

Л

ГЛАВА

49

ГЛАВА



Дон Диего

Диего Веласкес

1599 – 1660

Л

Если бы не родился Франсиско Гойя, Диего Родригес да Сильва-и-Веласкес сейчас был бы у испанцев "*caudillo*" их старых мастеров: "*el pintor de los pintores*". Оскорбляя Эль Греко. Это гениальное трио (Эль Греко, Веласкес, Гойя) совместно царит в старом испанском искусстве кисти, в том, что было до Пикассо и Дали.

Родился он в Севилье и стал звездой Севильской школы XVII века (Веласкес, Сурбаран, Эррера Старший, Мурильо, Кано, Вальдес Леаль), которая, совместно с Риберой, монополизировала тогдашнюю испанскую живопись, что опять же порождает рефлексии о связях между богатством и художественным расцветом, поскольку Севилья тогда была экономической столицей империи испанцев. Тут же вспоминаются Флоренция, Венеция и нидерландские порты.

Фамилию Веласкес носила мать Диего. В Испании мужчины частенько пользуются материнской фамилией. Так сделал Пикассо, точно так же сделал и Веласкес. Отцом же его был португалец Родригес да Сильва де Оporto.

А вот вопрос: кто был учителем Диего? – уже гораздо более интересен. Формально ими были два Франсиско, его тесть Пачеко и Эррера¹, но более важную роль сыграли два других, связанных друг с другом фактора: врожденный, проявившийся еще в детстве талант и тот факт, что испанский двор, где Веласкес получил должность придворного художника, когда ему только-только исполнилось 24 года (!), представлял собой настоящий музей великого европейского искусства, уже тогда являясь превосходным зародышем Прадо. Благодаря коллекционерской страсти испанских Габсбургов (в основном, императора Карла V и его сына, короля Филиппа II) дворцы испанской Короны были наполнены «босхами» и «тицианами», хватало там Эль Греко и ван дер Вейдена, наряду с другими известными мастерами. Юный самоучка из Севильи мог там, словно из Сезама, черпать богатства, окрыляющие искусство кисти. Близкое знакомство с Рубенсом, который прибыл в Мадрид в качестве дипломата в 1628 году и выехал восемь месяцев спустя, тоже должно было иметь значение для художественной эволюции севильского суперталанта. И наконец – "*last but not least*" – две поездки в Италию (1629-1631 и 1648-1651) тоже существенно повлияли на эту эволюцию. В Италии Диего мог видеть (и копировать) произведения искусства различных широко известных мастеров, среди которых (в отличие от Пуссена) он более всего не любил Рафаэля. Более всего же он ценил Тинторетто и Тициана.

Быструю придворную карьеру Веласкес сделал благодаря замечательным портретам. В Севилье он писал религиозные картины и "*bodegon'ы*", которые итальянцы называют "*bambocciata*" – являющиеся смесью жанровой живописи и натюрморта сценки, действие которых происходит в кладовой, в таверне или на кухне. В Мадриде он начал с портретов. Именно ради портретов Веласкеса призвал ко двору влиятельный министр Филиппа IV, герцог Оливарес, не без стараний камергера Фонсеки и, похоже, к этому же приложил руку и Пачеко.

То есть, Диего попал в Мадрид скорее по протекции, но столицу он завоевал кистью. Монарх, Оливарес и большое число влиятельных людей признали его несравненным портретистом. Филипп IV, увидев свое первое изображение кисти Веласкеса, якобы, воскликнул, что теперь не позволит никому другому писать с себя портреты. А «*других*» вокруг Филиппа крутилось немало. Женственный король не любил править (здесь его здорово выручал Оливарес), зато обожал любовные интрижки, театр, литературу и изобразительные искусства (он и сам писал картины под руководством Хуана дель Маино). Когда Веласкес попал ко двору, он застал там орду «*великих мастеров*», которые – видя его талант – не щадили злых слов в его адрес. Они распускали слухи, будто бы юноша «*лишь головы умеет рисовать*», на что тот реагировал спокойно, говоря, что эти претензии он вос-

¹ **Франсиско Эррера Старший** (1576-1656), испанский живописец. Первый учитель Диего Веласкеса. **Франсиско Пачеко дель Рио** (1564-1644), испанский художник, теоретик искусства и поэт. В 1623-25 гг. – придворный художник короля Филиппа IV. Диего Веласкес в 1611-17 гг. был его учеником, а в 1618 г. женится на дочери своего учителя, Хуане.



Диего Веласкес «Портрет дворянина»
 (~1623, холст, масло; 52x40
 Институт искусств, Детройт, США)

принимает как комплимент, так как никогда еще не видел хорошо нарисованной головы. В 1627 году он выиграл конкурс на произведение исторической тематики, побив набивших на этом руку конкурентов (Кардуччо, Кахеса и Нарди), и нанеся смертельный удар своим врагам, стал удельным лидером.

В течение 37 лет Веласкес был олимпийской кистью двора, а его искусство было придворной живописью, что вовсе не значит, будто бы он исключительно льстил. Веласкес при написания картин не падал на колени, хотя на коленях работало множество королевских художников; но он и не критиковал, и не издевался кистью над двором и придворными (так станет поступать и Гойя) – как «натуралист» он попросту «фотографировал» и украшал двор, разве что выдавая собственную увлеченность театральной роскошью этого раззолоченного мирка.

А помимо портретов он писал практически все: мифологические, библейские, религиозные, исторические и жанровые сцены. Часто рисовал он «придворную фауну» – кишевшую во дворцах толпу слуг, юродивых, шутов и карликов, всяческих *"timos"*, *"nonos"*, *"enanos"* и *"bobos"*. Он не писал самостоятельных (без стаффажа) пейзажей, хотя на некоторых его полотнах фигурный стаффаж совершенно неважен. Ему приписывают пару чистых натюрмортов (Рейксмузеум и Прадо), но все равно, не имеющие конкурентов «натюрморты» Веласкеса – это его изображения инфант, являющиеся демонстрацией колорита, более близкого к «чистому искусству», чем к анатомическим формам, изображению одежд или физиономическому сходству. Ренуар: «В розовой ленточке **«Инфанты Маргариты»** заключено все искусство живописи!» (см. справа).

Нам мало что известно о жизни Веласкеса. Молчун, меланхолик, флегматик, который, правда, умел и нервничать, когда его критиковали. Ибо, хотя его ритуально и называли «Апеллесом нашего времени» (Альфарио, 1658), что ни говори у него хватало (тоже ритуально) завистников, как свергнутый с трона придворный соперник Кардуччо, который заявлял о Веласкесе следующее: «Хороший практик, но лишен воображения» (1633). Гойя, к примеру, был *"hombre de aventura"*, а Веласкес – противоположностью авантюриста, тем не менее, его подозревают в любовной аванюре в Италии. Вопреки тем, кто утверждает, что он до гроба хранил верность всего лишь одной женщине (жене), Веласкес, якобы, имел роман и ребенка с красавицей-итальянкой. Но мифология жизни Веласкеса столь же нищая, как и фактография его жизни.



Диего Веласкес «Портрет инфанты Маргариты»
(1659/60, холст, масло; 212x147
Прадо, Мадрид, Испания)

Мифологизировали и его творчество. Якобы, своими *"bodegones"* он ввел в испанскую живопись кухонные интерьеры (которые Питер Артсен ввел в нидерландскую живопись еще в XVI веке), но учитель Веласкеса, Франсиско Эррера, сделал это раньше. Якобы, он ввел в испанскую живопись конный портрет, но чуть ранее это уже сделал Пантоха де ла Круз, а может быть – и Бартоломе Гонсалес. Кстати, лошади с тушами гиппопотамов, это крупнейшее *"weak point"* (слабое место) Веласкеса; его лошади неуклюжи, бесформенны, неправильны; они настолько же слабы в художественном плане,



Диего Веласкес
 «Инфант Балтазар Карлос на коне»
 (1634/35, холст, масло; 209x173
 Прадо, Мадрид, Испания)

как и лошади Гойи. Карикатурность коня на знаменитом портрете инфанта Балтазара Карлоса (см. выше) объясняли сознательной деформацией, учитывающей угол взгляда (то есть, в соответствии с анекдотом о Фидие) ибо контерфект висел на высоте трех метров, но, хотя объяснение и является *"ben trovato"*, это никак не опровергает факта, что лошади Веласкеса просто ужасны. Севильский памятник Диего украшает фраза: *"El pintor de la verdad"* («Художник правды»), что делает ему комплимент как реалисту или, буквально, натуралисту, но если вспомнить несчастных лошадок, она на все сто процентов неправдива.

