

УДК 7.03; 75
ББК 85.143(3); 85.147
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-2-112-155

Видмантас Силюнас

Диего Веласкес, портрет художника

Творчество Веласкеса рассматривается в статье в широком контексте испанской литературы, театра и живописи. Автор видит свою задачу не в том, чтобы представить творческую биографию художника и исследовать все его произведения, но в том, чтобы, опираясь на ключевые работы, создать цельный портрет Веласкеса на фоне его эпохи.

Ключевые слова:

Веласкес,
бодегон, король и шут,
Ренессанс, маньеризм, барокко,
Филипп IV, парадный портрет,
автопортрет,
повседневный труд и вечные образы.

В этом словесном портрете живописца речь прежде всего пойдет о его органической связи с испанской художественной культурой. Много справедливого сказано о том, что Веласкес опирался на открытия Караваджо, что ему проложила дорогу революция, совершенная в живописи этим итальянцем. Караваджо ниспровергал не только существующие канон, но и веками господствовавшее убеждение, что искусство — это подражание идеалу. Подражанию идеалу мощный итальянский бунтарь противопоставил подражание реальности. Конечно, реальность преломлена у него, как у любого творца, сквозь эстетическую призму, но прекрасное возникает на его полотнах не как новая вариация образа, а как квинтэссенция действительности, не как интерпретация безупречной модели, а как суждение о подлинной жизни.

Оценим по достоинству «караваджизм» Веласкеса, многим обязанного изумительной технике светотени итальянца, придающей плотность, объемность, небывалое правдоподобие фигурам и предметам. Но на живописца влияли и художественные открытия, совершенные в его родной стране в разных сферах, в том числе в театре.

Когда говорят о театральности в живописи Золотого века, обычно имеют в виду эффектность жестов, динамичность и экспрессию композиций; но в этом смысле Веласкес не очень-то театрален. Наиболее броской театральностью отличаются его портреты всадников: «Граф-герцог Оливарес на коне» (около 1636, Прадо, Мадрид), «Принц Бальтазар Карлос на коне» (1634–1635, Прадо, Мадрид) и др. Но даже в них динамики у него куда меньше, чем у маньериста Тинторетто и ряда барочных живописцев.

Куда более существенна близость Веласкеса испанскому театру, но совсем в другом. Напомним, что Лопе де Вега не менее решительно, чем Караваджо, ниспровергал царящие в искусстве правила, и не только тогда, когда отрицал резкое противопоставление жанров, требуя следовать опыту, реальной практике, в которой скорбное и смешное идет рука об руку. Важнее то, что он, пусть и по-другому, чем Караваджо,

добивался небывалой достоверности изображаемого. Его герои и героини на подмостках перестали декламировать стихи, написанные согласно непререкаемым правилам античной риторики, и заговорили языком, близким к разговорному. Это был поэтический театр, но в нем представляли узнаваемые типы испанцев и испанок, действие чаще всего происходило не в мифологическую пору, не во время оно, а в конкретное время и в конкретном месте, упоминались известные даты и события, отражались реальные устои и нравы, решались проблемы, зрителей непосредственно затрагивающие, жгуче актуальные. Если же воскресали классические боги и герои, то они сходили с котурн и оказывались на той же почве, что и те люди, которые составляли аудиторию публичных театров-корралей.

В этом Лопе де Вега — явный предшественник Веласкеса, у которого грозный бог войны на картине «Марс» (около 1641, Прадо, Мадрид) — помятый жизнью, незадачливый, вызывающий не ужас, а сочувственную насмешку современный людям Золотого века вояка. Откровенно буднично изображен в «Кузнице Вулкана» (около 1630, Прадо) Аполлон — фронт и доносчик, примчавшийся в модных сандалиях к трудыге-кузнецу, чтобы сообщить в присутствии подмастерьев, что его супруга завела себе любовника. Сюжет мифа во многом оборачивается зарисовкой с натуры; Аполлон становится нелепым и неприглядным; традиционно возвышенное высмеяно и скомпрометировано; приподнято же самое что ни на есть обыденное — тяжкий дружный труд покрытых потом и сажей работников в кузнице.

Во всех подобных случаях небожители — подчеркнуто земные существа. Да, и у Караваджо в одном из его шедевров — в алтаре храма Сан Агостино в Риме «Мадонна ди Лорето» (1604–1606), босоногая Богоматерь, держащая в объятиях Младенца, выглядит не как ангелоподобная избранница Божья, а как крепкая современная художнику итальянка с копной угольно черных волос; и кажется, что поклоняются ей и ее сыну не цари-Волхвы, а самые что ни на есть заурядные путники. Они тоже босоногие — ступни одного из них свидетельствуют, что он долго месил грязь... Опять-таки как у Лопе де Веги, у которого персонажи Нового и Ветхого Завета подобны тем людям, которых зрители могли, отправившись в театр, встретить на улице. Так, драма «Создание мира, или Первая вина человека» (*La Creación del mundo, у primera culpa del hombre*) начинается с перебранки, которую вполне можно было в любой момент услышать на рынке, но бранятся-то архангел Михаил

и Люцифер, которого небесный воин называет «придурком» и «варваром», а тот, как самолюбивый аристократ, уверяет, что он красотой Бога превосходит, и морочит голову Еве, как знатный щеголь простолюдинке... Стремление к натуральному находится, как и у Караваджо, на грани «натуралистического» в таких комедиях раннего Лопе де Веги, как «Молодчик Каструччо» или «Уловки Фенисы», герои и героини которых — проститутки, бандиты, распутники и т. п.

Не только в подобных комедиях и в плутовских романах, но также и в «Назидательных новеллах» Сервантеса, и в других произведениях испанской прозы Веласкес мог познакомиться с выразительными зарисовками быта и нравов, с галереей не образцовых, но занимательных, принадлежащих разным социальным слоям персонажей. Еще более колоритно они выступали в интермедиях, которые давались между актами комедий и драм, и заключающих спектакли карнавальных миниатюрах, называемых мохигангами. Параллельно всему этому в Испании развивался, как отметил Висенте Кардучо, «род живописи столь живой, столь натуральной, что она восхищает и страшит всех» [21, p. 180]. Молодой Веласкес предпочтет, как предстоит увидеть, именно такой род искусства. Но пока что отметим, что слово «страшит» было употреблено Кардучо не случайно. Кардучо-художник, приверженный академической школе, был чужд новым веяниям, но Кардучо-критик был слишком проницательным, чтобы не признать их силу. Он писал также и о том, что Караваджо изображает каждое новое блюдо так вкусно и аппетитно, что можно объесться, и у сторонников традиций «может случиться апоплексический удар [...] Кто еще так хорошо рисовал, как этот монстр изобретательности и естественности, можно сказать, не ведающий ни правил, ни доктрины, ни школы [...], оглядывающийся только на то естественное, чему он попросту и восхитительно подражал?» [21, p. 270].

Не только Караваджо, но и сами испанцы настоятельно требовали подражать природе. Об этом недвусмысленно высказался Лопе де Вега, к которому все прислушивались: «Небеспричинно древние сравнивали поэзию с живописью, называя ее немой поэзией, а поэзию говорящей живописью. Ибо, подобно тому, как живописец при помощи кистей, рамы, полотна и разнообразия красок подражает Природе, создавая подобие людей и прочих тварей [...] так и поэт языком, пером, ритмом и гармонией раскрывает красоту, живописует и изображает выбранный им предмет» [40, pp. 163–164]. А в поэме «Филомена» настаивал, что главное в поэзии — «натуральность» (*el natural es la primera parte*).

И театральность Веласкеса надо искать не в подчеркнутой условности — он ее чуждался. Театральность его не в пренебрежении натуральным, а в способности сделать натуральное выразительным, а художественное — жизнеподобным. Удивительное жизнеподобие в его картинах достигается и способностью фиксировать движение, но оно не связано с экстраординарными событиями, чудесами, сражениями и т. п., — а выглядит, как движение обыденных явлений.

Виктор Стоикита посвятил отдельное исследование детали в «Пряхах» (1655–1660, Прадо, Мадрид) — крутящемуся на глазах у зрителей изображенному в крупном масштабе на переднем плане композиции колесу прялки [38]. Он показал, что создатель «Прях» знал авторитетные высказывания о символическом значении пряжи и ткачества. И Сервантес, непревзойденный мастер сопряжения сюжетных линий, писал в «Дон Кихоте», что всякий сюжет — «это ткань, сотканная из нескольких прекрасных нитей» [22, р. 492], а итальянский поэт Джанбаттиста Марино полагал, что «живописать» — значит, «ткать»; линия — это нить, а кисть — это колесо прялки. У Веласкеса в «Пряхах», настаивает Стоикита, становится осязаемым «головокружительный трепет времени: пока колесо крутится, пока пряжи прядут, чешут и разматывают шерсть, пока моток превращается в нить, рождается рассказ» [38, р. 217].

Исследователь не делает вывод, который прямо-таки напрашивается: сюжет, который разматывается на глазах у зрителей — это сюжет спектакля; любая история в театре происходит в сию секунду, в данное мгновение. Театральность Веласкеса — в его способности предельно актуализировать то, что он изображает, сделать сюжет животрепещущим; и, глядя на его «Продавца воды», хочется пригубить чистую воду из нарисованного им бокала, подобно тому, как, по мнению Кардуччо, хочется отведать кушаний, нарисованных Караваджо...

Начнем разбор отдельных произведений Веласкеса с работ, созданных в его ранний, севильский период.

Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес родился в конце мая 1599 года в самом многолюдном и богатом городе Испании, в котором немаловажную роль играли фламандские и итальянские общины купцов, приверженных к искусству своих стран. Десяти лет отроду он стал заниматься в студии Франсиско де Эрреры, но два года спустя уже оказался учени-

ком Франсиско Пачеко, который восхищался тем, что к семнадцати годам его подмастерье превратился в великолепного мастера, и радовался тому, что Диего стал его зятем, женившись на Хуане Миранде. Пачеко отреккомендовал многообещающего ученика епископу Хуану де Фонсеке, решившему помочь молодому живописцу найти влиятельных заказчиков при королевском дворе. Остановившись в 1623 году в Мадриде в доме выдающегося поэта, королевского капеллана Луиса де Гонгора, Веласкес рисует портрет монарха, который так понравился Филиппу IV, что король назначил его придворным живописцем, произнеся слова, некогда, согласно преданию, сказанные Александром Македонским Апеллесу: «Никто, кроме тебя, писать меня больше не будет».

Восемнадцатилетний монарх, будучи неплохим рисовальщиком, оказался способным оценить дарование того, кто станет его старшим товарищем, поселится во дворце и будет получать щедрое денежное вознаграждение за свою работу. Она заключалась не только в создании портретов короля и членов его семьи и других полотен. Если в 1629 году Веласкес добился разрешения поехать в Италию, сказав, что это ему необходимо для совершенствования профессионального мастерства, то в 1648 году король по собственной инициативе отправил его в эту страну для приобретения картин, скульптур и выполнения дипломатических поручений. Вернувшись в конце мая 1651-го в Мадрид, он создаст такие шедевры, включая «Менины» и «Пряхи». В 1659-м Филипп IV произвел его в рыцари Ордена Сантьяго — так, живописец был приравнен к виднейшим аристократам. В июне 1660 года Веласкес в качестве приближенного к королю лица участвовал на церемонии бракосочетания дочери Филиппа IV Марии Терезии и Людовика XIV на острове Фазанов посреди пограничной реки Бидасоа, но, тяжело заболев, поспешно направился обратно в Мадрид, где, несмотря на усилия лучших врачей, скончался в августе 1660 года. Его похоронили с положенными высокопоставленному рыцарю почестями в столичном храме Иоанна Крестителя, где восемь дней спустя будет погребена его супруга. Могилы Веласкеса и Хуаны уничтожат французы во время Наполеоновских войн, по иронии судьбы проводимых под лозунгами утверждения цивилизации.

