Мост через бездну. Великие мастера

Автор:
Паола Волкова

Мост через бездну. Великие мастера

Паола Дмитриевна Волкова

Мария Лафонт

Мост через бездну #4

Что появилось раньше – человек или зеркало? Этим вопросом задается Паола Дмитриевна Волкова в четвертом томе цикла «Мост через бездну». Для великих мастеров портрет всегда был не просто изображением человека, но и зеркалом, отражающим не только внешнюю, но и внутреннюю красоту. Автопортрет же – вопрос себе, рефлексия и следующий за ними ответ. Диего Веласкес, Рембрандт, Эль Греко, Альбрехт Дюрер и Винсент Ван Гог – все они оставляют нам в этом жанре горькую исповедь целой жизни. У каких зеркал прихорашивались красавицы былого? Венера, вознесшаяся из вод, увидела в них свое отражение и осталась довольна собой, а Нарцисс – застыл навеки, потрясенный собственной красотой. Полотна, отражая во времена Ренессанса только идеальный образ, а позже – и личность человека, стали вечными зеркалами для всякого, кто осмелится в них заглянуть – как в бездну – по-настоящему. Настоящее издание представляет собой переработанный цикл «Мост через бездну» в той форме, в которой он был задуман самой Паолой Дмитриевной – в исторически-хронологическом порядке. В него также войдут неизданные лекции из личного архива. В настоящем издании в качестве иллюстрированных цитат к текстовому материалу используются фоторепродукции произведений искусства, находящихся в общественном достоянии, фотографии, распространяемые по лицензии Creative Commons, а также изображения по лицензии Shutterstock.

Паола Волкова

Мост через бездну. Великие мастера

Составитель Мария Лафонт

© Волкова П., наследники, текст, 2016

© Издательство АСТ, 2016

Глава 1

«Менины» – мир волшебника Веласкеса

Есть очень интересная книга – «Дневники Сальвадора Дали». В конце этой книги есть таблица, которая была составлена какой-то странной и, видимо, очень умной японской машиной. Машина выставляла баллы огромному количеству мировых художников. Там были все хорошо известные нам имена. Но самое большое количество баллов по всем показателям эта машина дала шести живописцам: Тициану, Рафаэлю, Вермееру Дельфтскому, Рембрандту, Сезанну и Веласкесу. Из них первое место было отдано этой машиной Рафаэлю, а второе – Веласкесу.

Веласкес – один из самых гениальных художников, тут можно согласиться с японской машиной, возразить нечего.

Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес родился в 1590 году в Севилье. Веласкес был современником Сервантеса и Шекспира. Можно представить, какое это было густое и гениальное время, если одновременно живут и работают три таких выдающихся человека, как художник Веласкес, писатель Сервантес и драматург Шекспир. И Веласкес, и Шекспир, и Сервантес представляют собой вершины деятельности человеческого духа, человеческого гения.

Диего Веласкес. Предположительный автопортрет. 1630. Капитолийская Пинакотека, Рим.

И Веласкес, и Сервантес были глубоко испанскими художниками. Они принадлежали национальной испанской школе. Но по существу они уже тогда были больше испанской школы. Они и сейчас больше испанской школы. Они принадлежат полностью мировой культуре. И в каждой культуре они внятны, потому что все, о чем они пишут или говорят, касается каждого из нас.

Мартин Друшаут. Единственный известный портрет Уильяма Шекспира. 1623.

Возможно, ни Веласкеса, ни Сервантеса, ни Шекспира в полном смысле этого слова художником, писателем и драматургом не назовешь: они все-таки немного больше того, как мы их определяем. Веласкес больше того, что может дать живопись, Шекспир больше того, что может дать драматургия, а Сервантес, безусловно, больше того, что может дать большой роман. И не случайно Федор Михайлович Достоевский сказал очень странную фразу, что на Страшном суде человечество может отчитаться романом Сервантеса «Дон Кихот».

Вообще конец XVI и начало XVII века, когда все они жили, это было время совершенно отчаянное, полное духовного напряжения, время взрыва гениальности и такого интересного явления, как европейское пиратство. Описывать его можно бесконечно долго, но самое главное в нем – то электричество, которое насыщало воздух европейской культуры. Можно представить, из какой горячей магмы ткались гении и характеры этих людей.

Хуан Мартинес де Хауреги-и-Агилар. Предположительный портрет писателя Мигеля де Сервантеса. 1600. Королевская историческая библиотека, Мадрид.