Но других первенств, гербами которых являются популярные холсты Веласкеса, отобрать у него никак нельзя. Это он ввел в испанскую живопись Вакха (Бахуса – бога пьяниц) («Триумф Вакха» vel «Пьяницы») и женскую обнаженную натуру («Венера перед зеркалом» – см. стр. 114). **"Las lanzas"** («Пики» vel «Сдача Бреды»²), названная П. Майером «самой благородной из когда-либо написанных военных картин» (1969) – является «первой истинно исторической картиной во всей современной живописи Европы» (К. Герстенберг, 1957). **"Las hilanderas"** («Пряхи» – см. стр. 120) – это первое произведение современного изобразительного искусства, изобразившее работу в мануфактуре. А **"Las meninas"** («Фрейлины» – см. след. стр.), перед которой преклоняются целые поколения художников (Лука Джордано назвал эту картину «теологией живописи»; Пикассо провел рядом с ней полгода, выполняя многочисленные пастеши) – это первый коллективный портрет королевского семейства, и не только у испанцев. И первый столь явный символ королевского статуса искусства живописи (этим символом является рассекающий всю сцену сверху вниз гигантский подрамник, за которым мастер стоит словно дирижер монаршего двора) – символ-сигнал, предназначенный не только для художников. Но только тем, преклоняющимся, глубоко до лампочки уже упомянутое новаторство, темой их неумолчной болтовни является нечто иное: чрезвычайно оригинальная композиция и замечательное построение света от двух источников. Мане перед **"Las meninas"** простонал: «Когда вижу это, мне жаль своих потраченных сил, бесполезно рисовать!»

² См. том I, глава 1 – примечание автора.



Диего Веласкес «Фрейлины»
(1656, холст, масло; 318x276
Прадо, Мадрид, Испания)

Когда говорят: «новаторство Веласкеса», «революционность Веласкеса», «авангардизм Веласкеса» прежде всего имеют в виду «импрессионизм Веласкеса». То есть: его технику и его колористику. Молодой Веласкес был типичным караваджистом, но впоследствии нашел собственный язык, в чем ему помогли венецианские колористы – Тинторетто и Тициан. Если считать главным достоинством живописи мастерство владения цветом, то Веласкес входит в число лучших художников всех времен и народов, как наследник венецианского колоризма (а таковым он был более, чем наследником реализма Караваджо). Цвет у Диего является медиумом номер один, основным языком творчества, так что язык литературный, письменный, бывает слишком беден, чтобы передать всю хроматическую сложность Веласкеса. Потому исследователи вновь и вновь (как и при характеристиках творчества Джорджоне и Тициана) применяют музыкальные метафоры, когда пишут о «симфониях цвета», о «холодно-мажорной тональности» и «тональности тепло-минорной», а живописцы-колористы исполняют гимны восхищения (Делакруа: «...и чудесный Веласкес, наполняющий мою душу!», 1824), хотя по сравнению с венецианцами палитра Веласкеса довольно суховатая, скромная, иногда даже тоскует по монохроматизму.



Диего Веласкес
«Портрет короля Филиппа IV»,
фрагмент
(1631/35, холст, масло
Национальная галерея,
Лондон, Великобритания)

Давайте вспомним, что у седого Тициана игры с красками сопровождалась (а точнее, обуславливалась) «небрежной» техникой, сегодня называемой авангардной. У Веласкеса, который в качестве обучения копировал Тициана, мы видим подобное явление. Он часто писал *"alla prima"*, без подготовительных рисунков, без многократных лессировок, без выделения фактуры, растираний, размывок и прочих штучек, которые столь гениально применялись многими мастерами (взять хотя бы Рембрандта). Иногда у него – широченный цветовой мазок (о котором восхищенный Иван Крамской, художник и теоретик изобразительного искусства, писал в XIX веке: «*Мажет, мажет, да так, как не отважился бы и самый наглый из французов!*»), а иногда – маленькие полосочки пигмента или касания-капельки. Все эти пятна, пятнышки, полоски и точки не всегда сразу же формируют или проявляют форму: вблизи они кажутся хаосом, но только лишь на определенном расстоянии мы видим, какую форму они выстроили и какой придали ей хроматический тон. Но разве не таким же будет и восприятие импрессионизма?

По сообщениям ранних биографов Веласкеса (например, Антонио Паломينو, 1724) – Диего использовал очень длинные кисти, чтобы иметь возможность писать, стоя далеко от подрамника, так что его картины красивы тогда, когда мы рассматриваем их издали, не подсовывая нос к самому холсту. Так что речь шла о типично импрессионистском «сочетании цветов в глазах зрителя» – цвета Веласкеса не столько существуют на холсте, сколько видимы зрителем, в зрачках которого эти краски слились. Потому-то Ортега-и-Гассет говорит: «*Веласкес свел живопись к видению*». Но Веласкес не свел живопись к Клоду Моне, не изобрел Импрессионизма. Между Веласкесом и импрессионизмом XIX века существует принципиальная разница: импрессионисты накладывали рядом одна с другой чистые краски солнечного спектра, в то время как Диего использовал многочисленные промежуточные тональности. Словом: вначале он смешивал пигменты на палитре или в мисочке, а лишь потом – во взгляде зрителя. И гораздо чаще – на палитре или в мисочке, чем во взглядах зрителей. Так что «*импрессионизм Веласкеса*» – это грубое преувеличение (такой же бред, как и то, будто Мане первым оценил его хроматическое мастерство). Мы можем говорить только о примитивном предимпрессионизме Диего, но лучше – о его предимпрессионистской свободе кисти, но не о практическом внедрении Импрессионизма.

Современники Веласкеса называли его столь новую технику: *"maniera abbreviada"* – стилем сокращенным (ускоренным). Они использовали и иные термины: «*эскизная живопись*», «*отдельные пятна*», et cetera; литератор Франсиско Кеведо писал: «*...несколько беспорядочно брошенных пятен, которые у него творят правду*». Впоследствии неоклассики отмечали, скорее беспорядок, чем правду; Антон Рафаэль Менгс фыркает, что Веласкес писал «*небрежно*». Еще позднее станут утверждать, что и с излишней спешкой – будто бы различные придворные функции вынуждали художника писать слишком быстро



Диего Веласкес
«Сад виллы Медичи»
 (1650/51, холст, масло; 44x38
 Прадо, Мадрид, Испания)

(Юзеф Панкевич: «...к поверхностной и поспешной работе»), и что только лишь благодаря этому и родился «импрессионизм Веласкеса». А ведь быстрая рука была у него и очень твердой, уверенной. Леон Вычулковский восхищался Веласкесом за то, что тому не нужно было переписывать свои холсты, он сразу и безошибочно рисовал то, что нужно. «Он никогда не ищет, потому что всегда точно попадает. Стреляет так, что мог бы стрелять и в зажатую в пальцах монету». Имея при мольберте быструю и уверенную руку, Диего все же часто прерывал работу, чтобы вернуться к картине через какое-то время. Или не возвращаться – якобы, большая часть его работ так и не была закончена. Филипп IV говорил своему послу (в Риме), что Диего – флегматик...

Пышное явление «испанского импрессионизма» XVII века, звездой которого был Веласкес, было следующим образом охарактеризовано знатоком творчества Диего, Хозе Камоном Азнаром: «Это явление можно назвать инстантизмом. Манера, задача которой состояла в том, чтобы передать световой или кинетический момент, оставляя пустые места среди красочных пятен – это характерные и общие черты испанского импрессионизма, который обильно использовал черный цвет и убежденно не занимался пленэрной живописью» (1964). Как известно: Моне и компания проклинали черный (в солнечном спектре его нет), зато обожествляли пленэр, и этим Азнар дает нам понять, что имелись глубокие различия между «испанским импрессионизмом» и просто Импрессионизмом. Но если даже «испанский импрессионизм не занимался пленэрной живописью», Диего Веласкес ею занимался, хотя и редко. В Италии он выполнил на пленэре два феноменальных пейзажных «впечатления» (фрагменты садов римской Виллы Медичи – см. выше), которые могли бы блистать на любой выставке импрессионистов XIX века, что я говорю без тени сомнений. Но делать из Веласкеса импрессиониста я считаю глупостью. Верно писал Гётц Экардт: «Родившийся позднее постулат импрессионистов, что не следует излишне задумываться над материей, формой и цветом изображаемых предметов, а только регистрировать в свете их взаимодействие, здесь уже был исполнен» (1976). Но эти две картины являются исключением – возможно, они были всего лишь

эскизами, упражнениями или вариациями *"per diletto"* (для удовольствия) или *"per gioco"* (ради забавы).

