В изображении всех прях счастливо сходятся поэзия и правда. В них полнота жизни, биение бодрого пульса; каждая из них предстает застигнутой врасплох в момент непрекращающегося движения. Только кошка застыла на мгновение, перед тем как кинуться играть с кусочком шерсти, но продолжает быстро вращаться веретено... И все причастны к вечности, о которой повествуют мифы, запечатленные в глубине картины.

Полноватая фигура русоволосой красавицы, сидящей справа, побуждала искусствоведов задуматься, не беременна ли она. Куда существеннее другое — композиция Веласкеса в целом свидетельствует, что труд чреват красотой, что он — основа человеческого бытия. Линейная перспектива в живописи Веласкеса в высшей мере осмыслена: труд в перспективе — это творчество. Между ремеслом и искусством не было непроходимой черты у Афины и Арахны, нет ее и сейчас. Повседнев-

ные занятия, беседы и хлопоты работниц — преддверие праздничного богатства красок в глубине «Прях».

Веласкес оставил несколько религиозных картин, в том числе раннее «Непорочное зачатие» (1618–1619, Национальная Галерея, Лондон). Здесь тоже обнаруживается целый ряд примет современной художнику реальности: луна, на которую Мария опирается, согласно с новыми для той поры астрономическими открытиями предстает как плотное шарообразное тело, лицо девочки — явное подражание конкретной модели, так что можно сказать, что перед нами «робкая юная севилянка, поднятая в подлинное небо» [4, p. 308].

Зритель может задаться вопросом: при чем здесь непорочное зачатие, если нет архангела Гавриила, приносящего благую весть о рождении Спасителя? Но в том то и дело, что в Испании в начале XVII века стали настаивать на том, что Дева не только зачала без греха, но и сама была без греха зачата. Это подчеркивало ее совершенство, и живописцы, отстаивающие эту точку зрения, изображали апофеоз Марии, — чаще всего тот момент, когда она возносится в рай. Культ Непорочной Девы, появившейся у святой же матери, был укоренен не только среди богословов, но и в народной религиозности, и художники сознавали это. Глядя на торжество, происходящее между небом и землей, испанец воспринимал Марию как решающее звено, связывающее горный и дольний миры, и, вместе с Девой поднимаясь над горестями, которые она испытала, проникался чувством ликования.

К этому побуждало множество произведений на эту тему, — у учителя Веласкеса, Фернандо Пачеко, их оказалось не менее 29. У другого современника, Хуана де Роэласа, в огромном полотне «Аллегория Непорочной Девы» (1616) Мария парит над панорамой праздника, устроенного в ее честь 29 июня 1615 года в Севилье. (Ил. 13.) В ее ногах — триумфальная арка, огромные процессии, цветы, детский хор, исполняющий популярную простодушно-восторженную песню, славящую Деву. Вокруг нее — хоровод встречающих ее небожителей. На разных уровнях — фигуры в прекрасных нарядах, красочные щиты с текстами, надписями, изображениями, эмблемами. Все так тесно переплетено, что трудно сказать, что чему больше способствует: праздничность ощущению воспарения, или воспарение ощущению того, что праздник



13. Хуан де Роэлас. Аллегория Непорочной Девы Марии. 1616. Холст, масло. 323 × 195
Национальный музей скульптуры, Вальядолид

охватил всех и вся на свете. В любом случае верные отражения фрагментов севильских торжеств неотделимы от показа чудесных явлений.

Но то, как у одного и того же творца одновременно проявлялась способность изобразить и обыденность «простого дня», и праздничное воодушевление, нагляднее всего видно на полотнах Мурильо.

Выдающийся художник барокко Бартоломе Эстебан Мурильо создал огромное количество картин, посвященных Деве Марии, в том числе несколько вариантов «Непорочного Зачатия». Примерный член церковного братства своего прихода, севильский живописец с юных лет исповедовал культ Богоматери и изображал ее как наделенную неотразимым обаянием молодую или совсем юную красавицу.