Постараемся оценить его творчество, начиная с раннего, севильского периода. Первые произведения, в которых проявились незаурядный

дар и мощная индивидуальность молодого Веласкеса, это бодегоны (от *bodegón* — трактир, погреб), как называли испанский вариант натюрморта. Это был новый для изобразительного искусства на Пиренейском полуострове жанр, развитый на севере Европы. У испанцев бодегоны стали модными после того, как начали пользоваться спросом «малые голландцы», обратившиеся к повседневной деятельности людей, к быденным вещам и событиям, к привычному, вовсе не парадному (кухни с утварью и т. п.) интерьеру, к натюрмортам, в строгом смысле слова, в которых собраны цветы, предметы или снедь, встречающаяся в обычном доме. Многочисленные бюргеры в Нидерландах были рады, видя запечатленным, увековеченным их быт. В Испании круг заказчиков подобных картин был более ограничен, и тяготение Веласкеса к этому жанру, следовательно, объясняется не столько массовыми запросами, сколько собственным предпочтением живописца. Он тяготел к правде в искусстве, способностью запечатлеть которую гордились «малые голландцы», и младший современник нидерландского художника Виллема ван Алста, Самюэль ван Хогстратен, утверждал, что этот мастер «так преуспел в своем искусстве и так хорошо копировал живую природу, что его живописные работы казались не картинами, а самой жизнью» [6, с. 25; 1]. Полагают, что Веласкес сказал, что предпочитает быть первым, изображая уродство, чем вторым, рисуя красоту; но к подобному высказыванию следует относиться с осторожностью. Севильский художник и впрямь отказался следовать классическим канонам прекрасного и обратился к самым затрапезным вещам: на его полотнах запечатлены сардины и прочие рыбы, требуха, яйца и другая скромная еда, сковородки, кастрюли, чаны, котелки, тарелки, сосуды, ступки, а также нищие, пройдохи и сумасшедшие. Немало у него и лиц, кажущихся безобразными по сравнению с устоявшимися в живописи современными образцами. Но он же является непревзойденным мастером передачи ценности скромного, притягательности неприглядного. Веласкес доказывает, что изображение некрасивого может быть прекрасным, что неприметная реальность имеет право быть представленной в искусстве и стать художественно примечательной; короче говоря, он показывает поэзию, заключенную в правде. Он не делает уступок идеалу, но не копирует, а преображает натуральное. Преображает и возвышает.

Казалось бы, что может быть более банальным, чем сюжет его картины севильского периода «Старуха, жарящая яйца» (1618, Национальная галерея Шотландии, Эдинбург; ил. 1). Но, вспоминая слова



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



2. Диего Веласкес
Продавец воды из Севильи
1623. Холст, масло.
107,7 × 81,3
Собрание Веллингтона,
Лондон

Ортеги-и-Гассета о том, что живописцы впечатляли внушительностью мифологических картин, придавая телам филигранную четкость, видишь, что на этом полотне восемнадцатилетний гений придает четкость, медальную чеканность профилю отнюдь не мифической, а обыкновенной пожилой женщины, стряпающей на кухне. Вместе с тем фигуры старухи и мальчика кажутся скульптурно объемными, скульптура же — это увековечение, и самый вроде бы беглый, проходящий момент повседневного быта отсылает к вечности бытия. Приготовление дешевой еды уподобляется обрядовому действию, кухонная утварь — предметам для свершения магического ритуала, вино в сосуде в левой руке мальчика — эликсиру жизни, а сам мальчик — ученику чародейки. Огонь жаровни можно истолковать как священный огонь, а еду, дыню и вино как сакральные дары земли. Но если Веласкес и предполагал подобный символизм, то он скорее на него намекает, чем его выпячивает. И соотнесение с вечностью соседствует со способностью задержать мгновение, сделать его непреходящим (Гарсия Лорка назовет такой миг *el momento intransigible*): жидкие яйца вот-вот через секунду

затвердеют на сковородке, мальчик положит дыню и поставит сосуд. Свет также кажется незастывшим, живым, керамические предметы продолжают поглощать его, а металлические продолжают его отражать. Тенебризм — прославившая Караваджо техника создания эффектов светотени, создает впечатление реальной выпуклости, которая поражает и в другом, созданном еще в Севилье шедевре — в «Продавце воды».

В этой картине (1623, Собрание Веллингтона, Лондон; ил. 2), кажется, что находящаяся на переднем плане огромная амфора выходит из плоскости полотна. Это подметил еще тесть Веласкеса Пачеко, больше всего хваливший своего родича за то, что ему удается передать *relievo* — «выпуклость», «объемность» фигур и вещей так, что предметы, им показываемые, могут выглядеть «круглыми, будто имеющими реальный объем, и такими натуральными, что обманывали зрение», создавая впечатление, что они «выступают из поверхности холста» [31, р. 404].

Пачеко указывал на одно из существенных свойств художественной культуры барокко. Рассуждая о «Продавце воды» он заметил то, что будет поражать и в поздних шедеврах Веласкеса — таких, как «Менины», созданных три с половиной десятилетия спустя после «бытовых» картин, — упразднение границ между произведением искусства и его реципиентами. Еще раз подчеркнем, что изображение глиняной амфоры рождает впечатление, что ее бок приближается к нам, оставляя позади полотно, искушает потрогать холодные капли, образовавшиеся на ее стенках. Но это же можно сказать и о левой руке водоноса, и о бокале, который он держит вместе с мальчиком, и о кувшине поменьше — они как бы принадлежат и пространству живописной композиции, и пространству зрителей. Не сразу заметно, что между продавцом и мальчиком находится третье лицо — пьющий воду мужчина — его облик настолько неопределен, что можно предположить, что это отблеск кого-то из глядящих на картину.

Великолепный обман: фантастическое ощущение создает чрезвычайная достоверность изображенного. Веласкес словно бы высвобождает особый эстетический эффект, заключенный в самой натуре, и нам хочется пригубить прохладную воду из прозрачного бокала. Чистейшую воду! Даже не знающий, что опущенная в бокал фи́га, как считали испанцы, очищает, «облагораживает» жидкость, солнечные отблески в воде делают ее упоительной. Простейший акт — глоток воды в жаркий день в южном городе начинает ассоциироваться с сакральной акцией — с причастием к Чаше Причастия. Символизм, намеченный в «Старухе,

жарящей яйца», здесь усиливается. Продавец воды похож на совершающего священное действие иерофанта, а мальчик — на служку. В продавце воды столько гордой стати, столько достоинства, его одежда так схожа с монашеской, что язык не повернется сказать, что он торгует — он совершает обряд с водой.

Повседневность обретает ритуальную торжественность. Не это ли ощущал и Кардучо, когда называл Веласкеса, редко обращавшегося к религиозным сюжетам, «теологом живописи»? Но это не отвлеченное, а сугубо реальное мировоззрение, ценящее физическую достоверность бытия. Три лица — мальчика, зрелого человека, почти поглощенного тенью, и пожилого продавца — представляют круговорот времени, но этот круг из трех лиц вписан в целостной композиции картины в больший круг, включающий три предмета — огромную амфору, кувшин поменьше и бокал. Пройдет двести лет, и Оноре де Бальзак скажет, что он описывает целый мир: мужчин, женщин и вещи. В 1620 году Веласкес тоже мог бы сказать, что он пишет целый мир: всех возрастов мужчин и разные типы вещей...

Так или иначе подвигающие на бесконечные размышления его обобщения сочетаются с предельной конкретностью и достоверностью: кажется, что свет отражает не нарисованное, а настоящее стекло бокала и реальная прохлада выпуклой амфоры ведет к тому, что на наших глазах на ней образуются капли воды. Опять-таки мы ощущаем живое мгновение: одни капли продолжают возникать на холодном боку сосуда, другие уже стали протекать... Живая жизнь людей, живая жизнь воды...

* * *

Казалось бы, между севильским и мадридским периодами творчества Веласкеса — пропасть. Прототипами нарисованных в Севилье лиц могли послужить люди, живущие с ним по соседству, встреченные на улице или замеченные на рынке. Одно время даже считали, что его водонос написан с популярного севильского продавца воды по прозвищу Корсо. И в картине, называемой ныне «Христос в доме Марфы и Марии» (1618, Национальная галерея, Лондон) евангельский сюжет — это всего навсего «картина в картине» в правом верхнем углу вытянутого в ширину на 102,5 см полотна. Не менее 5/6 ее пространства занимает изображение кухни с сардинами, яйцами и чесноком на столе, с молодой служанкой,

толкущей еду в ступе, и наставляющей ее старухой... Но и в столице ощутивший свою силу андалузский живописец стал работать, чтобы рисовать с натуры. Пусть этой натурой будут не бедняки, а король или королева, но и при дворе отношения правдивого отражения и художественного преображения будут схожими с теми, какие были в Севилье. Конечно, Веласкесу предстояло явить царственное достоинство портретируемых, но достоинством отличается и его бродячий водонос, он изображает Филиппа IV значительным, но значительными выглядят на его полотнах и многие простолюдины. О подчеркнутом живописцем величии монарха можно говорить, разве только имея в виду картину «Филипп IV на коне» (1635–1636, Прадо, Мадрид), заказанную для Зала королевств во дворце Буэн Ретиро. Профиль короля, словно выгравированный на сверкающей серебряной монете, латы, шпага, жезл командующего в правой руке, в то время как в левой он крепко держит уздечку, придают ему воинственный вид. Правитель Испании приподнят над страной, и все же не подавляет своим видом подданных — под холмом, над которым он возвышается, не видно ни одной человеческой фигуры, только безлюдный горный пейзаж. Нет здесь и монументальной обособленности и помпезной отрешенности: король вовлечен в непрерывное движение времени — конь лишь на мгновение приподнялся на задних копытах, и бордовый шарф с золотистой бахромой, которым опоясался Филипп IV, развевается на ветру...

Возникает вопрос: приукрашивал ли Веласкес и в этом, и в других портретах повелителя? Увы, трудно судить, каким был Филипп IV на самом деле. Долгое время бытовавшее мнение, что предпоследний Габсбург на испанском троне увлекался лишь — в порядке убывания интереса — женщинами, охотой, театром и изобразительным искусством, фактически не занимаясь государственными делами, опровергнуто историками. Монарх был, что называется, реальным политиком, и решающее слово в важных государственных делах всегда оставалось за ним. За ним не числится никаких вздорных решений, напротив, его суждения были тщательно продуманными. Страстную натуру он умел так удачно укрощать, выступая как глава державы, что мог показаться чуть ли не каменно-бесчувственным. Французский аристократ Антуан де Брюнель, принятый в 1655 году в испанском дворе, напишет о Филиппе IV:

Все его дела и поступки одинаковы и так точно повторяются изо дня в день, будто он знает всю свою жизнь наперед [...]. Так что недели,

месяцы и годы, да и все часы в сутках не вносят никаких перемен в его распорядок, и не дают ему увидеть ничего нового; поднимаясь в любой день с утра он знает, какие занятия и какие удовольствия его ожидают. У него есть часы для приемов иностранцев и собственных подданных, для подписи бумаг в кабинете и для распоряжения деньгами, для того чтобы слушать мессу и принимать пищу, и меня уверяли, что при всех случаях он неизменно поступает одинаковым образом [...]. Ему присуща такая серьезность, что он ходит и ведет себя, как ожившая статуя. Имеющие с ним дела уверяют, что, когда с ним разговаривали, никогда не видели, чтобы он сменил кресло или позу, что он принимал, выслушивал всех и отвечал с одним и тем же видом, и ничего не двигалось в нем, кроме губ и языка¹.