Живопись не стала главной страстью Веласкеса, истинное удовольствие давало ему нечто иное. Прежде чем мир искусств (Мане со своей бандой) назвал Диего «художником над художниками», современные Веласкесу земляки ценили его столь же высоко, если не выше (С. де Гальегос: *«истинное чудо!»*, 1637), но сам мастер мечтал не о художественных лаврах, а о поднятии собственного придворного и дворянского статуса. Сразу же по прибытию к королевскому двору (1623) он пишет первый портрет Филиппа, вызывает восхищение монарха и незамедлительно именуется «живописцем двора» (*"el pintor de cámara"*) и «художником короля» (*"el pintor del Rey"*). Любой художник с душой живописца был бы счастлив подобными должностями и необыкновенной скоростью их достижения, но Веласкес жаждет других придворных титулов. Он желает делать карьеру высшего чиновника. И он станет выстраивать ее в течение нескольких десятков лет, упрямо и стиснув зубы, добиваясь очередных ступеней, которые сейчас нас смешат: придворный (или королевский) страж, гардеробщик, интендант, инспектор строителей, бухгалтер, квартирмейстер, камергер, дворцовый управляющий, не говоря уже о различных заданиях, лишенных титулярного ранга (в том числе, дипломатических). Нас это смешит, ведь сегодня мы ценим творческий, а не бюрократический гений, ведь в противном случае художник, пускай и великий, кем был бы по отношению к придворному чиновнику? Ремесленником или слугой, выполняющим задания по приказу или за деньги. Между придворным сановником и придворным художником существовала такая же пропасть, как между придворным художником и обычным цеховым богомазом, или как между министром Гёте и бедным писателем с чердака веймарского доходного дома. Делая карьеру придворного туза, маэстро Веласкес прекрасно знал, что делает и, похоже, ему это нравилось. Вполне возможно, что душа у него была, скорее, камергерская, чем артистическая...

Вершиной мечтаний Веласкеса было пожалование дворянского титула. Это было сладким сном для многих художников; с тех пор, как Симоне Мартини получил (1317) при неаполитанском дворе дворянский титул, мастера живописи все чаще пытались получить свидетельство о голубой крови за собственное искусство. Но удавалось это немногим. Правда, Рубенсу эта штука удалась даже дважды – он был возведен в рыцарское звание королем Англии Карлом I (1624), а король Испании Филипп IV в 1631 году тоже сделал фламандца рыцарем.

Диего Веласкес, возможно, происходил из обедневших дворян низкого рода, но даже если это и так, он желал войти в высший слой аристократии, сделаться чем-то большим, чем обычный идадьго. До цели он добрался (после скольких лет стараний!) за год перед смертью. Король согласился посвятить его в рыцари Ордена Святого Иакова (Сантьяго де Компостела), но даже король мог сделать это лишь при соблюдении определенных условий. Вначале 148 свидетелей должно было присягнуть, что Диего имеет чистую кровь (без малейшей примеси мавританской или еврейской), что он умеет ездить верхом, и что он никогда не занимался живописью как ремеслом или коммерческой деятельностью (то есть, не продавал картин и не писал их за деньги), а лишь ради удовольствия и из любви к королю. Клятвopреступники хором сказали, что следовало, но кастильская аристократия, защищавшая элитарность Ордена (стать членом Ордена было крайне сложно, звание рыцаря присваивали редко и лишь потомкам аристократических родов), упорно противилась. Спустя месяцы крайне сложных переговоров и благодаря давлению со стороны короля, все барьеры были преодолены, кроме одного: необходимо было доказательство того, что кандидат никогда не запятнал себя трудом собственных рук. Подобного рода доказательство, как и любое доказательство в светском или церковном суде, легко можно было бы представить услугами клятвopреступников, но это бы означало, что все портреты монарха Веласкес рисовал ногами, и чтобы весь фарс не провалился окончательно, Филипп IV потребовал от орденского Совета отказаться от упомянутого требования. Но тогда номинацию должен был утвердить Ватикан (римский папа Александр VII), а тут педанты из папской канцелярии потребовали мелочных и достоверных свидетельств дворянского происхождения Веласкеса, которые было весьма сложно предоставить (в особенности, с ма-

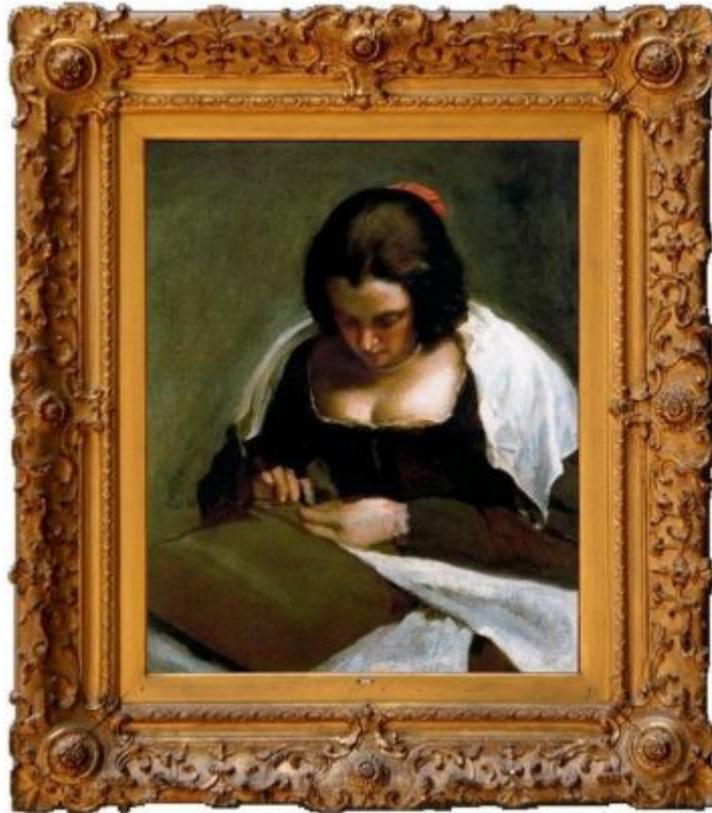
Диего Веласкес «Фрейлины»,
фрагмент с автопортретом

теринской стороны). И снова король заставил, на сей раз Святого Отца поглядеть на дело сквозь пальцы. И наконец-то, после полутора лет сложных процедур дон Диего Родригес да Сильва-и-Веласкес был посвящен в рыцари, он стал кавалером Ордена святого Иакова ("*Caballero de la Orden de Santiago*"). Через год, перетрудившись при организации придворной церемонии (свадьбы инфанты Терезы и Людовика XIV), художник отдал Богу душу. Хоронили его с помпезностью, надлежащей испанскому гранду.

Легенда говорит, о дописанном на груди Веласкеса (в «Фрейлинах») рыцарском кресте Ордена Сантьяго (см. справа), который, после смерти своего любимого художника, изобразил собственноручно король.

Сомнительно, уж слишком отдаёт это анекдотической агиографией, сфабрикованной апологетами. Так или иначе – правдой остается то, что за эту красную закорючку Веласкес отдал бы и «Фрейлин» и любой другой из своих шедевров, ведь он признавал тезис, что куда там художникам до грандов. Если бы король не успел ввести его в ряды аристократии перед смертью (хотя бы из-за сопротивления кастильского дворянства или Ватикана), Диего умирал бы крайне несчастным человеком.





Диего Веласкес «Женщина с иглой»

~1640, холст, масло; 74x60

Национальная галерея искусств, Вашингтон, США
Коллекция Эндрю У. Меллона

В XIX веке французы и англичане называли Веласкеса «художником для художников». А это неправда – Веласкес был живописцем еще и для метафизических натур, и для поэтов. Доказательством является «Женщина с иглой» vel «Швея».

Практически все, что нам о ней известно – это спекуляции. Дата (около 1640 года) взята из усредненных гипотез Э. Лафуэнте Феррари (1641/1643) и Лопес-Рейя (1630/1640). В качестве модели, как правило, предполагается дочь Веласкеса, Франсиска Веласкес дель Мазо, жена его ученика, художника Хуана Батисты дель Мазо (гипотеза А.Л. Майера, 1924), но без каких-либо доказательств. Ходят слухи, будто бы дель Мазо закончил картину, которая – как и большинство произведений Диего – не была завершена, но это тоже остается предметом дискуссий. Законченной кажется лишь голова, остальные части более или менее эскизные, причем, более всего эскизные руки, но бывший директор Национальной галереи в Вашингтоне, Джон Уокер, верно замечает, что Веласкес часто, когда желал показать движение или дрожь рук, рисовал ладони персонажей «в сокращенном стиле», который сейчас мы называем «эскизным» или «импрессионистским» (сам Уокер называет этот холст «экспериментом на пути, ведущему к Импрессионизму», 1963).

«Сокращенный стиль» ранее ассоциировался с «легкостью творения» (избыточной легкостью). В этом «грехе» – легкости – обвиняли многих гениев (особенно Рафаэля, Тьеполо и еще пару гигантов кисти, и уж тем более – Веласкеса). Великий Ренуар защищал испанца от подобной критики, объясняя Амбруазу Воллару: «Упомянутая здесь легкость – это всего лишь доказательство того, что он прекрасно владел собственной техникой. Лишь те, кто до мелочей владеет техникой, способны производить впечатление, будто бы пишут легко, от руки. Но, насколько же отработана живопись, которая вызывает впечатление столь свободной!» И прибавил: «У Веласкеса меня восхищает еще и то, что его живопись дышит радостью, которую творец испытывал во время работы». «Женщина с иглой» просто дышит таким счастьем.