Рассказ о том, что Мурильо, впервые увидев в храме молящуюся Беатрису Кабреру, был пленен ее одухотворенностью и, став его женой, она служила прототипом для образов Девы, не имеет документального подтверждения. Известно только, что в 1645 году двадцатилетний живописец женился на Беатрисе — прелестной дочери земледельцев — и что у дружной пары родилось десять детей. Нет сомнения и в том, что прообразами для изображения Пресвятой Девы ему служили реальные пригожие девушки. Но так поступали многие художники. Важнее понять другое — как в картинах Мурильо точно схваченные конкретные черты моделей, оставаясь узнаваемыми, вписываются в совершенный лик Мадонны.

Царица Небесная живописца предельно приближена к людям; своя и недостижимая, она одна из них — и возвышается над ними. Приближение может произойти потому, что Мурильо порой изображает Марию, трогательно сложившую руки в молитве, — молящиеся могли смотреть на молящуюся же Деву как на заступницу и вместе с тем как на одну из их среды, занятую тем же, что и они, делом.

Художник постоянно вызывает у зрителей чувства родства с небожительницей. Он избегает ходульности; богатство хроматической гаммы сочетается у него с ясностью рисунка. Это живопись той поры, когда образы размещались не только в храмах и дворцах, но в виде картин и эстампов едва ли не в каждом доме, в каждой хижине. Мурильо способствовал демократизации религиозного искусства. Огромное количество его изображений Богоматери объясняется спросом у широкого

круга заказчиков. Священным лицам предстояло оказаться под одной крышей с простыми смертными; они находились за облаками — и рядом, своей близостью освящали окружающую обстановку, повышая статус земного. Небо у Мурильо принимает Марию как лучший плод земли, по которой она ступала, и тем самым освещает и освящает землю.

В ряде случаев Дева предстает не застывшей в отчужденной вечности, а в движении. Струится синее покрывало, когда она возносится вверх, или опускается вниз, как в «Явлении Марии св. Бернарду» (около 1655, Прадо, Мадрид). (Ил. 14.) Вот-вот Мария коснется ножками пола кельи, легко, как пришедшая навестить его добрая соседка, впишется в интерьер жилища святого с книгами, мебелью и прочими запечатленными на полотне предметами.

Так или иначе, движение Девы между небом и землей сближает землю и небо. В «Мадонне с Младенцем» (около 1650, Палаццо Питти, Флоренция) мы видим молодую красавицу, держащую на коленях ребенка, и встречаемся с ней и с ним глазами. (Ил. 15.) Это чудо материнства, но чудесное проступает в благородной гамме нежно-розового, насыщенно синего и жемчужно-серого цветов, в масштабе фигур, занимающих почти все полотно, в легком золотом свечении вокруг русой головы Младенца. Уголки губ матери и сына слегка опущены, под стать выражению их темных глаз, — от них веет не только очарованием, но и грустью, будто они предчувствуют, что их ждет на жизненном пути.

Сближение необыкновенного и обыденного бывает еще более заметным в картинах с сюжетами о повседневной жизни маленького Иисуса. В изображениях Непорочного Зачатия сильнее проступает сверхъестественное — праздничный хоровод малышей-ангелов и т. п. Но стоит ангелам появиться в картине «Иисус с маленьким Иоанном Крестителем» (частное собрание), и собака лает на них, как на чужих, — нечто откровенно волшебное случается в будничном мире. Руины храма или дворца в картине «Добрый Пастырь» (около 1660, Прадо, Мадрид) делают ее несколько приподнятой, но не отвлеченной — рядом с нетленным мрамором мирно пасется стадо овец. Аллегория оборачивается жанровой зарисовкой, и Христос-мальчик, ласкающий овечку, подобен пастушку из пасторали.