Любопытно еще и то, что эти три имени (между прочим, можно назвать здесь и Лопе де Вега, и еще очень большое количество людей) особенные. И особенные они по одной таинственнейшей причине: они все анонимны. О них знают все, это самые знаменитые имена культуры конца XVI – начала XVII века. И вместе с тем о них никто ничего не знает. Не все известно о жизни Сервантеса. До сих пор под маской скрыт Шекспир. Это анонимность гениев. Подлинный гений, как известно, всегда анонимен. Почему так происходит? Имя его всегда окружено тайной. Биография его всегда не прояснена, а может быть, и не надо знать их биографии, потому что мы не знаем природу их дарования, мы не знаем природу их гениальности.

Мир, который запечатлел Веласкес, нам хорошо известен, искусствоведы и ученые описали почти всех героев, которых он изобразил: всех карликов, всех королей, всех родственников. Известны биографии всех, кроме самого Веласкеса. И нет ни одной книги, которая давала бы хоть какой-то ответ на вопрос: а кто же был этот человек, который занимал такую жалкую должность при дворе Филиппа IV и который добивался от правительства жетона на соляной налог для того, чтобы его семья получала пенсию, а он назывался бы в Испании идальго? А тем не менее именно Веласкеса мы можем назвать первой кистью Испании и одной из первых фигур мировой живописи.

Все его биографии сводятся к каким-то простым фактам, перечисляющим незначительные события в его жизни: какой он имел придворный чин, на ком он был женат, когда он переехал из Севильи в Мадрид, при каких обстоятельствах умер, какие у него были отношения с королем Филиппом IV. Но какие-то двери перед нами всегда закрыты, поэтому лучше всего читать то, что эти люди написали, или смотреть их картины. Может быть, только в этом случае мы немного подходим к тому, что называем величайшим или гениальным творческим свершением личности.

И мы не знаем и не должны знать всех деталей жизни этих людей. Мы должны смотреть их картины, читать их пьесы и романы и там находить для себя ответы на те вопросы, которые они нам задают.

Веласкес принадлежал к испанской национальной школе живописи XVII века. Он очень быстро переехал в Мадрид, стал придворным художником короля Филиппа IV. И умер в возрасте шестидесяти лет, простудившись и заболев лихорадкой. Биография его – это биография фактов, но не биография его творческой жизни.

Есть одна удивительная картина, которую написал Веласкес. Она называется «Менины» (что переводится как «фрейлины») и была написана за четыре года до смерти Веласкеса. Это следует подчеркнуть, потому что в картине есть некие черты, которые мы можем интерпретировать как автобиографию художника. Кроме того, конечно, очень интересно, какой резонанс имеет этот художник в сегодняшнем дне.

Когда вы приходите к картине, когда вы стоите перед картиной – это великое счастье, потому что вы видите картину собственными глазами. Репродукции дают вам представление о том, что изображено на этой картине, но они не дают представления ни о том, как она написана, ни где находитесь вы по отношению к этой картине.

Однажды мне довелось вместе со студентами делать фильм о советском художнике Тышлере. Александр Григорьевич Тышлер был еще жив, и его пригласили посмотреть этот фильм. Тышлер посмотрел и сказал: «Ах, какие хорошие картины, но как жаль, что я никогда их не писал». Как это он их не писал? Он сказал, что цвет, хотя и замечательный, ничуть не соответствует живописи его полотен в реальности. И вот когда мы смотрим книги, даже самые лучшие, мы с сожалением должны констатировать, что мы не знаем этих картин.

Но если нам посчастливилось оказаться в Прадо (а сейчас это вполне возможно), тогда мы можем видеть одно из величайших чудес мирового искусства – живопись Веласкеса.

В случае с картиной «Менины» очень важно, где находится наблюдатель, тот человек, который смотрит на картину. Когда вы стоите перед картиной в Прадо, то у вас прежде всего возникает полная иллюзия того, что вы находитесь в мастерской, которая изображена на этой картине. Вы стоите где-то между девочкой – маленькой инфантой Маргаритой, фрейлинами-менинами, которые привели ее в мастерскую художника, и кем-то, кто находится за вашей спиной. И это потому, что художник пишет кого-то, кто стоит за вашей спиной. И девочка пришла к тому, кто стоит за вашей спиной. И вся та картина, которая разворачивается перед вашими глазами, обращена именно к тому, кого пишет художник на мольберте, стоящем перед ним. А вы незримо присутствуете здесь, внутри картины. Не часто у зрителя возникает такое ощущение реального присутствия внутри картины, ощущение пересечения границы времени – до жути, до холода в спине. Потому что то, как пишет Веласкес, волшебность его

кисти, волшебность того, как он передает мир, атмосферу, в которой вы находитесь, делает факт вашего присутствия физически ощутимым. Вам хочется обернуться.