Ян Вермеер ван Делфт
«Кружевница»
 (1665/70, холст, наклеенный на дерево,
 масло; 24,5x21
 Лувр, Париж, Франция)

Эта гениальная картина – приписываемая и к жанровой, и к портретной живописи, и являющаяся как бы предзнаменованием еще более гениальной, написанной четверть века спустя, **«Кружевницы»** Вермеера (см. слева) – предсказывает также Коро и всю психологическую тонкость портретов второй половины века девятнадцатого. Удивительное дело: многие художники лишь раз в собственном творчестве создали столь удачный, столь проникновенный, столь тонкий, столь нежный, столь глубокий женский портрет. **«Дама в горностае»** Эль Греко, **«Сусанна Фоурмен»** Рубенса, **«Читающая девушка»**

Фрагонара, **«Молодая женщина»** Крестуса...³ Но только лишь Вермеер мог это делать всякий раз, когда писал женщину.

Веласкес доказал, что является замечательным портретистом, рисуя своего короля, королевских детей, королевских министров, карликов и шутов. Плюс папу римского, контерфект которого тут же был объявлен наилучшим портретом всех времен и народов, хотя сам Иннокентий X выразил в отношении работы свое неодобрение: *«Слишком правдиво!»*. **«Женщина с иглою»** была картиной совершенно иной, особенной, далекой от пафоса портретов монархов и аристократов, равно как и отдаленной от жалкого этоса придворных карликов и шутов, изображаемых кистью Диего. Здесь Веласкес проявил большую гениальность – гений портретиста трогательно интимного, гениальность тихую, словно прокалывание иглой шелка, словно мысль шьющей женщины, а она – словно штопка жизни, которая все время распарывается...



³ См. соответственно: том I, глава 8; том IV, глава 42; том VII, глава 68; том I, глава 8 – примечание автора.



Диего Веласкес «Венера перед зеркалом»

1648/50, холст, масло; 122,4x177,2

Национальная галерея, Лондон, Великобритания

Женщина перед зеркалом. И зеркало перед женщиной. Вечная тема, постоянный мотив для всяческого рода артистов – от живописцев и графиков до драматургов и рифмоплетов. «Зеркало»

*«давнее-давнее
покрытое трещинами и дымкой
потрескавшееся от избытка увиденного»*

Так начал свое прелестное стихотворение «Зеркало» (томик под названием «... с ограниченной ответственностью», 2010) поэт Стефан Листош, а завершил его упоминанием тайн зеркала женского – любого женского зеркала – всех женщин этой Земли, начиная с того момента, как зеркала вообще появились:

*«еще глубже,
гораздо глубже
хранятся поцелуи, взгляды
и сытый смех переходящий
в восхищенный плач
там, в глубине времен»*

Сколько же мастеров представляло нам женщину перед зеркалом! Всем замечательным «Венерам перед зеркалом», начиная с итальянца Беллини и фламандца Рубенса, вплоть до датского неоклассициста Эккерсберга, предназначал свои строфы Райнер Мария Рильке, когда писал «Даму перед зеркалом»:

*Свой усталый облик растворит,
как в бокале - горькое лекарство,
в полужидком и всегда прекрасном
зеркале. И вот уже горит
на её устах полуулыбка.
Дальше - больше: россыпью волос
возникает в амальгаме жидкой;*

Мастер Карла Ангулемского
«Венера с зеркалом»,
 фрагмент **«Игр влюбленных»**
 (~1500, иллюминация в манускрипте
 Национальная библиотека,
 Париж, Франция)



Николя Батель,
 по картону Ханекина из Брюгге,
«Вавилонская Блудница»,
 фрагмент гобелена **«Апокалипсис»**
 (1373/80
 Музей гобелена, Анже, Франция)

Кристофер Вильхельм Эккерсберг
«Женщина перед зеркалом»
 (1816/40, холст, масло; 32x25
 Коллекция Гиршпрунга,
 Копенгаген, Дания)



*лёт себя, чуть в шутку, чуть всерьёз.
Выступают плечи из границ
выходного сборчатого платья,
словно крылья у нарядных птиц.
Как в минуту жаркого объятия
думой возжеления томим
ловелас, - так ей необходим
этот образ, чтоб напиться им,
чтобы насладиться без изъятия.
Лишь тогда махнёт она рукой
горничной, когда шкафы и лампы
вдруг возникнут у зеркальной рамы
и сгустится сумрак за рекой.⁴*



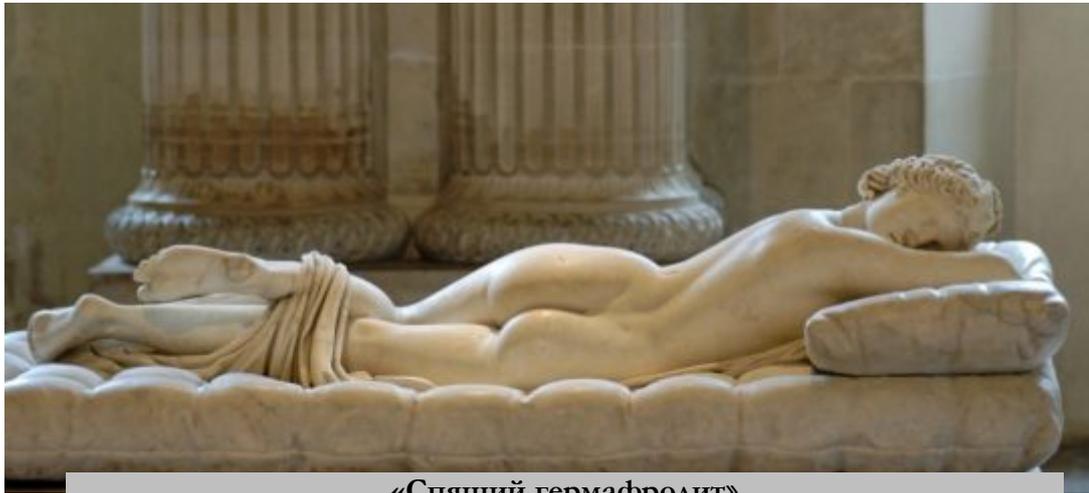
Имитация правильного отражения в зеркале

Ученые мужи обнаружили в шедевре дефекты. По мнению оптиков, зеркало, которое держат под таким углом, обязано, вместо лица, показать фрагмент тела (см. выше). По мнению физиономистов, лицо, которое отражает зеркало, является уж слишком вульгарным, никак не соответствующим тонкому изяществу модели. По мнению моралистов, прелестная попка, выгнутая в сторону зрителя, нарушает правила приличия, приводя мысли самцов к влажным, словно болотная топь, приманкам.

"Venus del espejo". Но *"espejo"* (зеркало), равно как и держащий его купидон были – как показал спектральный анализ – дописаны впоследствии, возможно, зятем Веласкеса, Хуаном дель Майно, или же кем-то другим, или же (что весьма вероятно) самим Веласкесом. Что означает *«впоследствии»*, от какой даты отсчитывать? Когда-то историки искусств спорили по вопросу: какие из *«итальянских каникул Веласкеса»* породили данный холст, первые или вторые; сегодня ставят на вторые (1648 – 1651) или же на время непосредственно перед вторым отъездом Диего в Рим. Картина оказалась в Мадриде еще до того, как Веласкес вернулся из Италии, так что часть историков утверждают, что это произошло до ноября 1648 года. Иные же утверждают, что она туда была привезена из Рима А.Д. 1650 или 1651, а родиться могла только лишь в Риме, ибо в Испании Святейшая инквизиция не позволила бы писать обнаженную натуру. Тем более, столь пульсирующую чувственностью. И эту проблему мы должны оговорить подробнее.

По мнению многочисленных авторов, до Веласкеса испанская живопись женской наготы не знала или знала лишь одну единственную. Чушь! Она знала их гораздо больше – у одного только Эль Греко имеется несколько голых теток, у современного Веласкесу Алонсо Кано тоже фигурирует голая женщина (**«Сошествие в бездну»**). Только все эти обнаженные натуры имели религиозный характер и были (особенно у Эль Греко) настолько бесформенными, настолько *«странными»*, настолько лишенными какой-либо эротичности, что никаких греховных чувств возбудить не могли. Так что чего-то испанской живописи действительно не хватало, и этим *«чем-то»* была правдивая-типичная-классическая обнаженная натура.

⁴ Перевод: Галья Рубина-Бадьян.