Когда же в творениях севильского мастера появляется Святое Семейство, то мы видим чары семейного уюта. («Отдых на пути в Египет», около 1665, Эрмитаж). Умиротворенная радость царит и в изображениях семьи в домашней обстановке: в «Святом Семействе с птичкой» (около



14. Бартоломе Эстебан Мурильо
Явление Мадонны св. Бернарду
Около 1655
Холст, масло. 311 × 249
Прадо, Мадрид



15. Бартоломе Эстебан Мурильо. *Мадонна с младенцем*
Около 1650
Холст, масло. 157 × 107
Палаццо Питти, Флоренция

1650, Прадо, Мадрид) Иисус занят тем, чем пристало заниматься счастливым детям, — играет, дразня непоседливую собачку зажатой в кулачке птичкой. Ни на ком нет нимбов, ничто прямо не указывает, что перед нами сакральные фигуры. Мурильо освящает привычную жизнь обычных людей: за спиной Иосифа стоит верстак, а Мария прядет!

О ремесле Иосифа говорится в Евангелии от Матфея, о домашних хлопотах Марии в Новом Завете ничего не сказано. Живописец мог опереться на церковные предания, но в любом случае он ставит свой акцент, раскрывая поэзию, казалось бы, прозаического существования. В «Кухне ангелов», датированной самим художником 1646 годом, вошедшие в кухню монастыря францисканцы видят, что в ней хозяйничают крылатые ребята. (Ил. 16.) Мы, как и они, не знаем, чему больше



16. Бартоломе Эстебан Мурильо
Чудо брата Франсиско, или Кухня
ангелов. 1646. Холст, масло. 180 × 450
Лувр, Париж

удивляться: тому ли, что небожители занимаются самой что ни на есть трапезной работой — моют, режут что-то, варят, расставляют посуду. Те, кто явно рангом и ростом повыше, выступают в роли поваров, те, кто поменьше, — на подхвате; один малютка просто забавляется, делая вид, что трудится. И еще поразительнее то, что среди домашней утвари, очагов, горшков, тарелок и стряпни один из монахов начинает подниматься ввысь в снопе люющего с небес света.

Дар Мурильо открывать прекрасное и достойное там, где раньше этого не замечали, наиболее полно проявляется в изображении детей городской бедноты. Так, в картине «Маленький нищий» (1647–1648, Лувр, Париж) изысканная гамма цветов и светотень делают почти физически осязаемыми кувшин и фигуру мальчика, ищущего паразитов в своей рваной одежде. (Ил. 18.) Бедолага освещен падающим из окна золотистым светом так, что и лохмотья, и грязные ступни его ног не мешают относиться к нему с сочувствием, и — совсем неожиданно! — с уважением. Показывая то, что многие его современники могли назвать низменным, севильский мастер слегка приподнимает маленького попрошайку, возвышает его в глазах зрителей.



17. Бартоломе Эстебан Мурильо
Моисей, иссекающий воду из скалы
1669–1670. Холст, масло. 55 × 335
Госпиталь Милосердия, Севилья

Живопись Мурильо резко отличается от плутовских романов. В них впервые так подробно, со знанием дела обрисованы будни, но их течение — это зачастую медленная пытка. Будни — непрестанное приобщение многих к дурному, порочному. Грязная, плотная материя повседневности пятнает, корежит, теснит, калечит, обезображивает, заглушает все душевное, дегуманизирует, низводит человека до зоологического уровня; и плуты начинают руководствоваться, как и животные, инстинктами секса, жажды и голода.

У Мурильо, напротив, мы видим утоление голода и жажды, радость временного избавления от лишений.