В начале XX века Мануэль Мачадо создаст сонет, описывающий изображение короля кисти Веласкеса:

*Никто так не изыскан и не отточен,
Как наш Король Филипп, да храни его Господь,
Всегда во всем черном до пят облаченный.*

*Бледное у него лицо, как свет вечерний,
Обрамленное поблекшим золотом волос,
С глазами робкой синевы.*

*И вместо королевского жезла он еле удерживает
Галантным и слабым жестом замшевую перчатку
В белой руке с синеватыми венами².*

Но Филипп IV, образцово и торжественно исполняющий роль короля, и Филипп вне публичных выступлений в этой роли — разные люди. Он не был ни невозмутимым истуканом, ни слабой персоной. Сорок четыре года и сто семьдесят дней он, пусть и опираясь на сильных министров, которых в любой момент мог отстранить от власти, руководил могущественнейшей державой мира. И оказался не вялым,

1 URL: [https://www.wikiwand.com/es/Felipe_IV_\(Velázquez\)](https://www.wikiwand.com/es/Felipe_IV_(Velázquez)).

2 Poemas del Alma. URL: <https://www.poemas-del-alma.com/manuel-machado-felipe-iv.htm>.



3. Диего Веласкес. *Филипп IV в Фраге*
1644. Холст, масло. 129,8 × 99,4
Собрание Фрик, Нью-Йорк

а темпераментным, прославившимся своими любовными похождениями и став отцом множества законных и незаконных детей. О последних он заботился, и они займут видное положение в обществе, а один из них, дон Хуан Австрийский, даже некоторое время будет править Испанией. Первой его женой была дочка короля Франции Генриха IV и Марии Медичи Изабелла; ее смерть в 1644 году, а затем кончина первенца принца Бальтазара Карлоса, с любовью изображенного Веласкесом, повергли Филиппа в тяжкое горе. Требовался наследник трона, и династические интересы подвигли его жениться на племяннице Марианне Австрийской, дочери императора Священной римской империи Фердинанда III и Марианы, родной сестры Филиппа IV. Несмотря на разницу в возрасте в 30 лет брак был прочным, и она родит королю четверых детей, из которых дожила до взрослых лет инфанта Маргарита, неоднократно запечатленная Веласкесом.

В течение тридцати семи лет художник создавал парадные портреты, избегая казенной парадности. Ранний портрет Филиппа IV, для которого король позировал живописцу 30 августа 1623 года, помогает понять особенности трактовки высокопоставленной модели. Современные технологии позволили увидеть, какие изменения внес в первоначальный вариант Веласкес в 1628 году. Лицо молодого монарха (в 1623 ему было 18 лет) стало более тонким, голова сильнее приподнятой, вырос лоб, рука, лежащая на рукоятке шпаги, приподняла плечо, приподнятым оказался стол, на котором лежит шляпа, удлиннен плащ, и вся фигура вытянулась ввысь. В итоге при среднем росте европейца в ту пору 165 см король почти равен высоте картины — 198 см! Высокое оборачивается возвышенным в этой живописи, поражающей богатством черных тонов — черная шляпа, черный плащ, черный камзол, черная лента ордена Золотого руна и т. д. Но величие не выглядит преувеличенным, ходульным, раздутым — и в этот раз художник создаст впечатление, что он верен натуре. Это и не безжизненный «памятник себе», каким его считает Брюнель; у Габсбурга, как это было свойственно их роду, нижняя губа выступает вперед, и художник не просто фиксирует этот характерный штрих, но подчеркивает, что это чувственные, полнокровные губы, румянец играет на щеках юного властелина, волосы, чтобы там не писал Мануэль Мачадо, выглядят вовсе не поблекшими, а солнечно-золотистыми.

Примерно в то же время создан и другой портрет короля (1624). В Музее Метрополитен, где находится полотно, сочли, что Веласкес нарисовал лишь лицо монарха, а картину довершили художники его мастерской. Даже если это так, картина создавалась под наблюдением мастера и интересна тем, что в ней золото волос портретируемого перекликается с живописным золотом массивной цепи на груди. В картине же, созданной художником около 1628 года (Прадо, Мадрид), волосы короля — отнюдь не блеклое, а сочное, червонное золото — еще очевиднее перекликаются с позолотой лат, а румянец — с наброшенным на правое плечо широким бордовым шарфом. В целом этот портрет являет изумительные переливы «благородных красок» — золотой и красной...

Выделим еще портрет «Филипп IV в Фраге» (1644, Собрание Фрик, Нью-Йорк; ил. 3). Это замечательное изображение монарха было создано при исключительных обстоятельствах. Веласкес сопровождал Филиппа IV, впервые принимающего участие в войне, когда король в 1644 году отправился в так называемый Арагонский поход против вторгшихся в Испанию французских войск, закончившейся освобождением Лериды

и прилегающих земель от оккупантов. В июне король, неверный и любящий супруг, остановившийся во Фраге, пограничном с Каталонией арагонском городе, решил послать свой портрет королеве Изабелле и попросил живописца поскорее нарисовать его. При этом, торопя художника, Филипп IV оказался идеальной моделью: он во всем шел навстречу требованиям Веласкеса, пожелавшего, среди прочего, чтобы в зале, где позировал монарх, были пробиты два новых окна. Свет заиграл так, как хотелось творцу, и это помогло созданию очередного шедевра, который стали называть симфонией красных и серебристых тонов. Действительно, на этом портрете король выглядит более торжественно, чем в ряде других его изображений, но картина прежде всего поражает как торжество живописи. Живопись не затмевает, как это бывало у маньеристов, портретируемого — лицо правителя Испании конечно же выразительно и привлекает внимание — властное и умное лицо. Антонио Паломино напишет, что художник изобразил короля в натуральный рост, «в таком виде, в каком он вступил в Лериду, держа в руке жезл полководца, в таком прекрасном, отличном и величественном виде, что казался еще одним настоящим Филиппом». Первый биограф Веласкеса мог бы прибавить, что этому ощущению способствуют самое что ни на есть живое выражение глаз монарха. Но его парадная одежда с солнечными бликами на серебряных нитках настолько красочна, настолько богата игрой оттенков и светотени, что являет как бы отдельную изумительную картину в картине. Один из лучших знатоков прикладного искусства Золотого века Ромеро Гонсалес прав, полагая, что этот портрет дает представление о том, какого художественного уровня достигли разные искусства при королевском дворе, каково было мастерство создателей кружев, вышивальщиц, портных, ювелиров и т. д. [35; 36].

В связи с этим шедевром отметим еще одно, кажущееся нам символическим обстоятельство: вместе с картиной «Филипп IV в Фраге» Веласкес заканчивал на севере Арагона портрет фарлика, по прозвищу Эль Примо. В течение десятилетий художник параллельно работал над портретами монарших особ и шутов; есть у него и картины, на которых находятся и те и другие. Если сейчас пристрастие к столь разным лицам может показаться странным, то для барокко оно закономерно:

присутствие монарха предполагает наличие шута, и, наоборот, если есть шут, то должен быть и монарх. Панорама мира барокко являет сплошные оппозиции, или, как отметил Фернандо Хесус Боуса Альварес, контрастные противоположности, таки, как война и мир, общее благо и тирания, истина и ошибка, благоразумие и безумие... При этом «упоминание одного из негативных составляющих в любой паре подразумевает существование позитивного полюса» [16, p. 223].

Были популярными идеи Платона и неоплатоников, гласящие, что противоположности постулируют друг друга. Знатоки платоновской философии заметили, что «противоположности в ней неразрывно связаны, как полюса в оси сферы, более того, согласно своему глубинному существу, определяют свою противоположность, теряя противоположный полюс, они потеряли бы себя» [32, p. 65]. На такой трактовке зиждется и барочное «космовидение» — этот термин, принятый в испанской историографии и искусствоведении, пожалуй, точнее, чем слово «мировоззрение», отражает взгляды эпохи. Открытия в астрономии распахивали грандиозную картину вселенной; и выдающийся драматург барокко Кальдерон станет выводить в священных ауто на подмостки Солнце, Луну, Планеты и другие подобные персонажи. В нескольких его произведениях Земля, Небо, Огонь и Вода, борясь друг с другом, скажут, что они вечно враждебны и вечно едины. И у Веласкеса Король и Шут — современные участники вселенской драмы, и художник рисует не просто короля или шута, а того или иного человека в роли короля или шута. Живописец постоянно держал в уме полярные фигуры. Уже говорилось, что, завершая портрет «Шута Себастьяна де Моры», он начинает работу над «Филиппом IV в Фраге». «Шут по прозвищу дон Хуан Австрийский» не только носит имя сына короля Филиппа II, крупнейшего полководца, его поза — гротескная реплика Филиппа III на известном Веласкесу портрете, созданном в 1617 году Педро Антонио Видалем (Прадо, Мадрид).

Впечатляет драматизм, который Веласкес открывает в шутах-героях Великого театра мира, заставляя задуматься о глубинной сути смеха. Проникая в нее, М. Бахтин указал на один из кричаще карикатурных образов карнавала — рожаящую Смерть, свидетельствующую о том, что жизнь одерживает над ней победу. Но образ этот можно истолковать и как манифестацию неразлучности смеха и смерти: такой стык на каждом шагу проявляется в День поминовения усопших в Мексике, в забавных ряженных скелетах и черепах в головных уборах. И гораздо

раньше — к примеру, в «Гамлете»; об острологии Йорика датский принц вспоминает, держа в руках череп любимого шута... О подобной близости писали и испанцы в Золотом веке: в «Диалогах о приятных развлечениях» (*Diálogos de apacible entretenimiento*, 1603) Гаспар Лукас Идалго вспоминал о том, что смех вызывает смерть — так, мол, случилось с греческим художником Зевксисом и с арагонским королем Мартином Человечным (*Martín el Humano*) [26, p. 123]; Викторiano Ронсеро Лопес в «Испанском цветнике» (*Floresta española*, 1574) вспоминал анекдотические случаи с приговоренными к смертной казни — один из них, сдул на эшафоте пену с бокала вина, сказав, что она может повредить почки; Франсиско де Суньиго в «Бурлескной хронике царствования императора Карла V» (*Crónica burlesca del emperador Carlos V*) собирал каламбуры умирающих: так, дон Фадрике де Португаль, епископ Сигуэнсы, сражаясь с быком, упал под него, и, когда сверху еще навалился неуклюжий слуга, испуская дух, сказал: «Кто набросил на меня быка и осла?» [44, p. 109]. В позднем Средневековье и в эпоху Ренессанса удары палками и мнимые убийства устраивались в фарсах смеха ради. То же самое к полному удовольствию публики происходило и в интермедиях в испанском театре Золотого века.

В сознание людей, принадлежащих разным народам, было внедрено мифопоэтическое представление о том, что бытие человека — это круговорот жизни и смерти, череда удач и неудач (Поликратов перстень!), смеха и скорби. В изданном в 1646 году анонимном плутовском романе «Жизнь и приключения Эстебанильо Гонсалеса» рассказчик вспоминает, как прогневал вельможного хозяина, у которого служил шутом, и тот велел его кастрировать — лишить его возможности продолжить жизнь в потомках. Публичная экзекуция описана как «маленькая смерть»: «Я был совершенно потерянный и мертвый»; но, придя в себя, шут увидел, что его тело не повреждено, что это была лишь пародия на наказание, и согласился с мудрым замечанием товарища, что всякому потешнику суждено «хлебнуть мед и желчь, испытать удовольствие и ужас» (*gusto y susto*) [27, p. 89]. Фарсовое и трагическое сочетается в реальных и легендарных историях целого ряда шутов. В 1506 году в «Фацеции о Гоннелле» Райнальдо де Мангуа рассказал о том, что произошло в 1441 году с шутом Гоннеллой, которому маркиз феррарский Эрколе I д'Эсте решил устроить потешную казнь, но бедный шут не знал, что все делается в шутку. Его по всем правилам судили, приговорили к смерти, повели на эшафот, завязали глаза, положили голову на плаху, и, когда шея Гоннеллы коснулась струя холодной воды, он,

думая, что опустилось лезвие топора, испустил дух... В 1561 году Маттео Банделло опишет этот случай в одной из новелл. Карл Флэгель уверяет, что аналогичный случай произошел в 1599 году в Померании с шутом герцога Иоганна Фридриха Клаусом Хилсе, который умер от разрыва сердца от удара колбасой по шее, не ведая, что над ним всего-навсего творят потешную казнь... [37, pp. 456–459].