«Спящий гермафродит»

(поздне-эллинистическая мраморная копия скульптуры II в. до н.э.
Лувр, Париж, Франция)

Зато в собраниях испанской короны живописной обнаженной натуры хватало, можно сказать, что ее было очень даже много, резиденции королевских особ были переполнены дамской наготой, от «поэзий» Тициана, до распущенных толстушек Рубенса. Аристократы и магнаты Испании покупали много обнаженной натуры, только вся она выходила из-под кистей иностранцев. В том мире, где ритуальная набожность заменяла публичный театр, зато частная жизнь буквально кипела чувственностью, инквизиция терпеть не могла раздевания испанской женщины испанским живописцем. Испанка могла иметь гостеприимную и ненасытную "yoni", но внешне она должна была быть одетой от шеи до пят. Официально нагота была настолько проклятой, что когда какой-то город пожелал подарить супруге Филиппа IV пару шелковых чулок, придворный чиновник пресек это категоричным: «– У испанской королевы нет ног!». Тем не менее, нам известно (благодаря старинным каталогам), что Диего Веласкес написал несколько «*мифологических*» обнаженных натур (Венера, Психея, Даная). Но все ли они были написаны в Риме (из страха перед испанской инквизицией)? И виновата ли инквизиция в том, что из всех этих обнаженных женских натур сохранилась лишь одна? Вся, что-либо значащая, испанская живопись оставила нам всего лишь две обнаженные натуры: «**Венеру**» Веласкеса и «**Обнаженную маху**» Франсиско Гойи⁵. Что любопытно: в начале XIX века обе эти картины были собственностью первого петуха Испании, министра-гитариста Мануэля Годоя.

Холст, которому уже дали несколько названий (помимо «**Венеры перед зеркалом**» или «**Венеры с зеркалом**», его называют «**Туалет Венеры**» и даже «**Венера Рокби**»⁶), по праву считается самой замечательной женской обнаженной натурой в живописи XVII века, и иногда его называют (беспочвенно, если вспомнить «**Венеру**» Бронзино⁷ или «**Большую одалиску**»⁸ Энгра) «*наиболее изысканной женской обнаженной натурой в живописи всех времен и народов*». Здесь Веласкес, усердный (копирующий) ученик венецианских мастеров, сплавил два мотива, охотно использовавшихся венецианцами (да и Рубенсом) – голышку лежащую и голышку, изучающую свое зеркальное отражение. Для кого он это сделал? Вне всяких сомнений – для себя (любой живописец обнаженных женских натур напитывает ими собственные эротические желания), но формально – для первого владельца картины, знаменитого тогдашнего бабника, дона Гаспара Мендеса де Харо-и-Гусмана, маркиза дель Карпио и де Элихе (Эличе). Будучи родственником всемогущего министра Оливареса, этот донжуан инквизиторов не опасался.

⁵ См. том VII, глава 74 – примечание автора.

⁶ По местонахождению британской коллекции Моррита из Рокби-холла, Йоркшир, где картина находилась до 1905 г. В лондонскую Национальную галерею она попала в 1906 г. – примечание автора.

⁷ См. том III, глава 34 – примечание автора.

⁸ См. том VII, глава 75 – примечание автора.

Ганс Бальдунг Грин
«Красота с зеркалом и Смерть»

(~1510, дерево, темпера; 48x32,5
Музей истории искусства, Вена, Австрия)



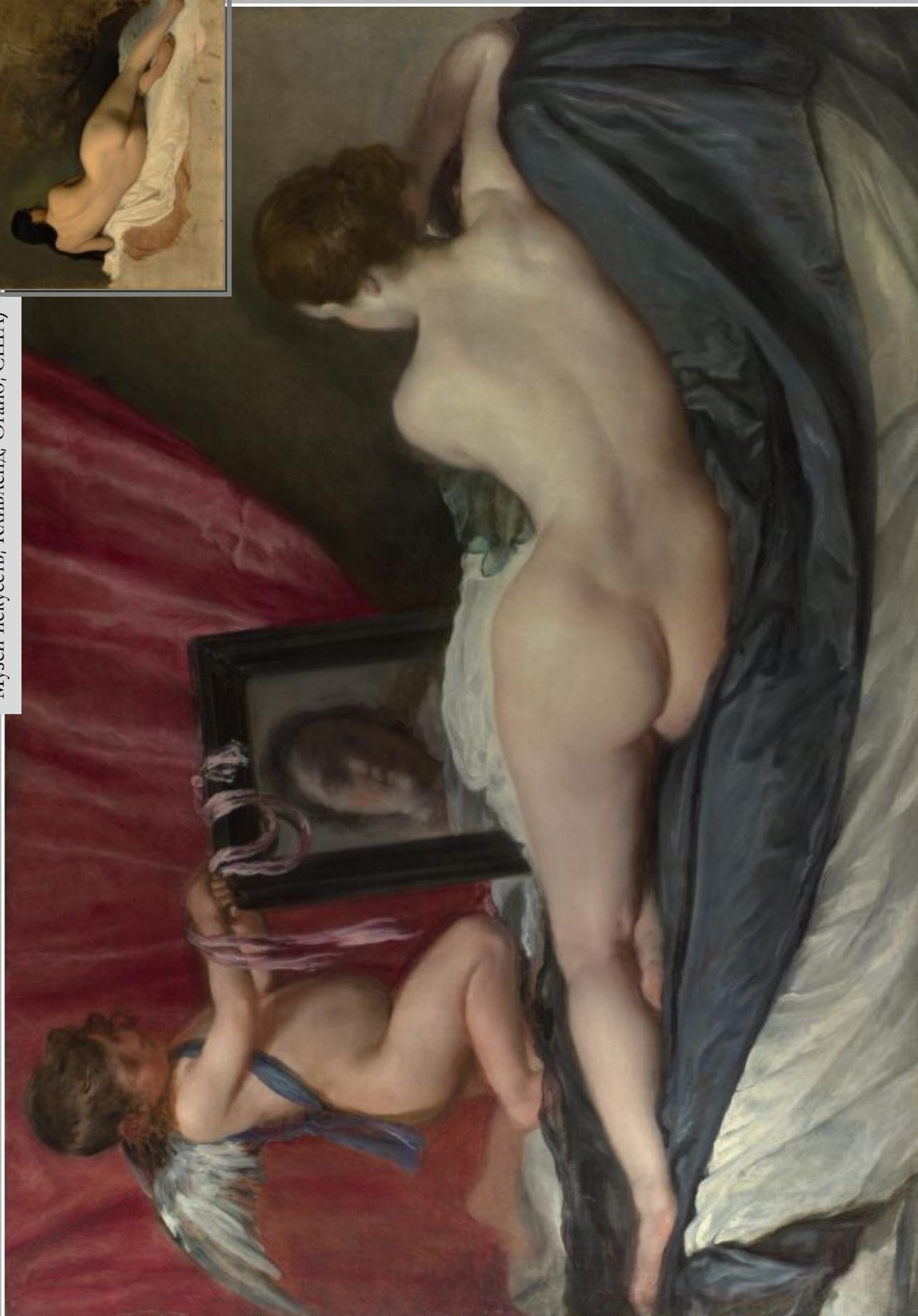
Ученые предполагают различные иконографические источники, которые могли бы послужить вдохновением для Веласкеса – скульптуры, гравюры, рисунки (в том числе, луврскую старинную скульптуру «Гермафродит» из коллекции Боргезе – см. слева; другую старинную скульптуру «Ариадна», которая в то время находилась на римской Вилле Медичи, которую Веласкес посещал; сикстинские фрески Микеланджело; гравюру Блокландта «Венера и Адонис»; аквафорт Рембрандта с лежащей негритянкой, которая, правда, появилась на свет позднее и датируется 1658 годом, так что для Веласкеса источником идей она быть никак не могла; и т.д.), как будто бы он не мог воспользоваться источником живым, который нравится больше. Тогда он провел на берегах Тибра почти три года, хотя терзаемый нетерпением король несколько раз призывал его вернуться. Диего,