Многие мальчишки, запечатленные на этих полотнах, родились в бедных кварталах города. Но художник постоянно изображает их на фоне пейзажа, среди деревьев и растений; отверженные обществом, они сопряжены с природой. Этих босяков ничто не отделяет от земли, они все время соприкасаются с ней, и она их питает. На картине «Мальчишки, поедающие виноград и дыню» (около 1645, Старая Пинакотека, Мюнхен) сочные, вкусные плоды воспринимаются как дары жизни, и тронутые радостью лица тех, кто их вкушает, рожают ощущение, что сама жизнь, какой бы небогатой она ни была, — ценный дар. Те, кто насыщается, причащаются волшебному эликсиру, пробуждавшему приподнятое настроение. (Ил. 19.)

Ассоциация с причастием возникает еще и потому, что утоление жажды — это сюжет и религиозных картин мастера: «Ребека и Элиазер у колодца» (около 1660), «Пир в Кане Галилейской» (около 1675), «Моисей, иссекающий воду из скалы» (1669–1670). (Ил. 17.) Но и в скромных утехах юных бродяг есть что-то значительное... Вспомним еще раз «Продавца воды» и «Прях» Веласкеса и то, какую весомость приобретала у него обыденность. Будни осмыслены художником как драгоценная, непрерывная, прочная, протяженная ткань бытия: люди — будь то Арахна или современницы живописца — всегда работали, ели и готовили еду. Искусство XVII века находит нечто фундаментальное в повторяющемся — не только в неповторимом.

Можно подумать, что испанцы пристрастились к быту, что им пришлось унять авантюрный дух, жажду добыть богатство и славу в дальних странах, и они повернулись к близкому, к тому, до чего рукой подать — до стены, окна, веретена, стакана воды или тарелки. Что они почувствовали манкость привычного, углубились в неведомый ранее смысл очевидного.

Барокко, однако, оказалось удивительно многообразным. По-прежнему занимали важное место произведения, поражающие громгласной патетикой, размахом вселенских просторов, емкостью символов. В священных действиях и в придворных спектаклях Кальдерона в всполохах молний разверзались небеса и земные недра, извергались вулканы, пылали континенты, рушились горы. Обыденное улетучивалось, как завеса, за которой открывались тайны мироздания, предстающие в символично-аллегорической и эмблематической форме.

В кальдероновском ауто «Святой год в Риме» (*El año santo de Roma*, 1650) Человек появляется одетым в звериные шкуры, символизирующие его первородное дикое состояние. Он встречает Божественную Любовь и «почтенного старца с посохом» по имени Почитание Господа, бредущего вместе с другими странниками — Послушанием, Прощением, Чистотой, Честью, Прозрением и Истиной. Обучаясь верному постижению символики, Человек узнает, что земная жизнь — странствие в поисках пути на небо, и по «чудному берегу Источника Крещения» направляется к Хлебу Причастия. Мир, Люцифер и Похоть, давшая ему напиток из золотого кубка, одурманивают его и увлекают к Дворцу Порока, но как только Человек приближается к нему, Дворец, охваченный языками пламени, проваливается сквозь землю, и Человек падает в разверстую могилу. Любовь одна не в силах поднять грешника, и, почти



18. Бартоломе Эстебан Мурильо
Маленький нищий. 1647–1648
Холст, масло. 134 × 110
Лувр, Париж



19. Бартоломе Эстебан Мурильо
Мальчики, поедающие виноград и дыню. Около 1645
Холст, масло. 145,9 × 103,6
Старая Пинакотекa, Мюнхен

как в сказке про репку, она хватается за Человека, Прощение хватается за Любовь, Почитание Господа — за Прощение. Все вместе вытягивают бедолагу из ямы, и ауто завершается победой Христова воинства: Чистота и Честь связывают Похоть, Прозрение и Умеренность укрощают Мир, а Послушание и Истина повергают на землю Дьявола. Почитание Господа, Прощение и Вера вынесут Крест и Чашу Священного Причастия — неперенный атрибут заключительного апофеоза в священных действиях (так, в финале кальдероновского ауто «Яд и противоядие» появляется дерево со скелетом внутри, но над его кроной поднимается Крест с чашей и облаткой Священного Причастия, символизируя победу над смертью и т. п.).