Более благородный исход имела потеха, устроенная в 1399 году в Сарагосе во время банкета после коронации Мартина I, когда его шута привязали к скелету с косою и тащили ночью в свете факелов на веревке, протянутой между двумя башнями крепости, во дворе которой шел пир. Бедняга не умер со страху, но намочил штаны, окропив арагонского короля, чем доставил ему удовольствие...

Вновь и вновь повторяется бином: смех–страх, радость–ужас; и те, кто устраивал подобные пугающие сценки с весельчаками-шутами, в сущности, резко подчеркивали вторую половину биннома.

Гений Веласкеса был чуток к вековым антиномиям культуры и человеческого духа. Трагизм бросается в глаза в портретном ряде его шутов. Он очевиден в «Эзопе» (около 1638, Прадо, Мадрид; ил. 4), воплощающем также и «мудрую глупость», которая так занимала гуманистов — и неоплатоников («Об ученом незнании» Николая Кузанского), и Эразма Роттердамского («Похвала глупости»). Эзоп Веласкеса — печальный мудрец, скорбный потешник, он держит книгу, символ знания, но у ног его лежит ассоциирующийся со смертью узелок — жители Дельф, раздраженные его насмешками, спрятали среди его вещей чашу, чтобы обвинить его в воровстве, и приговорили к смерти...

Самое же броское стягивание воедино шутовства и воинственности происходит в «Шуте по прозвищу дон Хуан Австрийский» (около 1632, Прадо, Мадрид; ил. 5) и в «Шуте Барбароссе — доне Кристобале де Кастаньеда-и-Перния» (около 1633, Прадо, Мадрид; ил. 6). У «Барбароссы» грубый вид, крепкий стан и обнаженный меч в руке — он страшит, как знаменитый турецкий пират, известный под этим прозвищем в XVI веке, кровавый головорез, нападавший на Испанское побережье и корабли и острова в Средиземном море. Что же касается портретируемого Веласкесом силача, то он, прежде чем поступить на службу королю, был храбрым тореадором, и, оказавшись при дворе, не только развлекал владык, но и выполнял дипломатические поручения. «Барбаросса» Кастаньеда оказался храбрым шутом, и однажды чуть не поплатился головой, иронически отозвавшись о графе-герцоге Оливаресе.

Возможно, на составившем пару с «Барбароссой» в одной из галерей королевского дворца изображении шута дона Хуана Австрийского «человек для утех», напротив, лишен могущества. Атрибуты воинственности — кираса, мушкет, пушечные ядра, шлем — окружают не подобие доблестного полководца дона Хуана Австрийского, разгромившего в 1571 году в битве при Лепанто турецкий флот в битве, когда море вокруг кораблей было заполнено трупами и окрашено кровью (в картине за дверью комнаты, в которой находится портретируемый, виден фрагмент этой страшной баталии), а хворого, хилого, печального инвалида, в котором нет ничего мало-мальски героического. Это не гордый победитель, а страдалец, сломленный болезнью, и опирается он не на пику, а на палку. Изображен же этот, получивший прозвище любимого побочного сына императора Карла V, шут, пусть совсем не патетически, но с сочувствием и нежностью.

Примечательны не только противопоставления важнейших лиц в государстве и шутов, но и их сопоставления. Так, получив заказ создать парадный портрет не достигшего еще трех лет сына Филиппа IV, живописец изображает его вместе с карликом («Инфант Балтазар Карлос с карликом», 1631, Музей изящных искусств, Бостон). Виктор Стоикита указывает на две причины этого. Карлик-шут — карнавальный двойник и пародия короля — «король наизнанку» держит в руках вместо скипетра и державы погремушку и яблоко, подчеркивая истинное величие наследника трона. Вторая же причина заключается в том, что маленький шут, помещенный на передний план картины, заслоняет инфанта от дурного глаза, играет роль своего рода оберега. В подтверждение этого мнения Стоикита дает ссылку на другой детский портрет живописца — «Инфант Фелипе Просперо» (1659, Музей истории искусства, Вена) [39, pp. 131–135]: двухлетний ребенок увешан амулетами-оберегами — это и фи́га из агата, и золотой колокольчик, и кривой рог, и сосудик с ладаном. Меры предосторожности не были лишними: дети от браков близких родственников рождались хворыми. Фелипе Просперо (*Próspero* — Прорцветающий) умрет, едва пройдет два года после создания портрета, рано умрет и Балтазар Карлос. Единственный из оставшихся в живых сыновей Филиппа IV, став королем Карлосом II, будет постоянно болеть, и распространится молва, что его сглазили (его так и называли *Hechizado* — Околдованный). Замечено, что у Фелипе Просперо на портрете столь слабые ручки, что ему хочется опереться на спинку кресла, но эта попытка кажется напрасной. Куда живее бедного мальчика-эпилептика



4. Диего Веласкес
Эзоп. Около 1638
Холст, масло.
179 × 94. Прадо,
Мадрид



5. Диего Веласкес
Шут по прозвищу дон Хуан
Австрийский. 1632
Холст, масло. 210 × 123
Прадо, Мадрид



6. Диего Веласкес
Шут Барбаросса — дон
Кристаньеда-и-Перния
1633. Холст, масло.
198 × 121. Прадо,
Мадрид

кажется лежащая на кресле хорошенькая собачка. Антонио Паломино засвидетельствует, что это любимый Веласкесом зверек и что он его обесмертил, подобно легендарному римскому художнику Публию, который, как писал в 109 стихотворении в сборнике «Эпиграммы» Марциал, создал портрет маленькой собачки Изы, откликавшейся на его радости и печали и лающей так, что, казалось, она разговаривает [39, pp. 135–137].

К этому, пожалуй, можно присовокупить и размышления о своеобразном демократизме Веласкеса, который изображал не только принцев и нищих, но и четвероногих «братьев наших меньших» — вспомним собаку в «Менинах» и кошку в «Пряхах», а также собак в картинах «Филипп IV в охотничьем костюме» (1635, Прадо, Мадрид), «Принц Балтазар Карлос в охотничьем костюме» (1635–1636, Прадо, Мадрид), в «Окровавленной одежде Иосифа, принесенной Якову» (1630, Монастырь Святого Лаврентия, Эскориал) и т. д. — какие это яркие персонажи: и блаженно дремлющая большая псина, и заливающаяся лаем комнатная собачка... Появление собаки рядом с охотниками и в интерьере

не было редкостью и в искусстве других живописцев. Притулившуюся к ногам сидящей в кресле доньи Марианны Австрийской собаку, концентрировано выделенную светом, мы видим на созданном Хуаном Баутистой Мартинесом дель Масо портрете королевы (1666, Национальная галерея, Лондон) — собака, помимо прочего, была символом верности, но у Веласкеса символ обретает разнообразное содержание и живую жизнь. Честно говоря, мы вообще не думаем о символике, видя «доподлинную» собаку или кошку у Веласкеса.

Жизнеподобные четвероногие любимцы и жизнь как она есть привлекала Веласкеса не только в его молодые годы в Севилье, но и тогда, когда он стал прославленным придворным художником. На рубеже 1630–1640-х годов он написал «Швею» (*La costurera*, Национальная галерея, Вашингтон) — юную девушку, склонившуюся над куском белой материи; тщательно выписаны кисти ее рук рождают ощущение на наших глазах длящегося труда. Во второй половине 1640-х годов живописец создает портрет безымянной крестьянки (частное собрание, США): обрамленное дешевым белым деревенским платком лицо молодой, явно не аристократического происхождения женщины кажется объемным, рельефным, вылепленным решительным усилием, как будто картина — результат немалого физического труда, столь привычного для этой поселянки... И галерея шутов, о которой уже начали говорить выше, во многом близка подобным творениям. На пародийных владык, смеясь, глядели настоящие владыки, когда при дворе разыгрывались так называемые бурлескные комедии. В одной из них, названной «Похищение Елены», царь Трои Приам выходил на подмостки, хромя, еле волоча ноги, и только и мечтал, чтобы пристроить на кресле огромный горб и вздремнуть. В комедии «Нет жизни без чести» (*No hay vida como la honra*) Вице-король ходил в исподнем и к нему обращались со словами: «Поганый Вице-король потешный» [24, p. 282, v. 1531]; а в конце все аристократы вместо того, чтобы восклицать «Нет жизни без чести!», кричали: «Нет жизни без похлебки!» [24, p. 292, v. 1780]. В «Маршале Бироне» (1658) дона Хуана де Мальдонадо Король признается, что только напившись, может сладко уснуть, и, вместо того, чтобы галантно пригласить даму садиться, занимал стулья, объясняя: «Это кресло для меня/И это тоже для меня» [24, p. 79, vv. 574–575]. Герцог в этой комедии страдает геморроем, и предлагает Маршалу руку своей сестры, лечащейся от венерической болезни, возлюбленная Бирона, Бланка — настоящая патриотка, помогает родине, заражая врагов сифилисом...

«Бурлескная комедия», столь бесцеремонно снижающая возвышенные образы, была куда более грубой, чем, скажем, опера-буфф в Италии. Оказалось, что в Испании наиболее ярко проявляется свойственное западноевропейской художественной культуре стремление создавать вопиюще карикатурные изображения величественных фигур. Это происходило в разных видах искусства с многими культовыми героями. К ним безусловно относится Руй Диас де Бивар, прозванный Сидом (Победителем), могущественный воин и прославленный военачальник Реконкисты. О преклонении перед ним говорят не только романсы и ряд исторических драм, принадлежащих перу Хуана де ла Куэвы, Гильена де Кастро, Лопе де Веги, Матоса Фрагосо, Энрикеса Гомеса и др.³, но и то, что появляется священное ауто, в котором Сид оказывается инкарнацией Иисуса Христа (*Auto sacramental del Cid*). И тут же создаются и разыгрываются и две анонимные бурлескные комедии, и принадлежащие к этому же жанру комедии Херонимо де Кансера и Бернардо де Кироса. В комедии «Юные годы Сида» (*Los mocedades del Cid*) Кансера, пародирующей одноименную драму Гильена де Кастро, которая ляжет в основу «Сида» Корнеля, «доблестный» дон Родриго — юный Сид, услышав, что его отец лишился чести, советует родителю уйти в монастырь, как это делают потерявшие невинность девицы, и соглашается отомстить за папашу, только если тот хорошо ему заплатит. В анонимных «Графах Каррионских» (*Los condes de Carrión*) Сид — нелепый старик, появляющийся с ночным горшком и сластолюбиво заглядывающийся на своих дочек. В комедии «Брат своей сестры» Кироса, само название которой абсурдно, мавры оказываются сплошь добрыми христианами, христиане чтут Магомета, а Сид чтит кровяную колбасу и пончики. Наконец, в «Мохиганге о Сиде» (*Mojiganga del Cid*), разыгранной в завершение одного из спектаклей в XVII веке, старенький отец Сида — Лаинес, который в эпической поэме «Песня о моем Сиде» плачет, смертельно оскорбленный отцом Химены, выходит на подмостки, жалуясь, что его убивают... блохи; сынок велит ему перестать распускать нюни. Отец Химены, в поэме надменный феодал, сильнейший воин, узнав в бурлескной комедии, что его вызывают на дуэль, прячется под кровать дочери, объявляя:

3 Juan de la Cueva, *La muerte del rey don Sancho*; Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*; Lope de Vega, *Las almenas de Toro*; Rojas Zorrilla, *Los dos Blasones de España*; Matos Frago. *El amor hace valientes*; Enríquez Gómez, *El nombre siempre es valiente*.