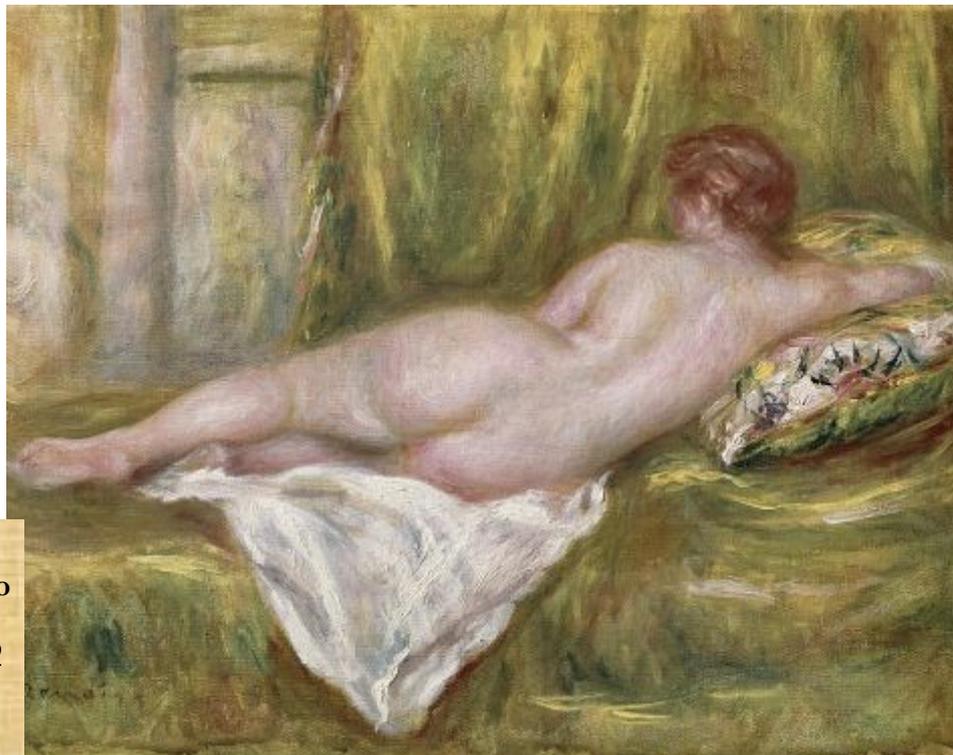
выполнявший в Италии художественные (коллекционерские) заказы монарха, оправдывался тем, что ожидает отливки копий древних скульптур; на самом же деле, его, якобы, удерживал ребенок, которого ему родила некая итальянка, ну и – ясное дело – сама эта итальянка. Была ли конкретно она моделью? Скорее всего, ею стала миловидная актриса Дамиана, одна из подружек маркиза Элихе. Ведь это явно не ставшая в 1650 году его супругой Антония Мария де ла Серда, которая тоже считалась видной красавицей. Супруге было как-то неприлично позировать, а вот любовнице-комедиантке – в самый раз.

Столь же многочисленными, как и теории о персональном вдохновении, являются рассуждения относительно содержания произведения, охватывающие диапазон от «интимного союза женщины и зеркала» до "vanitas". Может показаться, что отдающая смертью вторая гипотеза, которую выдвинули Г. Хартлауб (1951) и Г. Шварц (1952) – глупость, и вовсе даже не потому, что не хватает человеческого черепа или свечи (зеркало, само по себе, является достаточным символом хода времени, изменчивости, хрупкости всяческих успехов), а лишь потому, что притворяющаяся Венерой «Магдалинка» и в мыслях не держит каяться – она размышляет о чем-то совершенно ином. И все-таки... Когда видишь этого купидончика, держащего зеркало – слышен шепот бургундского писателя и поэта XV века Оливье де ла Марша, который свою аллегорическую поэму "**Le parement et triumhe des dames**" заканчивает образом смерти, держащей зеркало перед женщиной (весьма популярный мотив изобразительного искусства тех времен, *exemplum* Бальдунг Грин – см. выше):

*«Сладкие взгляды, чудные глазки,
Помни об этом, утратят свой блеск.
Носик, и бровки, и сладкие губки –
В прах обратятся, смертельный лес... (...)
И станет уродством твоя красота.*

Издидор Пильс «Обнаженная»
(~1841, холст, масло; 71,8x92
Музей искусств, Кливленд, Огайо, США)





Пьер Огюст Ренуар
«Обнаженная спящая со
спины»
(1909, холст, масло; 41x52
Музей д'Орсе,
Париж, Франция)

*Здоровье – уснешь не знающей хворью.
И станешь для всех ты ненужной помехой...»*

То есть, давайте не приглядываться к зеркалу (тем более, что отражающееся в нем лицо уже в XVIII веке было переписано, а рама из черного дерева придает прямоугольнику характер траурной клепсидры⁹), а обратимся только к телу, которое, без каких-либо сомнений принадлежит кисти Веласкеса. К телу стройному, чувственно изысканному, волнуемому в ритме синусоиды, как в обнаженных натурах маньеристов – уж не Венера ли Бронзино отдыхает после своей акробатической гимнастики, вспоминая давние свои изгибы и заранее готовясь к очередным? Тишина. Приземленный сангвиник Рубенс свою обнаженную натуру представлял во весь голос, буйно, сочно, фортиссимо. Веласкес высказывается шепотом, но от этого шепота мужчине делается жарко, и он весь начинает пульсировать, а эта спина – как бы ты не любил творчество Веласкеса, заслоняет для тебя все: **"Las meninas"**, **"Las lanzas"**, **«Водоноса из Севильи»** и даже те две небольшие *«импрессионистские»* открыточки из римского сада.

Голенькие кулевины Рубенса соответствовали вкусам XVII века, вкусам обилия и барочной перегруженности, которые сейчас вызывают у зрителей мучительные чувства. Афродита Веласкеса соответствует, скорее, вкусам XX века, а не барочным. Когда я вижу ее, то вспоминаю Грету Гарбо, и не только лишь потому, что она была стройной, словно готическая лилия, но и потому, что по-испански слово *"garbo"* означает: элегантность, прелесть, изысканность, стройность, легкость и т.д. Закрывая глаза я слышу звуки испанской гитары, поскольку Лафуэнте Феррари с гениальной точностью заметил, что это тело обладает гитарными формами. Волшебна змеиная ритмика торса, конечностей, ягодиц и головы, которая не нарушается никакой драгоценностью, хотя венецианцы (Тициан, Веронезе) охотно украшали своих голеньких девочек цацками. Несравненная изысканность позы и сказочно прелестный контраст тела с темно-сине-серой накидкой лежанки. Шелк этой накидки меняет свои цвета, словно поверхность моря; легкая белая ткань между бедром и зеркалом, вместе с клочком зеленого муслина рядом, создают впечатление морской пены.

⁹ На некрологах, вывешиваемых на дверях костелов и соборов в католической Польше, всегда изображают клепсидру – песочные часы (что само по себе странно, ведь клепсидра – это водяные часы), знак «протекания» времени. Так что название книги великого еврейско-польско-украинского писателя Бруно Шульца **«Санаторий под клепсидрой»** следует понимать, как место, где царит смерть. Но автора, наверняка, имел в виду траурную рамку.



Марк Шагал «Обнаженная над Витебском»

(1933, холст, масло; 87x113

Частное собрание, Париж, Франция)

Только мне вся эта темная драпировка напоминает еще и секрет куртизанок, пользующихся черным или очень темным (например, коричневым) постельным бельем, чтобы их прелести, в силу контраста, казались еще блее.

В «Венере перед зеркалом» все линии изгиба тканей (покрывала, занавески, простыни) представляют собой отражение изгибов женского тела, а все краски свидетельствуют о хроматическом мастерстве Диего, виртуоза отдаленных один от другого тонов, как резких (сравните багрец занавесей здесь или в «Инфантах»), так и приглушенных (ах, эти серебристо поблескивающие, разведенные молоком серые тона!), гения палитры, колористическую гармонию которой нюансируют типичные для художника черная и белая краски. Мастерское тепло и прохлада розовых оттенков анатомии вызывают то, что кровь под кожей лежащей дамы протекает в буквальной степени материально – хочется, черт подери, взять и прикоснуться! Это, плюс расположение тела, равняется сверхженственности. Потому-то в начале второго десятилетия XX века суфражистки (так назывались тогдашние феминистки, тогда еще интеллигентные) во весь голос заявляли, что картина «оскорбляет женское достоинство». 11 марта 1914 года Мэри Ричардсон уничтожает пышные ягодицы «Венеры» семью ударами топора. По различным причинам реставрация продолжалась очень долго и дала историкам множество сведений о холсте (например, рентген открыл серьезные переработки, сделанные рукой Веласкеса). Только лишь в 1966 году картина вернулась в галерею в качестве экспоната, и тогда средства массовой информации завопили о «Веласкесе, переделанном в Ренуара». Случилось так потому, что реставраторы освободили произведение от ужасающих слоев лака, вычистили и отретушировали его, одним словом, вернули давнее, истинное величие, благодаря чему фактура показала весь «импрессионизм» Диего, который был, в особенной степени, близок ренуаровской манере.

Эта первая классическая обнаженная натура испанской живописи не была, правда, первым «видом сзади» vel «видом со спины» в живописи белого человека, но композиция (в меньшей степени по причине новаторства, а в большей – благодаря совершенству) вызвала лавину пастишей, подражаний и породила массу эпигонов. «Большая одалиска» Энгра,



Винсент ван Гог «Обнаженная спящая со спины»
(1887, холст, масло; 38x61
Частное собрание, Париж, Франция)

«Обнаженная» Пильса (см. стр. 114), равно как и «Лежащая на левом боку» Модильяни могли быть вдохновлены холстом Диего, а отличались, только тем, что лежали на левом боку. Ренуар, Шагал (см. стр. 115 и 116), Ван Гог (см. выше) плюс многие другие не изменили позы голенькой дамы Веласкеса и, вне всяких сомнений, не отреклись бы от источника, подарившего им идею.