Интересно то, что само название картины – «Фрейлины» – буквально ни о чем не говорит. Впрочем, фрейлины действительно присутствуют на этой картине в качестве придворных дам, сопровождающих маленькую принцессу Маргариту.

Итак, вы присутствуете при необыкновенном действии: вы пересекаете границу времени и оказываетесь в мастерской художника Веласкеса в Мадридском Алькасаре, недалеко от покоев короля. За мольбертом с кистью в руках стоит художник. Двери в коридор открыл гофмаршал двора и впустил целую свиту. В этой свите маленькая девочка – сама инфанта Маргарита, ее фрейлины, а справа от нее карлица.

Они прибыли к художнику для того, чтобы навестить папу с мамой инфанты – короля с королевой, которых пишет художник Веласкес. По всей вероятности, он пишет очень большой портрет, потому что перед ним стоит очень большой холст. И он внимательнейшим образом смотрит поверх наших голов на тех, кто стоит за нами.

Испанская живопись конца XVI – начала XVII века необыкновенно склонна к рассказу, повествованию. Испанцы всегда рассказывают истории. Вообще природа этой страсти к повествовательности, к описанию, очень сильна в испанской школе XVII века. Может быть, здесь важно развитие драматургии, появление испанской литературы. Может быть, важен сам характер отношений и жизни, но такая повествовательность для испанской живописи необыкновенно характерна. Поэтому художник Веласкес всегда очень интересно рассказывает нам о том, что он пишет, и о тех людях, которых он изображает.

Маленькая девочка со своей свитой, со своими фрейлинами, со своей карлицей, с собакой, пришла к художнику тоже посмотреть на тех, кого он пишет. А может быть, художник пишет нас, потому что мы стоим перед картиной: как раз между инфантой Маргаритой, ее свитой, художником Веласкесом, между ними и теми, кто стоит за нашей спиной и кого как раз сейчас изображает художник. Но ощущение присутствия внутри картины у вас полное.

Диего Веласкес. Менины. Портрет Филиппа и его супруги Марианны – отражение в зеркале, висящем на дальней стене ателье (деталь). 1656. Музей Прадо, Мадрид.

В мастерской художника особая атмосфера из-за жидкого света, который проникает в это пространство. Это необыкновенное живое пятно света и цвета, а вовсе не живопись, о которой мы будем говорить далее. Так вот, мы стоим между девочкой, ее свитой, художником Веласкесом и теми, кого он пишет. А кого же пишет Веласкес? Это очень интересно. Мы не можем оглянуться и посмотреть на тех, кого он пишет, но мы догадываемся, кто это. Он, по всей вероятности, пишет тех, кто отразился в зеркале на дальней стене в мастерской, – это король и королева. Конечно, он пишет короля и королеву на этом большом холсте, потому что это они отразились в том зеркале. Вот в чем вопрос: а писал ли он их? Мы сейчас специально говорим не о живописи, а о том, что изображено на картине, и о композиции этой картины. Очень интересно, что художник Веласкес пишет тех, кого он не писал никогда. Даже самые строгие инвентаризаторы его творчества знают, что никакого парного портрета короля и королевы у Веласкеса не было. И никогда Веласкес не писал Филиппа IV рядом с его второй женой. Но у нас такое впечатление, что он пишет именно их и они отражены в зеркале.

Между тем Веласкес не может писать девочку, ее свиту, гофмаршала, который распахнул двери для того, чтобы их пропустить, собаку, карлицу. Собственно говоря, где та точка, с которой он пишет? Он же стоит вместе с ними. Поэтому он не может их писать. Мы видим, что он пишет короля и королеву. Мы видим его и мы видим эту группу людей, но он-то их не видит для того, чтобы писать. В этой картине удивительнейшим образом существует перспектива прямая, то есть та, от которой мы видим эту группу, и зеркальная, то есть от зеркала идущая на нас – зазеркальная, потому что это зазеркалье. И в зеркале происходит нечто совершенно удивительное: в зеркале отражаются те, кого он не писал никогда.