«Я первый старик,/который спрятался на сцене» [14, р. 95, vv. 105–106], вызывая смех публики, привыкшей к тому, что в спектаклях от отцов прятались кавалеры, Сид ударяет его мечом, и Граф обещает, что умрет, исчезая в гардеробной без помощи рабочих сцены (их в публичных театрах-корральях называли *matamuertos* — «убирающие мертвецов», или *sacasillas* — «убирающие кресла»). Но в конце концов он оживает и обещает Химене, выходящей за его убийцу замуж, приданое — 14 мараведи — то есть сущие гроши, меньше, чем надо было заплатить за вход в стоячий партер...

Откровенные приемы «театра в театре» в пародиях указывали на способность сценического искусства как превознести, так и высмеять чуть ли не любое явление, словно подсказывая: «всё зависит от трактовки».

Веласкес также по-своему интерпретирует известные весьма широкой публике образы и сюжеты.

Пишущие о портрете «Пабло де Вальядолид» (1632–1633, Прадо, Мадрид) дружно отмечают, что шут изображен в позе оратора или драматического актера⁴. В нем трудно отыскать что-либо шутовское, скорбный взгляд и не лишенный патетики жест говорят о драматизме или даже о трагической его сути, как и черным-черная одежда; нейтральный фон, в котором пол сливается со стеной, четко обозначает импозантную фигуру. Высота картины — 2 м 11 см, и поза портретируемого дает ощутить не только в буквальном, но и в символическом смысле его возвышенность. Веласкес, в отличие от «бурлескной комедии», не превращает культовых героев и владык в нелепых и жалких шутов; напротив, приподнимает «оскорбленных и униженных». Художник наверняка знал, что Пабло де Вальядолид был зачислен в сорокалетнем возрасте в штат королевского двора, чтобы развлекать Филиппа IV и его приближенных не потому, что у него были гротескные изъяны — он их был лишен, — а, судя по всему, благодаря своему остроумию и актерским способностям. Во всяком случае, в портрете явно видна отсылка Веласкеса на современное ему сценическое искусство: изображение Пабло де Вальядолида даже долгое время принимали за изображения комедианта на подмостках театра, в котором, несмотря на то что Лопе де Вега предлагал сочинять только комедии, трагедия по-прежнему

4 Мартин Варнке прямо называет его актером и подчеркивает, что он предстает перед зрителями «в ширококвещательной позе ритора» [43, р. 88].

считалась самым ценным драматическим жанром. И Лопе де Вега признавал это, когда писал Гильену де Кастро: «Почетнейшее место занимает трагическое, и почетное место занимает Ваша Милость в глазах тех, кто знает, что не всякий может отважиться на сочинение трагедии» [13, р. 477]. Трагедия и трагическое по-прежнему ассоциировалось с наличием персонажей высокого социального ранга, с вызывающими сочувствия страданиями... Парадоксальность Веласкеса заключается в том, что он наделяет благородством, возвышенным достоинством тех, кто находится в самом низу официальной иерархической лестницы, и вызывает к ним сострадание.

Его вызывает, как уже отмечалось, драматическое переживание Эзопа, печального нищего мудреца и поэта, обделенного судьбой, но не умом и талантом. И в «Эзопе» шут, названный именем древнегреческого философа-киника, глядит пронзительно и трагически, как будто «человек для потех» потешается над нами.

Каждый из шутов Веласкеса наделен неповторимой индивидуальностью, и, следовательно, они сильно отличаются друг от друга. Но большинство из них — и те, о которых только что говорилось, и те, о которых сейчас пойдет речь, — схожи наличием подчеркнутого достоинства. «Шут с книгами» (1644, Прадо, Мадрид) в строгом черном одеянии, в черной шляпе, строго глядящий на нас, похож не на гаера, а на важного государственного деятеля, — того и гляди, возьмет перо в стоящей возле него чернильнице и подмахнет судьбоносный указ.

В связи с «Шутом Кузеном» (*El Primo*, около 1645, Прадо, Мадрид; ранее считался портретом шута Себастьяна де Мора) хочется пожелать, чтобы появилась серьезная монография о глазах шутов Веласкеса. Пока ее нет, скажем про глаза этого незаурядного шута, что в них нет ни надменной насмешки, ни незащитности, как в глазах у некоторых запечатленных Веласкесом его товарищей. Мы видим в сосредоточенном взгляде Себастьяна призыв к взаимному постижению. Зрители общаются с любой заинтересовавшей их картиной, но в данном случае возникает особо сильное чувство сопричастности, глубокого душевного контакта, несомненного, самого что ни на есть подлинного диалога. Откликаешься на призыв Себастьяна де Мора заняться совместной работой сознания, так что диалог можно вести без конца. О достоинстве шута говорят и его глаза, и вдумчивое выражение лица, и роскошные одежды — дорогие кружева воротника и на манжетах рукавов и алый плащ с золотыми позументами, выглядящий как пурпурная королевская мантия.



7. Диего Веласкес. Портрет папы Иннокентия X. Около 1650
Холст, масло. 141 × 119
Галерея Дориа Памфили, Рим

Как ни превозносили изображения Пабло де Вальядолида и шута Кузена, многие знатоки, включая Ипполита Тэна, считают, что лучший портрет в истории живописи Веласкес создал в 1650 году, запечатлев папу Иннокентия X (в миру Джанбаттиста Панфили), потомка испанского рода Борха, называемого в Италии родом Борджиа. (Ил. 7.) Картина до сих пор находится в Галерее Дориа Памфили во дворце аристократов в прекрасном огромном парке, являющемся одним из любимых мест для прогулок римлян. Те, кто оказывается в залах дворца и останавливается перед портретом, не перестают удивляться глубиной психологического проникновения в сложный внутренний мир портретируемого.

Увидев законченным свое изображение, Иннокентий X воскликнул: *Troppo vero!* («Слишком правдиво!»). Но папа оказался умницей — не стал, как иногда это делают правители, наказывать художника за правду, но наградил золотой цепью с медалью со своим профилем и дал письмо, способствовавшее получению Веласкесом титула рыцаря ордена Сантьяго. Портрет также свидетельствует, что в уме этому церковному иерарху не откажешь, как и в железной воле и решительности. Можно поверить, что Иннокентий X и в пожилые годы отличался завидной энергией, успешно воевал, возводил в Риме дворцы и фонтаны, поддерживал Испанию в противостоянии с Францией, жестко преследовал за коррупцию и задумал реформы, которые должны были способствовать тому, чтобы церковь привлекала католиков убеждением, а не принуждением. Веласкес дает нам увидеть незаурядного человека, и при этом фиксирует то, что позволяет сразу узнать этого своеобразного понтифика — заместитель Бога облачен в алую казулу (ризу без рукавов), на нем пурпурно-алая шапка, он величественно сидит на обитом алой материей троне с позолотой, стоящем перед алой же тканью, которой обита стена. Отмечено, что Веласкес отталкивался от портрета Юлия II, созданного в 1512 году Рафаэлем (Уффици, Флоренция). Но у итальянца папа — самоуглубленный интроверт, жестами рук словно ограждающий себя от окружающего мира, у испанца — экстраверт, едва ли не агрессивно, во всяком случае деятельно, к этому миру устремленный. Папа держит в руке письмо с надписью «К священному Господину, нашему Иннокентию X от камергера Диего де Сильва Веласкеса»; кресло с сидящим на нем понтификом поставлено под таким углом, что его правое ухо освещено и крупно подано, будто он только что повернулся, чтобы внимательно выслушать собеседника. Письмо в руках папы касалось производства художника в рыцари, и, наверняка, портретируемый не только позировал живописцу, но и обсуждал с ним вопрос об этом посвящении. В любом случае, как это было и с некоторыми шутами у Веласкеса, портрет — это молчаливая беседа того, кто на нем запечатлен, с тем, кто находится перед ним. Столь живая беседа, что зрители, постоявшие перед шедевром живописца, говорят, что будто бы побывали на аудиенции у папы.

Подобную живость порой называли «реализмом» или даже «натурализмом». Отмечали, что у Иннокентия X на холсте жидкая, как будто плохо причесанная, неряшливо выглядящая рыженькая борода, да и в целом вид нахмуренного понтифика может показаться недобрый.

Но конкретные не подвергшиеся идеализации черты отступают перед утверждением значимости этого политика. Доминирует в портретируемом не нечто неприглядное, а привлекательное, и поражает изумительное искусство, играющее богатыми оттенками красного цвета, создающего впечатление, что к живому, «настоящему» лицу прибавились «настоящие» ткани: «живые ткани» будто бы продолжают спадать на грудь из-под казулы, а на коленях распахивается веером белоснежная пушистая альба...

Возможно, что папа воскликнул «Слишком правдиво!», увидев себя не благостным миротворцем, а грозным врагом Мазарини; но, похоже, был польщен и тем, что портрет показал, сколь он опасен для недругов, и тем, что нарисован он так великолепно, что подобным изображением будут восхищаться в течение многих веков.

Во второй приезд в Италию Веласкес создает еще один несомненный шедевр, но совсем другого толка. В портрете папы можно отыскать целую гамму разнообразных черт, те или иные из них могут проступать более или менее определено для разных зрителей, но едва ли не у каждого возникает желание взглянуть в это лицо — настолько оно выразительно, броско и многогранно. Изумительная «Венера перед зеркалом» (около 1647–1651, Национальная галерея, Лондон; ил. 8) фактически лишена лица — его изображение в зеркале выглядит нечетким, смазанным, смутным, как будто художник не окончил его. Трудно разглядеть ее глаза — у живописца, у которого у большинства им изображенных лиц глаза говорят о многом, бесконечно многом, глаза Венеры можно назвать немymi глазами. Чем же она покоряет зрителей, что в этой Венере заставляет останавливаться перед ней и вести с ней диалог? Тело, говорящее тело! Что прежде всего предстает на переднем плане? Бедро, «крупный план» ягодицы! Существует предположение, что на подобный ракурс фигуры Веласкеса вдохновила находящаяся в Археологическом музее Неаполя ранняя копия созданной в III веке до н. э. знаменитой «Венеры Каллипиги» или «Венеры с красивыми ягодицами» (по-гречески *kallos* — «прекрасная», и *pyge* — «ягодицы»), на которой богиня правой рукой поднимает тунику к груди, обнажая ноги и ягодицы, откровенно выставляя их на всеобщее обозрение. У Веласкеса нет такой дерзкой эротики. Но чудесный изгиб бедра, ко-



8. Диего Веласкес. *Венера перед зеркалом*. 1647–1651
Холст, масло. 122,5 × 177
Национальная галерея, Лондон



9. Диего Веласкес
Дама с веером
Около 1640
Холст, масло. 95 × 70
Собрание Уоллеса,
Лондон

тому аккомпанирует изгиб покрывала на кровати и изгибы других тканей, создает ощущение чувственности, — как и все прелестное нагое тело юной красавицы. Приходится удивляться тому, как изумительно художник передает очарование ранней молодости. Большое значение имеет способность создать впечатление свежестью кожи, излучающей свет. Кажется, что просвечивающие сквозь тонкую нежную кожу юной девушки жилки пульсируют, что, прикоснись к ней, и она вздрогнет.