Но разные направления внутри барокко не полностью отличались друг от друга. Кальдерон точно отображал многие черты реальных нравов, Мурильо вовсе не ограничивался бытописанием. У него, в отличие



20. Бартоломе Эстебан Мурильо
Две женщины у окна. 1655–1660
Холст, масло. 125,1 × 104,5
Национальная галерея, Вашингтон

от плутовских романов, быт — не западня, а приют, убежище; в ординарном проглядывает прекрасное. Художник многое знал о мрачной стороне жизни. Его называют «караваджистом», восхищаясь умением объемно представить фигуры и предметы на холсте благодаря превосходному владению техникой светотени. Тени могут сгущаться до черноты, но как же дорог и хорош у Мурильо цвет и свет!

Он обожал показывать не страдания Христовы, а Его счастливое детство; и св. Екатерина Александрийская, свв. Хуста и Руфина на картинах, им посвященных, изображены не как мученицы, а как одетые в праздничные наряды очаровательные праведницы.

Но и тогда, когда он рисовал не богатые одежды, а лохмотья, правда у мастера овееяна поэзией. Он был бы слащавым, если бы не поведал нам горькие истины, и был бы поверхностным, если бы удовлетворился их констатацией. Но как не стеснены герои его полотен нищетой, они ей не задавлены, душевно не закабалены.



21. Бартоломе Эстебан Мурильо
Домашний туалет. 1655–1660
Холст, масло. 143,7 × 109
Старая Пинакотека, Мюнхен

Нередко мы видим, что из проторенной колеи им помогает выйти игра. У Мурильо счастливо предаются игре не только маленький Иисус, но и севильские голодранцы («Игра в пелоту», около 1670; «Мальчишки, играющие в кости», 1675–1680 и др.). И даже вроде бы совсем «низменный» сюжет картины «Домашний туалет» (1655–1660, Старая Пинакотека, Мюнхен) воодушевлен игрой мальчугана с собачкой. (Ил. 21.)

В любой игре у Мурильо есть непредсказуемость, простор для импровизации. Будни у Мурильо таят праздник, пусть не грандиозный и громкий, а протекающий в нежной атмосфере.

Мы убеждаемся, что искусство барокко обращалось к многому из того, чему раньше не уделяли внимания. Небывалый материал привлекал свежестью; создавалось впечатление, что он почерпнут прямо из жизни, является неподдельным. Но это был эффект мастерской его обработки; преобразование умело укрупняло черты подлинно существующего. Искусство было способно не только передавать достоверность иллюзий, но и создавать иллюзию безыскусности. Художники обладали даром, позволяющим в рядовых характерах и типичных нравах открыть что-то незаурядное.

Проникновенные изображения быта указывали на то же самое, что и символические обобщения, раскрывали драматические коллизии и стремились противостоять отчаянию. Не случайно название ауто Кальдерона «Вторая супруга, или Победа над смертью» (*La segunda esposa y triunfar muriendo*): Смерть объявляет себя врагом Жизни и олицетворяет «голод и жажду», «тоску и печаль», «несчастья и горе» [7, р. 436^b], Господь же предназначил для Человека «дом Радости», серебро и золото, «пальмы и кедры» [7, р. 432^a]. Он же желает, чтобы Жизнь была Сладостью [7, р. 435^a]. Спаситель идет войной на Смерть, под барабанный бой и призывы к оружию разворачивается битва, и Смерть с Грехом оказываются у ног Царя Царей. Победу отмечают под возгласы: «Какое счастье!», «Какая удача!» [7, р. 445], и ликующие герои под чудесное пение хора отмечают, что «горе обернулось праздничными аплодисментами» [7, р. 444^b]!