На этом следует остановиться особо. У Веласкеса очень много картин с зеркалами, и эти зеркала играют в его живописи важную роль. Можно выразиться именно так – «играют роль», потому что его живопись сродни драматургии. Это очень интересная игра: и драматургическая, и игра характеров. Вообще драматургия возникает тогда, когда есть общение, когда

есть какое-то напряжение отношений, когда что-то происходит. В его картинах всегда происходит что-то очень важное, что заставляет нас напрягаться и думать, как все эти люди взаимодействуют, как они относятся друг к другу.

Очень интересно, что театр в европейском искусстве и в европейской живописи вообще играет ведущую роль. Современное искусство, как известно, отсчитывает свою родословную от итальянского художника Джотто, и оно было продолжением театра. Уже Джотто разыгрывал со своими героями театр, но это не значит, что Веласкес учился этому у Джотто. Просто традиция европейского искусства складывалась во многом как традиция театральная, как традиция театрального действа, с кулисами и актерами. Благодаря этим актерам мы знаем историю больше, чем мы знаем ее из исторических книг. Актеры о культуре рассказывают нам много больше, чем знаем мы из оставшихся раритетов, или, как сейчас принято говорить, артефактов.

Но Веласкес делает нечто просто невероятное. Он оставляет нам огромную картину мира. Он описал свою мастерскую, он со всеми подробностями описал людей, среди которых он жил, описал внутренние отношения между ними.

Карлица, стоящая справа от девочки, очень интересный персонаж. Ее зовут Мария Барбола, она была воспитательницей маленькой девочки. Эту воспитательницу подарили родственники – Габсбурги. Они подарили эту немку, Марию Барболу, когда родилась девочка. Карлица ходила за ней, а за свою замечательную службу она получила высокий орден, и этот орден она нам демонстрирует на картине. У карлицы тоже есть своя небольшая свита: с ней рядом мальчик-карлик и очень красивая собака, которая лежит у их ног. Если внимательно смотреть на картину, и даже на любую репродукцию картины, мы можем видеть, что из окна с правой стороны ударяет сноп света. Он и высвечивает эту группу: Марию Барболу с собакой и с маленьким карликом. Это один из центров картины, ничуть не меньше, чем инфанта Маргарита со своими двумя фрейлинами. И совсем где-то там в темноте тонут фигуры, сопровождающие инфанту Маргариту.;

Диего Веласкес. Менины. Портрет Марии Барболы (деталь). 1656. Музей Прадо, Мадрид.

Диего Веласкес. Менины. Портрет инфанты Маргариты (деталь). 1656. Музей Прадо, Мадрид.

Но, конечно, когда мы подходим к картине, первое, что мы видим, это прелестная маленькая девочка в красивом платье, с тоненькими жиденькими волосами, с большим рахитичным лобиком, с прозрачными глазами, с улыбкой на губах. Это девочка, которую очень любил Веласкес. Она часто ему позировала, он часто ее писал. Это одна из его любимых героинь. Он вообще, как всякий очень большой художник, любит своих героев. Он пишет их с необыкновенной любовью, с нежностью, они его собеседники, они люди, с которыми он тоже находится в каком-то очень глубоком, очень интимном контакте. Какой контакт может быть интимнее, чем контакт живописца-художника и его модели?

Но они и с нами находятся в таком же контакте. Смотрит на нас художник, смотрит на нас девочка. Это нам карлица показывает орден, которым она награждена. Проходят столетия, бесконечный поток людей течет перед этой картиной, бесконечный поток людей ежедневно становится внутри картины и является свидетелем этого вечно длящегося потрясающего действия.

Очень интересовался этой картиной Пикассо. Он сделал огромное количество авторских копий. Разумеется, это не прямые копии: у него и разбитое зеркало, он и так, и эдак поворачивает эту композицию. Он все время пробовал эту композицию на вкус, он все время пробовал ее на пространство, потому что это очень загадочная композиция: и прямая, и зеркальная.

Наш цикл называется «Мост через бездну». Да, между концом XVI – началом XVII века и нами пролегла бездна, но над этой бездной есть мост. И мы, стоя перед этой картиной, осуществляем функцию этого моста. Мы сами – этот мост внутри картины. Тот же Сервантес всегда обращается к нам со словами «любезный читатель», он приглашает нас внутрь этой жизни, внутрь этого мира. Мы всегда можем в нем присутствовать, и присутствие внутри этого мира ничуть не менее интересно, чем присутствие внутри того мира, в котором мы живем.