В ту пору существовал целый ряд картин, названных *Noli me tangere!* («Не прикасайся ко Мне!») — художники цитировали возглас Христа, чудесным образом после своей кончины явившегося Марии Магдалине; Веласкес же убеждает, что чудо может произойти, если прикоснуться к нарисованной им женщине...

Она столь достоверна, что нет сомнений, что художнику позировала какая-то красавица из плоти и крови — ее вес вдавливает серое покрывало, наброшенное на белую простынь, складка на ее правом плече и вмятина на бедре явно подмечена у конкретной модели, а не в произведении кого-либо из предшественников, как это нередко бывало у живописцев, представляющих образы античных богинь [23, p. 261].

Полагают, что позировала Веласкесу его итальянская возлюбленная, о которой он писал Филиппу IV, и имя которой так и не удалось установить; другие считают, что моделью служила римская художница Лавиния Трюнфи. В любом случае при взгляде на картину нет полной уверенности, что на ней запечатлен мифологический сюжет, — можно подумать, что это обыкновенное юное существо в спальне. Так полотно и было характеризовано в Золотом веке. В составленном в конце 1651 года описании имущества некоего Доминго Гуэрры Коронеля, которому творение Веласкеса сперва принадлежало, сказано, что это изображение нагой женщины на черном фоне, как будто речь идет о некой смертной, прилегшей на кровать. В следующем, 1652 году в инвентаре имущества купившего ее VII маркиза дель Карпио, дона Гаспара де-Аро-и-Гусмана, сына Луиса де Аро, первого министра Филиппа IV, также говорится, что это «изображение на холсте нагой женщины, повернувшейся к нам спиной, глядящей в зеркало, которое держит ребенок, и возлежащей на кровати»⁵.

Но «ребенок, который держит зеркало» крылат и у него перевязь через плечо, на которой он обычно вешает колчан со стрелами, — т. е. это, несомненно, Купидон или Амур. Он не только поставил перед Венерой зеркало, но и набросил на него длинную розовую ленту, которая в Золотом веке символизировала узы любви. И в целом Венера Веласкеса — это идеальное воплощение Любви. Любви телесной, физической и вместе с тем духовной, нематериальной, как, согласно ренессансному неоплатонику Фичино, нематериален взгляд, замечающий в зримом прекрасное [23, р. 261]. (Быть может, поэтому лицо этой Венеры словно бы нематериальное.) Барочная эстетика настаивала, что живопись должна даровать три наслаждения сразу: «чувственное наслаждение, интеллектуальное наслаждение и духовное наслаждение»⁶. Но нарисованное им изображение юной девушки влечет не только мифопоэтической обобщенностью, но и подлинной человечностью. Это женщина, с которой у нас устанавливаются доверительные отношения; и мы вволю любуемся совершенством ее плоти, изумляемся великолепием человеческой природы. Но наличие натурщицы, заметное в «Венере

5 URL: <https://masdearte.com/especiales/la-venus-de-espejo-cuando-la-belleza-puede-con-el-amor>.

6 Ottoneilli G. D., Cortona P. da. Il trattato della Pittura e Scultura. Uso et abuso loro (1652). Цит. по: [34, р. 123].

перед зеркалом», не делает картину натуралистической. То, что мы догадываемся, что это Венера и Амур, — не только своего рода алиби для художника, чтобы иметь право в католической стране рисовать обнаженные фигуры; многое в этом шедевре подчеркивает, что в сугубо человеческом заключено нечто божественное. Зеркало же перед красавицей поставлено под таким углом, чтобы стало ясно: она видит в зеркале не себя, а глядящих на нее зрителей! Вновь и вновь художник устраивает контакт между теми, кто заключен в его холсте, и теми, кто стоит перед ним. И вновь возникает впечатление, что живые говорят с живыми, и идет нескончаемый диалог с идеалом... И с художественной правдой: можно хранить почтительную дистанцию по отношению к этой Венере, будто находясь перед алтарем божественного искусства, и можно так приблизиться к соблазнительной плоти, что покажется, что ощущаешь ее тепло. Художник барокко вновь оказывается в равной мере и «реалистом», и «идеалистом».

Так же как и «Венера перед зеркалом», представляется и достоверной, и совершенной «Дама с веером» (около 1640, Собрание Уоллеса, Лондон; ил. 9). Вновь становится очевидно, что это и поэтически обобщенный образ Прекрасной Дамы и портрет конкретной женщины. И до сих пор не прекращаются споры о том, кого на этот раз изобразил живописец. Некоторые считают, что это Мари Эме де Роган, герцогиня де Шеврёз. Эта французская аристократка, неутомимая интриганка способствовала тайной переписке Анны Австрийской с ее братом испанским королем Филиппом IV и связи французской королевы с герцогом Бэкингемским, участвовала в заговорах, направленных на убийство кардинала Ришелье и отстранение от власти Людовика XIII, и вынуждена была в 1637 году бежать в Испанию, а позднее искать убежища в Англии. В письме, написанном в январе 1638 года, говорится, что Веласкес создает портрет некой герцогини, которая ныне одевается весьма скромно и на французский манер, но неизвестно, идет ли речь о «Даме с веером». Другие историки искусства полагают, что Веласкес запечатлел на этой картине свою любимую дочь Франсиску. Ссылаются на то, что это одна из трех картин, которые Веласкес никому не продал и они оставались в его доме после его смерти. Кроме нее это незаконченный автопортрет и «Портрет девочки» (около 1640–1642, Музей исторического общества, Нью-Йорк), который некоторые исследователи считают портретом внучки художника, дочери Франсиски, изображенной в «Даме с веером»; но и это суждение оспаривается другими знатоками творчества испанского гения.

Не будем вдаваться в эту полемику; отметим, что портрет дамы с веером настолько сложен сам по себе, что порождает самые разные размышления. Пишут о том, что у молодой красавицы такое глубокое декольте, которое не встретить в испанской живописи той поры. На самом деле, против подобных декольте боролись строгие моралисты, а отец Педро Галиндо даже опубликует в 1678 целую книгу, названную «Нравственные истины, которые порицают и осуждают праздные светские наряды и другие современные пороки, прежде всего бесстыдные декольте женщин» (...*Mayormente los Escotados deshonestos de las mujeres*). Подозревали даже, что Веласкес нарисовал какую-то видную куртизанку; но с этим не согласуется ряд обстоятельств: на голову и нагие плечи дамы наброшена черная вуаль, на руках у нее, как полагается светской женщине, белые перчатки, в левой руке она держит четки, на груди у нее медальон с миниатюрой религиозного содержания. Иначе говоря, пленительная чувственность здесь неотделима от благородной строгости. И если можно только гадать, какое чудо изображено на медальоне, то чудо искусства в этом портрете явлено сполна. Изумительна цветовая палитра: кажутся неисчерпаемыми оттенки черного, серого, золотого и голубого цвета. Виртуозная игра цвета оживляет всё: свет пронзает вуаль и сквозь него проступает коричневое платье, оно то сливается с черной вуалью, то золотится и начинает отбрасывать солнечные блики, набирающие силу на веере... Сверкают золотые четки, белизна перчаток переходит в бледно-серую синеву, становящуюся более яркой на банте на кошельке, траурная чернота составляет резкий контраст с пышущим румянцем лицом, нежной то белой, то румяной, то жемчужной, то золотистой кожей дамы — ее лицо, шея, грудь словно прорываются к полнокровной жизни из тьмы. И опять мы будто встречаемся не с глазами на портрете, а с глазами живой женщины; и счастливы встрече с этой красотой. Особый эффект заключается в том, что у нее разные глаза: левый будто бы покорно ловит взгляд того, кто на нее смотрит, а правый глядит на нас в упор, властно устанавливая неразрывную прочную связь.

Вернемся, однако, к тайне датировки картины и к тайне модели. Если она создана около 1637 года, то дочке Веласкеса Франсиске должно было быть около 18 лет, но дама с веером выглядит старше; герцогине де Шеврёз тогда было 37, но портретируемая выглядит моложе. Быть может, живописец не был слишком верен модели, опять-таки превращая реальное в идеальное. Бесспорен только тот факт, что он ни за какие деньги так и не продал это незаурядное произведение, и хранил

его, как нечто ему особенно дорогое. Дорогое и нам: в «Даме с веером» запечатлена самобытная индивидуальность, гордый, независимый характер, но вместе с тем у нас устанавливается с ней чуть ли не «домашняя» близость, душевное родство. Мы чтим ее строгость, и по-теплому относимся к ней; тесно соприкасаемся с уникальным художественным образом и с незабываемой женщиной.

* * *

Во второй половине 1650-х годов, в последнем пятилетнем отрезке своей жизни, Веласкес создает два абсолютно совершенных произведения, венчающих его творчество и являющих непревзойденные примеры гениального композиционного мастерства, — «Менины» и «Пряхи».

В «Менинах» (около 1656, Прадо, Мадрид; ил. 10) происходит нечто для испанской живописи середины XVII века ошарашивающе неожиданное — своеобразно соединяются два жанра, казавшиеся бесконечно далекими друг от друга — придворный портрет и автопортрет художника. Живописец создает изображение королевской семьи, тем самым исправно исполняя свои обязанности, работая в жанре, который наряду с картинами на религиозные сюжеты занимает почтительное место в испанском искусстве Золотого века. Еще в XVI столетии Алонсо Санчес Козьмо доводит жанр придворного портрета до совершенства, соревнуясь с выдающимися иностранными живописцами, такими как Тициан и Антонис Мор, рисовавшими испанских королей и принцев. У Филиппа II во дворце Эль-Пардо в 1582 году в галерее портретов окажутся 47 полотен, изображающих высочайших лиц (большая часть которых, к сожалению, уничтожена пожаром в 1604 году).

Совсем другое дело — автопортрет художника. До XVII века ни один из испанских живописцев ничего не создаст в этом жанре; согласно меткому выражению Сусанны Вальдман, художники не считали себя «портретируемыми» (*retratables*), полагая, что быть увековеченными право имеют только лица, принадлежащие к королевскому двору и церкви [42, р. 19]. Социальный ранг художника оставался низким; в 1563 году рыцарский орден Сантьяго публикует в Мадриде новый устав, в котором перечисляются «низменные занятия»: в перечне профессий художники оказываются вместе с трактирщиками, хозяевами постоянных дворов, вышивальщиками и прочими ремесленниками. Оплата их труда также была скромной; став придворным живописцем

Филиппа II, создавая роскошные полотна, Санчес Коэльо получал в год 30 000 мараведи (460 дукатов) — столько, сколько получал и хороший плотник [42, р. 27–28].

Художникам, разумеется, хотелось повысить свой статус. Они пытались опереться на ставшую популярной в образованных кругах идею, что Бог также является живописцем. Ссылаясь на Платона, у которого в «Республике» бог назван творцом-демиургом, Цицерон и Апулей, перефразируя великого грека, говорили о боге создателе, строителе, архитекторе [42, р. 37]. То, что Бог, согласно книге «Бытия», создал первого человека из глины, давало повод считать Его великим гончаром. В IV веке христианский богослов Григорий Нисский прямо сравнивает создание Богом человека с работой художника. Мысль была подхвачена испанскими писателями. В XV веке Иньиго де Мендоса писал, что образ Господа на платке Вероники Он нарисовал Сам, как нарисовал Он Луну и Солнце, и дневной свет на небесах. В одном из сонетов Лопе де Вега прославляет евангелиста Луку, согласно легенде создавшего первый портрет Богоматери и, как и Господь, называемого «живописцем вселенной». В драме Лопе «Величие Александра» великий завоеватель объясняет возлюбленной, что Бог «был первым живописцем/всего мироздания./сообщая всему жизнь, наделяя красотой./придавая краски всем вещам».