Диего Веласкес «Пряхи»

1657/59, холст, масло; 220x289

Прадо, Мадрид, Испания

В искусстве белого человека прядение, шитье и ткачество заняло значительное место, поскольку эти занятия обладали символической ценностью, выводящейся из язычества (ехемплум древнегреческие мойры), из христианства (многочисленные прялки и веретена «Благовещений») и из народных верований. Три источника: мифология, библейский апокриф и простонародные суеверия применяли подобные ассоциации, например: придавая лунный образ пряхам и ткачихам. Лунными пряхами были мойры и пряхшая или ткавшая в храме Дева Мария, которую когда-то называли «Лунной Церквью» или «нашим святым месяцем» (и сейчас португальские и французские крестьяне называют Мадонну – Лунной). Символика веретена (в том числе, и в случае Марии), символика нити как жизненного пути, символика прядильного колеса (Колесо Фортуны) – просто должны были использоваться художниками. Уже Джотто дал нам капитальную жанровую сценку, изображая портик, в котором девушка прядет шерсть – и были это первые годы четырнадцатого столетия.



Нить, протянувшаяся от фрески Джотто, по спирали художественной эволюции свой вершины достигла, благодаря кисти Веласкеса. Его "**Las hilanderas**" («Пряхи») – это наиболее выдающееся живописное прядение всех времен. Правда, француз Милле (великий художник!) фыркал, что пряхи испанца «ничего не прядут», но каждый должен иметь право иногда ляпнуть какую-нибудь чушь, так что давайте простим Милле процитированную глупость. Прядущие тетki Веласкеса занимаются этим на обеих рамах, хотя формально Милле был прав, поскольку самого прядения мы не видим.

Джотто ди Бондоне «Девушка, прядущая шерсть»,

фрагмент «Благовещения св. Анны»

(1303/05, фреска

Капелла Скровеньи, Падуя, Италия)

Сегодня упомянутые рамы слишком велики. В 1734 году королевскую резиденцию, мадридский дворец Алькасар уничтожил пожар. Различные полотна были тогда уничтожены или частично повреждены. Тогда пришлось переписать верхнюю часть "Las meninas", а при восстановлении "Las hilanderas" холст увеличили со всех сторон: слева на 19,8 см; справа – на 18,7; сверху – на целых 48,5 см; а снизу была подшита неровная полоса, ширина которой с левой стороны составляла 7,85 см, а с правой – 2,6 см. Считается, что оригинальный холст Веласкеса имел размеры 164 (165 или 167) на 250 (252) см, и что дополнения были сделаны лишь во второй половине восемнадцатого века (в 70-х годах?).

Данное творение, как и многие другие произведения той эпохи, носит пару названий. Одно из них, наиболее старинное и чаще всего используемое, звучит так: «Мануфактура гобеленов Санта Изабель».

Эту королевскую мануфактуру основал дед Филиппа IV, король Филипп II, а в 1625 году ее перевели в мадридский монастырь святой Изабеллы. Веласкес бывал там по своим служебным обязанностям, в качестве распорядителя дворца и декоратора королевских резиденций, быть может, всего лишь выбирая, но, быть может, и проектируя гобелены. На первом плане «Прях» он



представил жанровую сцену (интерьер королевской мануфактуры по производству гобеленов и пять работающих там женщин), а на втором – вроде как придворную сценку (дамы, выбирающие или покупающие гобелены на задах мануфактуры, служащих выставочным залом). Но часть исследователей предпочитает говорить не о двух, но о трех характерных планах крупных композиций Веласкеса, выделяя наиболее темный средний план, который мы находим так же и в "Las meninas" (см. стр. 101), и в "Las lanzas"¹⁰.

Задний, наполненный светом план – что-то вроде крупной ниши, поднятой на две ступени лестницы – ассоциируется у нас с театральной сценой. Наверняка Веласкес именно такое впечатление и желал создать, потому-то на левом фланге девушка сдвигает занавеску, словно занавес театрального просцениума, чтобы показать нам глубину сцены. Отодвигая, она разговаривает с пожилой женщиной, которая одной рукой сучит пряжу, а второй вращает рукоять прялки. По правой стороне первого плана крепкая деваха, «написанная в наилучшем фламандском стиле» (Генрих Готлиб, 1947), грациозно вытягивает с мотовила нить, чтобы намотать ее на клубок, который держит в другой руке. Возле нее девушка, принесшая корзину с пряжей. Средний план определяет темный силуэт и багряная юбка женщины, собирающей остатки шерсти с пола и держащей в руке карду.

Утверждалось (например, Карлом Юсти, 1888), что «Пряхи» – это первое живописное представление мастерской. Неправда. Робер Кампен представил нам ремесленную мастерскую еще в третьей декаде пятнадцатого столетия. Но в той мастерской работал всего один человек¹¹. Веласкес же показывает уже фабрику, что позднее позволило социалистам с коммунистами распускать бредни о пролетариях, которых угнетают на мануфактурах тиранов, и называть Веласкеса разоблачителем «угнетения рабочего класса». Этот намек (со стороны красных шулеров) на классовую метафору сопровождался намеком (со стороны немногочисленных историков искусства, из которых первым был Хозе М. Азкарате, 1960), что картина представляет собой политическую метафору – она должна была иллюстрировать сплоченность многочисленной империи испанских Габсбургов, честь, оказываемая бунтовавшими ранее против центральной власти провинциями, монархии торжествующей, но милостивой, прощающей диссидентов и т.п. Множились и другие, весьма странные спекуляции относительно значения картины (например, очень запутанная

¹⁰ См. том I, глава 1 – примечание автора.

¹¹ См. том I, глава 4 – примечание автора.



эмблематическая интерпретация Сантьяго Себастьяна, 1984), но победу одержали теории, говорящие о мифологической родословной «Прях». Две основные гипотезы были выведены из Катулла и Овидия.

В соответствии с первой, которую какое-то время выдвигал (1943) великий испанский философ, знаток творчества Веласкеса, Ортега-и-Гассет, "**Las hilanderas**" представляют собой иллюстрацию знаменитой поэмы Катулла «Свадьба Пелея и Фетиды», где выступают три парки: Лахесис, Клото и Атропос. Римские парки, или же греческие мойры, дочери Зевса и Темиды, богини судьбы (предназначения) изображались как пряжи (Лахесис с веретеном в руке), прядущие нити человеческих судеб (Атропос, обрезающая нить жизни, принося смерть). Для сторонников подобных рассуждений, у Веласкеса старуха с прялкой – это Лахесис, девушка с мотком пряжи и клубком – Клото, а мрачная, призрачная женщина в глубине помещения – Атропос. Текст Катулла, похоже, подтверждает подобную гипотезу весьма точно: молодые обитательницы Фессалии, осматривают ковры (что мы видим в самой глубине холста Веласкеса), а парки пророчат в песне и увлеченно прядут:

*«Ловким движеньем рук они вечный урок выполняли:
Левая прялку рука держала, одетую волной,
Правая нитку легко, персты изгибая, сучила,
Быстро пальцем большим крутя, ее опраляла,
Круглое веретено вращая с подвешенным диском; (...)
Возле же ног их лежала, хранясь в плетеных корзинах,
Тонкая, нежная шерсть, руна белоснежного волна»¹²*

Все (почти) похоже, сходится: читая мелодичные строфы Катулла, мы видим картину Веласкеса и слышим ее музыкальный настрой (акцентированный изображением виолончели или виолы да гамба на самом дальнем плане).

Зато другая гипотеза, в основе которой лежит Овидий, обладает более сильной дедуктивной базой.

Много указывает на то, что «Пряхи» писались для придворного чиновника и коллекционера дона Педро де Арсе. Каталог его собраний, сделанный в 1664 году, упоминает произведение подобного содержания, названное составителем "**Minerva y Aragne**" («Минерва и Арахна»), или же "**La fabula de Aragne**" («Сказание об Арахне»), что позволило Диего Ангуло Иньигуэсу выдвинуть гипотезу (1948), будто бы «Пряхи» иллюстрируют миф об Арахне. Гипотезу весьма правдоподобную. Очень быстро (1949) гипотеза была поддержана авторитетным Шарлем де Толнай, и к настоящему времени считается удачной уже столькими историками, что название «Сказание об Арахне» дублирует название «Пряхи» в различных посвященных Веласкесу изданиях.

Лидийка Арахна была родом из Колофона, гордившимся своим пурпуром (сколь же обильно представленным нам кистью Диего!). Богиня Минерва-Афина (этрusco-римская Минерва или же греческая Афина Паллада, дочь Зевса), изобретательница веретена, научила Арахну превосходно прясть, а заодно и ткать. Слава исключительной пряжи ударила Арахне в голову, и она бросила своей учительнице вызов на состязание. Минерва, приняв вид старушки, пыталась выбить у девицы из головы ее безумную идею, но безрезультатно – соперничества избежать было нельзя. Арахна выиграла состязание, поскольку ее ткани оказались такими же прекрасными, как и ткани богини. Тогда Минерва разгневалась и разорвала творение соперницы в клочья, в основном, потому, что на одном из них были изображены любовные заигрывания Зевса с Европой, что было святотатством. Отчаявшаяся Арахна повесилась, а Минерва превратила ее в паука, который «с тех пор одну и ту же ткань прядет».