Эту картину Веласкеса можно рассматривать с очень многих точек зрения, давать много разных интерпретаций этой композиции.

Очень интересна его гениальная картина, единственная в испанской живописи вообще обнаженная натура – «Венера с зеркалом», которая так странно перекликается с итальянской линией обнаженных женщин. У Тициана это просто другой ракурс его дочери Лавинии. Она сидит в профиль, а другой стороной она отражается в этом зеркале. И бесподобная танцовщица, которую Веласкес писал спиной, в которой живет, горит и танцует вся Испания до сих пор. Если только есть такие танцовщицы, с таким изгибом бедра и с такой поющей линией тела. В зеркале на нас смотрит совершенно другая женщина, чем та, которую мы предполагаем увидеть. Из зеркала на нас смотрит лицо Дульсинеи Тобосской, обветренное простое вульгарное лицо прислуги.

В этой двойственности есть какой-то очень сложный смысл: это бесподобно божественное тело богини и лицо Дульсинеи. А это она одна.

И вот эта мастерская, в которой мы присутствуем при визите нежной девочки, с ее свитой, с ее воспитательницей, на сеанс к художнику. Художник пишет ее отца и мать, которых не существует, которые существуют только как тени зазеркалья. По всей вероятности, эту картину можно рассматривать как автобиографию художника, как автопортрет художника в интерьере, в окружении тех, среди кого он жил. Это совершенно иная оценка тех людей, которых он разворачивает перед нами, очевидцами, находящимися внутри картины «Менины». Это автопортрет художника Веласкеса. А что он пишет – совершенно непонятно, но, разумеется, не короля и королеву, портрета которых он не писал никогда. Может быть, он пишет вот эту группу, потому что холст очень большой? Это его единственный автопортрет.

Диего Веласкес. Менины. Автопортрет (деталь). 1656. Музей Прадо, Мадрид.

Надо сказать о том, что автопортрет – замечательный жанр живописи. Автопортрет никогда не бывает самоизображением, ну разве что уж у совсем какого-нибудь безумно влюбленного в себя человека, что совсем не

соответствует понятию художника. Нет, автопортрет – это всегда то, что думает художник о том, кто он. Например, человек, который был очень связан с Веласкесом и во многом очень помог ему в живописи, это бельгийский художник Питер Пауль Рубенс. Он сыграл большую роль в живописной жизни Веласкеса, потому что он был с какой-то тайной миссией в Мадриде, и уже был очень знаменитым тогда. И он подсказал Веласкесу кое-какие вещи по части живописной техники. Рубенс никогда не изображал себя с кистью в руках, он всегда изображал себя только как шикарного вельможу. Мы видим его молодым вельможей, мы видим его уже сильно поседевшим, уставшим, с потухшим взором, но мы всегда видим вельможу. А Веласкес написал себя так, как он видел себя, а он видел себя только художником. Он родился художником для того, чтобы писать эти картины, чтобы нам их оставить, для нашей памяти. Хотя трудно сказать, оказывают ли на нас какое-то влияние те великие шедевры, которые нам оставляют поэты – живописцы и драматурги. Влияют ли они на нас? Может, если бы они на нас влияли, мы были бы несколько иными. Наверное, тот процент людей, на которых они оказывают свое благотворное влияние, очень низок. Но не в этом дело.

Рубенс. Автопортрет.

Альбрехт Дюрер. Автопортрет в 13 лет. 1484. Галерея Альбертина, Вена.

Вспомним о том, что представляет собой непрерывная череда автопортретов Дюрера, словно дневниковая запись: с того момента, как он изобразил себя мальчиком и написал «Это я сам нарисовал себя в зеркале в 1484 году, когда я был еще ребенком. Альбрехт Дюрер», и до того момента, как он нарисовал себя умирающим, как он показал, что умирает от болезни поджелудочной железы.

Автопортрет художника – это никогда не самоизображение, это разговор с собой о себе, это размышление художника о том, кто он есть. И вот мы видим на картине, которая называется «Менины» («Фрейлины»), большой автопортрет

художника Диего Веласкеса. И рассказ его ведется для нас, стоящих перед ним, как будто мы его модели. Он хорошо понимал этот эффект. Кто он есть? Он художник. Он только художник. Он только кисть, он человек, стоящий перед мольбертом. Он живет в этой клетке своей мастерской.