Франсиско Пачеко, Висенте Кардучо и другие живописцы отстаивали достоинство художника, доказывая, что его труд не «механический», а «интеллектуальный», и, следовательно, не «низменный», а «благородный». Но к ним прислушивались далеко не все, и Кальдерону семнадцать лет спустя после смерти Веласкеса, придется все еще отстаивать подобное мнение. 8 июля 1677 года драматург предстанет перед мадридскими властями с декларацией, в которой настаивал, что живопись — искусство, подражающее делам Господним, «чудо, творимое человеком», «ибо не создало Провидение ничего, чего она не могла бы изобразить». Живопись, уверял Кальдерон, не довольствуется тем, что являет все на свете — свет и тени, близкое и дальнее, плоское и выпуклое, дикое и цветущее; она способна представить душу (*copiarle el alma*), показать как на лице выражается то, что заключено в сердце — все переживания и чувства, гнев и приветливость, радость и печаль... И все же в течение всего XVII века художникам так и не удалось создать в Мадриде свою академию, и, помня о своем невысоком социальном статусе, живописцы не стремились создавать автопортреты. Когда же Кардучо напишет



10. Диего Веласкес
Менины. 1656
Холст, масло.
320,5 × 281,5
Прадо, Мадрид



11. Диего Веласкес. Пряжи, или Миф об Арахне. 1655–1660
Холст, масло. 220 × 289
Прадо, Мадрид

автопортрет, то запечатлеет себя не как художника, а как прилежного читателя раскрытой перед ним книги — причастность к литературе ценилась выше, чем занятия изобразительным искусством.

Другое дело «Менины». Если спросить у не знающего, что находится перед ним, зрителя, как следовало бы назвать картину, он весьма вероятно сказал бы: «Мастерская художника», и был бы во многом прав. Все лица, в ней изображенные, находятся в королевском дворце, в зале, который Филипп IV распорядился превратить в ателье любимого живописца. Напомним, что в Золотом веке сами живописцы, как правило, никак не называли своих картин, и затем их часто будут именовать, имея в виду места, на них запечатленные.

Итак, перед нами мастерская живописца, и он занимается в ней не чем иным, как живописью. Легко понять, что происходит в картине — художник в ней пишет картину. Он, несомненно, — главное действующее лицо. Другие действия, здесь совершающиеся — менина (фрейлина) подает чашку принцессе, карлик трогает ножкой собаку, — куда менее значительны, его же фигура буквально выше всех. Красный крест на груди — знак принадлежности к престижнейшему рыцарскому ордену Сантьяго будет нарисован позднее, но и без него бросается в глаза значительность живописца, его царственное достоинство.

Даже самых великих художников, в отличие от писателей, в Испании, за редчайшими исключениями, не привыкли называть божественными, но Веласкес здесь решительно присваивает себе прерогативы божественного демиурга: создает на холсте целый мир, включающий противоположные полюса — от людей до животных, от карликов до королей, включая клир, придворных дам и кавалеров, особ разных возрастов — от совсем юных до пожилых, далекие временные пласты — от нынешнего мгновения до разворачивающихся в незапамятной древности мифов, чьи сюжеты нарисованы на висящих на стене мастерской картинах. То, что художник — полный хозяин в этом мире, подчеркивает и театральность композиции.

Живопись в середине XVII века щеголяла изображением открытой линейной перспективой, показом иллюзорной глубины. Веласкес демонстративно отказывается от нее — он заключает всех в закрытое с трех сторон пространство. Именно таким было пространство сцены придворного театра, хорошо Веласкесу знакомого. Придворная сцена, в отличие от окруженных с трех сторон подмостков публичных театров, была ограничена, но давала замечательные возможности показывать на ней изобретательные и эффектные композиции. Их создавали режиссеры дорежиссерской эры, подчиняющие всех исполнителей; и Веласкес в «Менинах» выступает в качестве такого режиссера, выстраивающего нужную ему мизансцену и указывающего каждому то место, которое он определяет. В этом смысле он в равной мере распоряжается собакой, придворными и королевской четой. Исследователи давно заметили, что впечатление, будто Веласкес застал в королевских покоях милую сценку и решил запечатлеть ее, крайне обманчиво. Сама по себе такая композиция никак не могла возникнуть, она конечно же тщательно и властно определена, «выдумана» — торжествует очередной безошибочный расчет Веласкеса.

Благодаря Антонио Паломино, общавшегося с современниками Веласкеса и оставившего в трехтомном труде «Музей живописи и оптическая шкала» (1715–1716) первое подробное описание «Менина», мы знаем имена всех показанных здесь персонажей. Их можно, по аналогии с театральным представлением, назвать действующими лицами зрелища; и тогда станет окончательно ясно, что главное действующее лицо — сам живописец. Все, кого он запечатлел, подчеркнем еще раз, не только реальны, но и известны по именам. Но вместе с тем, они — плоды его воображения, образы его искусства еще и в том смысле, что каждый

из них существует в зависимости от того, как он сообразовывается с художественным целым.

Не менее интересно понять, как «Менины» соотносятся с господствовавшим стилем. Во всем, что творит Веласкес, проявляется его мощнейшая индивидуальность, но, какой бы уникальной она ни была, ряд черт в его искусстве говорит о его принадлежности объединяющему многим испанским художникам стилю барокко. Более того, некоторые существенные особенности стиля проявляются у него во всей полноте; в частности, неприятие в Ренессансе и маньеризме того, что приверженцам барокко казалось неправдоподобной идеализацией и нарочитой эстетизацией. Испанский гений стремится показать правду; но не менее важно то, что он не ставит правду превыше всего. Выше правды для него те ценности, которые он отстаивает как нечто подлинное, достоверное. Это конечно же присуще барокко, но для многих его творцов важнейшие ценности трансцендентны, для Веласкеса же они имманентны реальности: их следует искать не в небесных высотах, а в глубине самой жизни. Иначе говоря, истина и идеал для него — нечто единое. Как едины для него истина и красота; а красота может быть присущей и людям, лишенным красоты. Приукрашать — значит лгать, закрывать все подлинное вместо того, чтобы обнаруживать прекрасное в потаенном. Вместе с тем он показывает, что эстетическая привлекательность или неприглядность любого образа постигается только в социальном контексте; у Веласкеса обостренное чувство целостности мира. Возможно, он видел ауто Кальдерона «Великий театр мира» (*El gran teatro del mundo*), и, наверняка, ему была близка столь популярная в эпоху барокко идея, вынесенная в заглавие драматургом.

В упомянутом ауто Кальдерона персонаж по имени Мир, выполняющий приказ Творца, выводит на сценические подмостки, отождествляемые с земным шаром, все человечество: аллегорические персонажи представляют богачей и бедняков, землепашцев и праздных людей, королей и нищих. Иначе говоря, Кальдерон делает примерно то, что сделает позднее и Веласкес в «Менинах». Создателю «Продавца воды» и «Завтрака» были прекрасно известны контрасты социальной жизни, но в «Менинах» они, как и в «Великом театре мира» Кальдерона, не кажутся кричащими — превалирует ощущение общности людей, вне зависимости от их сословной принадлежности. Каждый приемлет роль, определенную не только обществом, но и судьбой. В Мире-Театре Веласкеса все приведено в согласие, но именно приведено: в отличие

от Возрождения, в искусстве барокко дает о себе знать усилие, воля художника достичь гармонии. В отличие от маньеризма, художественная интенция не выпячивается, но явно присутствует; эстетика не выставляет себя напоказ, работает не на себя, не на самоутверждение, а на открытие глубинного замысла — на показ духовной и душевной сопряженности. Сопряженность всех несомненна и в «Менинах». В картине нет ни эстетства, ни «реализма» — здесь все *vero* — правдиво, но не *tropo vero* — не чересчур правдиво. Это не натуралистическая, а поэтическая правда: как бывает в удачной стихотворной строфе, все «рифмуется», все соразмерно. Веласкес избегает часто обнаруживаемой в произведениях творцов барокко безмерности. (Быть может, замечательный исследователь Е. И. Ротенберг и по этой причине не хотел причислить Веласкеса к барокко, называя его внестилевым художником.) Точнее говоря, он не живописует безудержные страсти, словно взрывающие пространство и распаивающие бесконечную ширь и даль; барочная бесконечность проявляется в его психологической интроспекции. Да, он помещает всех в мастерскую, похожую на подмостки театра, но, как и в священных ауто, сцена заключает вселенную, — и все слои социума, и глубинные душевные пласты. Мы в них не мгновенно прорываемся, а их вечно постигаем, продолжая, глядя на «Менины», беседовать с принцессой Маргаритой или карлицей Барболой так же, как мы продолжаем общаться с шутами Веласкеса или с изображенным им папой Иннокентием X. Но в данном случае контакт устанавливается не только с отдельными лицами, но и с целой группой лиц.

Эта группа расположена на нескольких эшелонированных в глубину планах: ближе всего к зрителю находится обрамленный холст («картина в картине») и большая собака, чуть дальше карлик Николасильо, за ним принцесса, одна из менин и шутиха Барбола, затем вторая менина, еще дальше монахиня, потом зеркало, отражающее короля с королевой, лестница, ведущая в другое помещение, царедворец, отодвинувший занавес перед ним, и, глубже всего, стена с картинами. Следовательно, в единое целое сведено девять разных планов! Эта иллюзорная глубина завораживает, затягивает; и вместе с тем держит тех, кто стоит впереди, на определенной дистанции: король с королевой отражаются в зеркале в глубине мастерской так, что кажется, они стоят перед этой композицией, и каждый из зрителей, остановившийся перед ней, оказывается рядом с Филиппом IV и его супругой. Зрителю будто напоминают, что он находится в таком же положении, как зритель в театре, который посетила

монаршья чета. На полотне застыло мгновение: карлик касается ножкой пса, одна из фрейлин приседает, делая реверанс, другая сгибает колено, вручая чашку инфанте, Веласкес опускает кисть к палитре, монашка, поворачиваясь к партнеру, делает жест правой рукой, придворный придерживает занавеску. Подчеркнем еще раз: живописная композиция оказывается тщательно выстроенной сценической мизансценой. Сила же искусства Веласкеса заключается в том, что это нарочитое, преднамеренное построение дышит естественностью.

Этому способствует то, что в центре «Менин» находится ребенок — существо, являющееся по природе своей более естественным, нежели взрослые люди. Уже говорилось, что, согласно устоявшейся традиции, «Менины» следовало бы причислить к парадному портрету. Какое значение бы ни придавал себе художник, он изобразил свою внушительную фигуру в тени, зато щедро освещена Маргарита, превращающаяся в самое озаренное из действующих лиц в мизансцене. Будь это взрослая принцесса, картина по необходимости должна была бы принять более торжественный, официальный вид. Но это прелестный ребенок, и, судя по всему, Веласкес любил не только свою дочь, но и дочь своего патрона, можно предположить, охотно пришедшую в мастерскую по-отечески относящегося к ней живописца. И он запечатлел ее так, что мы видим в ней и представительницу знатнейшего рода, и обворожительное дитя человеческое. То, что Веласкес с любовью относился к маленькой Маргарите, заметно и в других ее портретах, в которых богатство красок ее наряда оттеняет пленительное обаяние приветливой грациозной девочки.

Способность Веласкеса открыть в том, кого коснется его искусство, нечто подлинно человеческое, сказывается и в других жанрах — в религиозной и в исторической живописи.

Картина Веласкеса «Сдача Бреды» или «Пики» (*La rendición de Breda, Las lanzas*, 1635, Мадрид, Прадо), говорит не столько о триумфе, сколько о милосердии. Прекрасные черты в ней обретает принимающий ключ от сдавшегося фламандского города генерал Амброзио Спинола. Он действительно был необыкновенной личностью. Государственный совет Испании удивил многих, назначив главнокомандующим войск во Фландрии генуэзца, добившегося успеха не на войне, а в торговых и 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 Спинола 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.