Такой, по мнению драматурга, должна быть не только постановка «Второй супруги», но и представление любого священного действия. Во вступлении — лоа — к данному представлению Кальдерон определяет

ауто как «проповедь в стихах» и вместе с тем как «веселие» [7, р. 427^a], как «лучший из праздников, который только могли придумать» [7, pp. 426^b–437^a]. День, в который разыгрываются ауто, — день танцев и процессий, когда «в долинах слышно эхо барабанов» [7, р. 425^a], ручьи смеются, стекая с гор, и все расцветает. Это, как сказано в лоа к ауто «Званные и избранные» (*Llamados y escogidos*), «день радости, день удовольствия, и наслаждается Земля, потому что ликует небо» [7, р. 451^a].

Так в барочном сознании легко сочетается трагическое и радостное. Праздничное и будничное, детализация и аллегоризм, конкретные подробности и масштабная обобщенность, житейское и универсальное, быт и бытие броско обнаруживают разноречивость и вместе с тем совместимость в пределах единого стиля, сопрягаясь порой в одном и том же произведении.

Барокко вводит в сферу искусства и множество явлений обыденности, и небывалые образы крылатой фантазии, — таковы грани художественной культуры, которые хотелось заострить в этой работе.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Пинский Л. «Гусман де Альфараче» и испанский плутовской роман // Алеман М. Гусман де Альфараче. Роман в двух частях. Ч. I. М.: ГИХЛ, 1963. С. 5–48.
2. Пискунова С. Исповеди испанских плутов // Испанский плутовской роман. М.: Эксмо, 2008. С. 7–34.
3. Якимович А. Портреты Диего Веласкеса. Искусство отважного знания. М.: Галарт, 2012.
4. Aterido A. Diego Velázquez. La Inmaculada Concepción // Portus Pérez J., ed. *Fábulas de Velázquez*. Madrid: Museo del Prado, 2007.
5. Buezo C. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel: Reichenberger, 2004.
6. Calderón de la Barca P. *Entremeses, jácaras y mojigangas*/E. Rodríguez y A. Tordera, ed. Madrid: Castalia, 1983.
7. Calderón de la Barca P. *Obras completas*. T. III. Madrid: Aguilar, 1952.
8. Cherry P. «Marte» // Portus Pérez J., ed. *Fábulas de Velázquez*. Madrid: Museo del Prado, 2007.
9. Ferrer Valls M. T. *Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de San Luis Bertrán en Valencia* // Teatro y prácticas escénicas. T. II: La comedia. Londres: Támesis Books, 1986. Pp. 156–186.

10. García Valdés C. C. *Entremesistas y entremeses barrocos*. Madrid: Cátedra, 2005.
11. Gómez V. *Fiestas que la insigne ciudad Valencia ha hecho por la beatificación del Santo Fr. Luis de Bertrán*. Valencia, 1924.
12. Harris E. Velázquez. Oxford: Phaidon, 1982.
13. López Gutiérrez L. *Portentos y prodigios del Siglo de Oro*. Madrid: Nautilus, 2012.
14. *Majigangas dramáticas (siglos VII y XVIII)*/Buezo C., ed. Madrid: Cátedra, 2005.
15. Martínez López M. J. *El entremés: radiografía de un género*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997 (*Anejos de Criticón*, 9).
16. Portus Pérez J. *Historias cruzadas (meninas, hilanderas u una fábula musical)* // Portus Pérez J., ed. *Fábulas de Velázquez*. Madrid: Museo del Prado, 2007.
17. Quiñones de Benavente L. *Entremeses completos*. T. I: *Jocoseria*/Arellano J., Escudero J. M., Madronal A., eds. Madrid: Vervuert, 2001.
18. Redondo A. *Revisando el concepto de “utopia” y algunas de sus manifestaciones en la España del siglo XVI y de principios del siglo XVII* // e-Spania, 22 juin 2015. URL: <https://doi.org/10.4000/e-espania.24395>.
19. Vega, Lope de. *Obras*, Madrid, 1950.