Нам известно, что в книжном собрании Диего упомянутая история имела. Правда, не в оригинале («**Метаморфозы**» Овидия), а детально заимствованная из «**Метаморфоз**» автором "**Philosophia secreta**", бакалавром-мифологом Хуаном Пересом де Мойя. Иниегуэс и Толнай считали, что у Веласкеса пожилая женщина у прялки – это Минерва-Афина, а

¹² Перевод С.В. Шервинского.

Верхний фрагмент «Похищения Европы» Тициана
(1559/62, холст, масло
Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон, США)



младшая, с мотовилом и клубком – Арахна, но, прежде всего, они обратили внимание на дальний план картины, ибо там располагалось коронное доказательство их тезиса: гобелен, представляющий грешное дело рук Арахны – «Похищение Европы». Этот гобелен представлен как фон для пяти персонажей: трех придворных дам, Минервы (в характерном шлеме) и лидийки. Минерва поднимает руку, явно угрожая сопернице, которую вскоре превратит в паучиху. Notabene, очень долго считалось, будто бы Минерва с Арахной – это фигуры с гобелена; только лишь Е.Г. Трапье доказал (1848), что они стоят перед гобеленом, как и три придворные дамы.

Первым, заметившим, что гобелен, являющийся фоном «Прях», представляет собой реплику «Похищения Европы» Тициана, был Чарльз Рикеттс (1903), а Филипп Хенди уточнил данное наблюдение несколькими десятками лет позднее (1946). Но тогда не рассматривалась проблема «почему Веласкес использовал композицию именно этой картины?», поскольку причина казалась вполне естественной – картина Тициана была шедевром, она находилась под рукой (ее приобрел Филипп II), и она тематически была связана с мифом об Арахне на все сто процентов. Только лишь в 1977 году, во время съезда американских историков искусств (Annual Meeting of the College Art Association of America), Мери К. Фолк обратила внимание на возможность более глубокой трактовки – дворянско-карьерного иноскозания в неоплатоновском духе, то есть, уравнивание художников и богов. Этот сюжет был развернут (1986, 1991) знатоком испанской живописи Джонатаном Брауном, и сейчас у этого тезиса оппонентов нет. Давайте рассмотрим ход их рассуждений.

Уже значительно ранее некоторые историки искусств (де Толнай, Диес де Коррал) предлагали концепцию того, что канвой «Прях» были неоплатонические идеи Ренессанса и пост-Ренессанса, благодаря чему, Веласкес одним холстом устроил брак литературы, мифо-

Франсиско Гойя
 «Аллегория промышленности» или «Ткачиха»
 (1797/1800, холст, масло; диаметр 227
 Прадо, Мадрид, Испания)



Франсиско Гойя «Точильщик»
 (1790, холст, масло; 69x51
 Музей изобразительных искусств, Будапешт, Венгрия)

логии, искусства и ремесла. Среди неоплатонических идей особую карьеру среди художников делал тезис о божественном статусе изобразительных искусств, и о том, что гений способен сравниться с богами. Материальным доказательством данного тезиса стал Тициан, любимчик монархов всей Европы, облагороженный испанским Габсбургом (императором Карлом V) в качестве графа Палатината и рыцаря Ордена Золотой Шпоры. Веласкес желал показать, что, будучи поставщиком шедевров для испанского трона, он является наследником Тициана, так что и сам заслуживает причисления к благородному званию. И он был подавлен тем, какие преграды выстраивал перед ним Совет Ордена Сантьяго де Компостела, устав которого запрещал награждать тех, *«кто сам, либо же их отцы или деды, занимались ручным трудом в таких сферах как ювелирное дело, живопись ради заработка, вышивание, строительство, тесание камня, корчмарство, писательство...»* etc. Вывод: работая над **"Las hilanderas"**, Веласкес представил момент победы Арахны (равной богине) и произведение Тициана в качестве дела рук Арахны, что означало: мастера изобразительных искусств равны богам, а в подтексте: Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес заслуживает благородного звания, так что перестаньте придирайтесь!

Продолжаются споры и в отношении других аспектов произведения Веласкеса. Например, о проблемах композиции или же иконографических источниках главных персонажей, женщин, символизирующих Минерву и Арахну. Ангуло Иньигуэс утверждал (1947), что эти персонажи были вдохновлены фигурами *"ignidos"* (голышей) со сводов Сикстинской капеллы, и что таким образом *«Диего отдал честь Буонаротти»*. Хальдор Сохнер в качестве источника композиционной проекции указывал (1951) на ватиканские Станцы Рафаэля, а Мадлен М. Кар (1980) – на гравюру Гольциуса **«Лукреция, прядущая вместе со служанками»**. Анжело дель Кампо, основываясь на различных, совершенно несерьезных тезисах мадам Кар, считал **«Прях»** *«гармоничной игрой пентагональными формами»* (1983), в то время как мы видим здесь постоянный для Веласкеса композиционный трюк (известный и по **«Фрейлинам»**, и по **«Сдаче Бреды»**): основные персонажи образуют обращенную книзу дугу (в **«Прях»** мы видим эту дугу дважды, у фигур переднего и дальнего планов).

Восхищение вызывают – если воспользоваться современным жаргоном – кинетические фишки шедевра. Хорошо известно, что тот, кто нарисует спицы колес, остано-

вит колесницу, даже если он изобразит мчащихся лошадей, которые эту колесницу, якобы, тянут. Спицы быстро вращающихся колес не могут быть видны, нам заметно лишь смазанное движение, которое Эрнест Гомбрич называет «нечетким мерцанием», «полоской остаточного изображения» и «стробоскопическим эффектом». Веласкес в качестве первого мастера кисти представил данный эффект, гениально изобразив быстро крутящееся колесо прялки (что впоследствии не удалось самому Гойе, ни в «Ткачихе», ни в «Точильщике» – см. пред. стр.). Если же говорить о художественных способах представления чуть более медленного, чем вращение колеса, движения, то Гомбрич пишет так: «Благодаря нескольким энергичным мазкам, мы вызовем впечатление движения, то есть – жизни, гораздо легче, чем тщательной проработкой мелочей» (1956). Сейчас это уже банальная истина, трюизм, но несколько веков назад ее нужно было изобретать, как изобретал Диего, рисовавший левую ладонь девушку, сматывающей пряжу. Там видно движение пальцев! Возможно ли, чтобы тот хаос мазочков, передающий шевеление пальцев (см. ниже), не был преднамеренным, а стал результатом последующего раскрытия перерисовок Веласкеса (или же следствием небрежности художника, забывшего скрыть подправки)? Возможно, но сомнительно – это, скорее, очередное проявление гениальности живописца.



Многие фрагменты «Прях» были выполнены «небрежно», эскизно, как зарисовка, героиням не хватает индивидуальных черт; женщина, находящаяся на втором (среднем) плане, та, что в ярко-красной юбке, совершенно размыта – это что: авангардизм техники или незавершенность картины? Одни ссылаются на факт, будто бы Диего не любил заканчивать свои холсты, другие поясняют по примеру Ортеги-и-Гассета:

«Веласкес открывает, что в реальности, то есть в визуальном аспекте, тела вовсе не являются четкими (...) Отсюда у него такая нелюбовь к Рафаэлю. Ему отвратительно, когда кто-то заставляет вещи представляться совершенными» (1943).

Многие историки (Уолкер, Лейн Энтральго, Цирло, Барди и др.) подчеркивали, что лучше чем «Пряхами» невозможно доказать, что Веласкес предвосхитил импрессионизм и пуантилизм. Они правы, потому что Веласкес, применяя здесь свою псевдо-импрессионистскую технику, подчинил все фигуры игре цветов, оттенку цветового пятна, а главным строительным материалом картины сделал свет. Вновь Хосе Ортега-и-Гассет: *«Полнее всего здесь дает о себе знать его техника разложения предмета на чистые световые валёры (...) Если же искать здесь главное действующее лицо, то следует признать, что им является свет, который врывается вглубь с левой стороны (...) Светлый фон картины – это вершинное достижение Веласкеса, как художника, пишущего светом».* Дальний план, атакуемый ярким светом с левой верхней стороны, наполнен интенсивным сиянием и персонажи на нем буквально теряют свою реальность, становятся призрачными (потому их так легко принять за элементы гобелена). Передний план (интерьер мастерской, где прядут и ткут) намного темнее и контрастнее, но эти контрасты смягчены холодными красками на свету, а теплыми – в полумраке. Источники света различные, слегка волшебные и неразличимые.

Все здесь обладает магическим, нереальным, колдовским характером; хотя на самом деле – это испанский реализм эпохи Барокко. И наиболее выдающееся произведение этого Барокко. Шедевр, которым Диего Веласкес превзошел самого себя.

Ренуар:

– Ах, «Пряхи»! Не знаю ничего более красивого!