Веласкес здесь опять-таки 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 внятно звучат его слова о том, что подлинное благородство победителя заключается в том, чтобы пожалеть побежденных.

Но вернемся к великим композициям 1650-х годов.

«Пряхи» (*Las hilanderas*, 1655–1660, Прадо, Мадрид; ил. 11) таят не меньше загадок, чем «Менины». Загадочен опять-таки жанр картины. Устоявшееся название отсылает ее к бытовой или жанровой живописи, изображающей жизнь современников на улицах, дома, в будние дни и на праздниках. В жанре, выкристаллизовавшемся в эпоху Возрождения, усматривали демократические, реалистические или натуралистические тенденции, поскольку показ труда обычных людей занимал в нем видное место. Казалось бы, данное полотно Веласкеса было естественно назвать «Пряхами» — на нем на переднем плане («крупным планом») запечатлен их труд. Стоит признать удивительное мастерство, с которым Веласкес изображает работу, и то, как «проза жизни» превращается в изумительную поэзию. Много сказано интересного о самих пряхах в «Пряхах». Но это не значит, что не является сомнительным причисление картины к бытовому жанру и что бесспорно теперешнее ее название.

В течение четырех столетий оно несколько раз менялось, и в истории ее трактовки важной датой оказывается 1948 год, когда в журнале «Испанский архив искусства» (*Archivo Español de Arte*) были опубликованы работы Диего Ангуло Иньигеса и Марии Луисы Катуллы, утверждающих, что на полотне живописца запечатлена не только работа его современниц, но и миф об Арахне, что это не описание быта, а сложнейшая система требующих постижения символов, как это сплошь да рядом бывает в культуре барокко. Аргументы исследователей подкреплялись важными обнародованными ими следующими фактами. Было известно, что картина стоит особняком еще и потому, что была заказа-

на не кем-то из королевского двора и не церковь, а частным лицом, установили и то, что им был некий Педро де Арсе; и наконец, в 1948 году выяснилось, что в описи его имущества 1664 года полотно значилось под названием «Миф об Арахне» (*La fábula de Aracne*)! Поводом для этого служило изображение мифа на «картине в картине», висящей в глубине полотна Веласкеса. Можно полагать, что так его именовали и при жизни Веласкеса; в любом случае это совсем другой жанр — древнейший жанр мифологической живописи. Это побуждает думать, что вновь Веласкес соединяет два чрезвычайно далеко отстоявших друг от друга жанра: жанр, достоверно отражающий хорошо известную обыденность, и жанр, повествующий о необыкновенных существах. И опять-таки возникает вопрос, как следует назвать картину: «Пряхи», «Миф об Арахне», или «Пряхи, или Миф об Арахне», как ее иногда называют в нынешних каталогах. Не берусь делать заключение, и предлагаю читателю самому решить какое название он предпочитает...

В любом случае в «Пряхах» происходит соиздание гобелена и идет спор Афины и Арахны о том, кто искусней может вывести на нем лучшие узоры. Возникает не подлинное помещение, а искусно сотворенное художественное пространство: на деле пряхи пряжу и ткали гобелены в разных местах [12, p. 150].

Обычно отмечают, что ближе к зрителям стоят не аристократки, и не богиня, а работницы. Это не вполне верно. На первом плане стоит веретено — оно обрезано нижним краем полотна, будто выступает за его пределы, вклиниваясь в реальности. Веретено крутится — идет работа, являющаяся началом нового произведения.

Поэзию труда воспел еще Гесиод в «Трудах и днях», называя лентяев трутнями: «так полюби же дела,/бездельники всякому мерзки./Нет никакого позора в работе:/позорно безделье». Труд и творчество сблизилась в «Метаморфозах» Овидия, на которого явно опирается испанский художник. У римского поэта нимфы восхищались Арахной:

*Любо рассматривать им не только готовые ткани, —
Самое деланье их: такова была прелесть искусства!*
Перевод О. Шервинского [7, с. 119].

В «Пряхах» же еще решительнее осмысливается труд как искусство и искусство как труд. Как воистину плодотворное делание! В глубине «Прях» висит и гобелен, на котором выткана картина Тициана

«Похищение Европы». Тициан пользовался при испанском дворе высочайшим авторитетом, и Веласкес по просьбе Филиппа IV приобретал в Италии его творения. Фигуры же работниц в «Пряжах» не случайно самые броские и большие, сопоставимые с фигурой самого живописца в «Менинах» — в обоих случаях рассказывается о даре творцов, среди которых находятся и мифологические героини. В Золотом веке спор Арахны с Палладой истолковывался не только как вызов горячки богине, превращающей ткачиху в паука, но и как история зависти небожительницы к способностям смертной мастерицы [33, р. 291]. Об этом, в частности, писал Лопе де Вега в поэме «Аркадия»:

*Паллада с яростью и завистью
Увидела, что ткущей Арахны
Ширится слава... [41, р. 680].*

Так сопрягается далекое и близкое, обыденное и чудесное, повседневность и миф. Веласкес тклет свое полотно, вплетая различные краски, различные пласты культуры и общества, — образуется единая ткань жизни, предстающей во всей полноте, в неразрывной цельности.

Эта статья названа портретом художника, но придирчивый читатель мог бы заметить, что в ней ничего не говорится об автопортретах Веласкеса, как, впрочем, и о многих созданных им портретах Филиппа IV и о портретах Оливареса, некоторые из которых не менее хороши, чем те, о которых шла речь. Ничего не сказано ни об изображениях королевы Изабеллы, которой, похоже, живописец искренне симпатизировал, или о портретах принцессы Марии Терезии, которая, думается, его привлекала меньше, чем принцесса Маргарита, и т. д. Но художник оставил много великолепных полотен, разбор которых составил бы целую книгу. Мы же выбирали из его многочисленных творений те, которые казались наиболее для него характерными. Кроме того, по отношению к Веласкесу подавно верна поговорка, что лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать — или прочитать. Опубликованный в 1888 году капитальный двухтомник немецкого искусствоведа Карла Юсте «Диего Веласкес и его век» послужил началом целого ряда исследований, включающих написанные в разные годы блистательные эссе Ортеги-и-Гассета, собранные

им в книге «Тексты о Веласкесе и Гойе» (*Papeles sobre Velázquez y Goya*, 1950), и целую вереницу книг во второй половине XX — начале XXI века [29; 28; 17; 15; 20; 25; 19; 30; 18 и др.]. Несколько основательных исследований о Веласкесе создано и в нашей стране [5; 2; 3; 4; 8; 9; 10; 11 и др.], так что желающие могут обогатить знания о великом испанце. И испытать счастье, встречаясь воочию с его картинами, с нестареющим изумительным и глубокомысленным искусством. Пусть у каждого будет все отчетливее проступать свой портрет художника.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Дьячкова Н. Национальное своеобразие испанского бодегона конца XVI — первой половины XVII в. // Вестник МГУ. Серия 8. История. 2009. № 3. С. 72–86.
2. Знамеровская Т. П. Веласкес. М., 1978.
3. Кантерева Т. П. Веласкес и испанский портрет XVII в. М., 1956.
4. Кантерева Т. П. Веласкес. М., 1961.
5. Кеменов В. С. Картины Веласкеса. М., 1969.
6. Красовская Д. Вилем ван Алст. Натюрморт с розами, гвоздикой и подсолнухом в стеклянной вазе на мраморной столешнице // Образ и смысл. Голландская живопись XVII века из музеев и частных собраний России. М., 2021.
7. Овидий. Собрание сочинений. СПб., 1994. Т. II.
8. Ротенберг Е. И. Веласкес // Западноевропейская живопись XVII в. М., 1989.
9. Якимович А. П. Художник и дворец. Диего Веласкес. М., 1989.
10. Якимович А. П. Портреты Диего Веласкеса. М., 2012.
11. Якимович А. П. Веласкес. М., 2016.
12. Alpers S. The Vexation of Art. Velazquez and Others. New Haven and London, 2005.
13. Álvarez Sellers M. R. Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa. Valencia, 1993.
14. Arellano J. Dos mitos españoles en escena: el Cid y la Celestina en la comedia del Siglo de Oro. Salamanca, 2012.
15. Beruete A. Velázquez. Madrid, 1987.
16. Bouza Álvarez F. J. La cosmovisión del Siglo de Oro. Ideas y supersticiones // La vida cotidiana en la España de Velázquez / Dir. J. N. Alcalá-Zamora. Madrid, 1999. Pp. 217–234.

17. Brown J. Velázquez, pintor y cortesano. Madrid, 1986.
18. Brown J. Escritos completos sobre Velázquez. Madrid, 2008.
19. Brown J., Serrena J. M., et. al. Otras Meninas. Madrid, 1995.
20. Calvo Serraller F. Velázquez. Barcelona, 1991.
21. Carducho V. Diálogos de la pintura [1633]/Ed. F. Calvo Serralta. Madrid, 1979.
22. Cervantes M. de. Don Quijote de la Mancha/Ed. Francisco Rico. Madrid, 2004.
23. Cherry P. Velázquez y el desnudo // Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro/Dir. J. Portús. Madrid, 2007. Pp. 241–269.
24. Comedias burlescas del Siglo de Oro. T. VII/Dir. C. M. Induráin. Madrid, 2011.
25. Gallego J. Diego Velázquez. Madrid, 1995.
26. Hidalgo G. L. Diálogos de apacible entretenimiento. Valencia, 2010.
27. La vida y hechos de Estebanillo González. V. II. Madrid, 1990.
28. Lafuente Ferrari E. Velázquez. Estudio biográfico y crítico. Barcelona, 1966.
29. Maravall J. A. Velázquez y el espíritu de la modernidad. Madrid, 1960.
30. Marías F. Diego Velázquez, pintor y criado. Madrid, 1999.
31. Pacheco F. El arte de la pintura [1649]. Madrid, 1990.
32. Philippson P. Origini e forme del mito greco. Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici / A cura de A. Brelich. Torino, 1993.
33. Portús J. Historias cruzadas (meninas, hilanderas y una fábula musical) // Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro/Dir. J. Portús. Madrid, 2007. Pp. 279–299.
34. Prater A. Venus ante el espejo. Velázquez y el desnudo. Madrid, 2007.
35. Romero González A. Velázquez, la moda y los artesanos de la Corte. Consideraciones metapictóricas en torno a *Felipe IV en Fraga* y *El bufón Primo* (1644) // Baetica. Estudios de Historia Moderna y Contemporánea. 2022. Núm. 42. Pp. 133–159.
36. Romero González A. Velázquez y la moda: a propósito de *Felipe IV en Fraga*. En torno de los artesanos textiles en la pintura // Tiempos modernos. 2022. Vol. 12. Núm. 45. Pp. 138–155.
37. Roncero López V. “Han muerto a vuestro marido”: bufones asesinos y asesinados // “Doctos libros juntos”. Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayso. Madrid, 2018. Pp. 451–467.

38. Stoichita V. La rueda de Velázquez // Velázquez. El arte nuevo. Barcelona, 2021. Pp. 257–274.
39. Stoichita V. El torno al cuerpo. Anatomías, defensas, fantasmas. Madrid, 2022.
40. Vega L. de. Arcadia/Ed. A. Sánchez Jiménez. Madrid, 2012.
41. Vega L. de. Colección escogida de obras no dramáticas/Ed. C. Rosell. Madrid, 1959.
42. Waldmann S. El artista y su retrato en la España del Siglo XVII. Madrid, 2007.
43. Warnke M. Velázquez. Forma y reforma. Madrid, 2007.
44. Zuñiga F. de. Crónica burlesca del emperador Carlos V. Salamanca, 1989.