Альбрехт Дюрер. Автопортрет. 1521. Бременский кунстхалле, Бремен.

Очень интересно, что Филипп IV вел себя по отношению к Веласкесу примерно так же, как Николай I по отношению к Пушкину. Он не желал выпускать его за границу. Почему они боялись выпускать их за границу – до сих пор не ясно. И Филипп IV никак не хотел выпускать Веласкеса за границу. Он всегда оставлял в заложниках его семью. Дважды бывал Веласкес в Италии, где ему очень хотелось бывать. Филиппу IV хотелось итальянских картин, и он понимал, что только Веласкес может купить те итальянские картины, которые нужно, и он их и купил. Но когда Веласкес написал портрет папы Иннокентия X (кстати, бывшая собственность нашего Эрмитажа), то уж он его отозвал преждевременно и никогда от себя не отпускал. Веласкес словно был прикован к его ноге на короткой цепи. Кстати, и должность он имел примерно такую, как Пушкин. Очень любопытная аналогия: у Пушкина была должность камер-юнкера, а Веласкес имел должность вроде спальничего. И денег он получал меньше личного парикмахера. Денег он вообще не должен был иметь, не мог брать в руки деньги, потому что он был идальго. Подарки – другое дело.

Итак, Веласкес был живописцем. И он сказал – я живописец, я только живописец, а вот это – мир, в котором я живу и который я пишу, потому что я придворный живописец. Вот я с удовольствием пишу эту девочку, эту прелестную маленькую девочку. Ах, как он прекрасно писал детей, как он любил детей, как он любил писать детей! И вот эта маленькая девочка – центральная в этой картине. Она центральная героиня его творчества. Он писал всегда карликов, мы это знаем, у него есть знаменитая галерея портретов карликов. Вот он и пишет Марию Барболу с ее свитой. Он писал придворных и похожих на цветы фрейлин – менин. Как они изумительно одеты, в этих платьях на больших юбках, которые назывались «вердугадо»! Как он пишет этот коралловый цвет и как он вообще пишет ткань!

Одна из фрейлин встала перед инфантой на колени и дает ей чашечку с водой (чашечка сделана из особой ароматической красной глины), потому что девочка сама себе не могла взять попить, ей должна была дать фрейлина. Инфанта даже не могла взять чашку, налить воды и выпить! И вот фрейлина дает ей эту воду, согласно ритуалу встав на колени. А те, кто были подлинными реальными властителями судьбы Веласкеса, гофмаршал двора или король и королева, оказались в его картине не более чем тенями зазеркалья.

Филипп – король испанский, принадлежавший к династии Габсбургов. Вы представьте себе, что он был властителем половины мира. Он был властителем Испании, испанских колоний в Европе, а самое главное, что он был властелином испанских колоний в Южной Америке. То есть это человек, который чувствовал неограниченность своей власти. Начиная с XVI века в Испании сложилась очень жесткая система отношений и очень жестко сложенного при этом ритуала, которого все должны были придерживаться. Такого ритуального двора, как испанский, Европа не знала никогда, ни один европейский двор не знал такого ритуала. Русский двор знал самодурство, но ритуала в России не было. Россия не переносит ритуала и придерживаться его не может, ей это надоедает через месяц. А вот в Испании было ритуально все. Ритуально движение, ритуальна одежда, ритуальна система отношений.

Нигде в Европе такого ритуала, как в Испании, не было, даже при дворе Людовика XIV, который был очень ритуален. Испанцы изобрели корсет. Носили корсеты мужчины и женщины, их туго затягивали. И они впервые ввели чулки. До испанской моды носили штаны типа лосин, как у итальянцев. А испанцы ввели корсет, к корсету крепились машинки с чулками, ввели отдельно надевающиеся штаны, короткие камзолы, очень короткие плащи. Итальянский плащ длинный, а испанский короткий – до локтя. Камзол обязательно был застегнут глухо до подбородка, и у мужчин, и у женщин. И еще белый плоеный воротник. Получалось, что они не могут согнуть спины. Они могут только так стоять. Но и это еще не все: и мужчины, и женщины на голове носили очень маленькие шапочки с пером. И они должны были балансировать головой, чтобы эта шапочка у них не упала. Таким образом, они были совершенно заточены в свой костюм. А в XVII веке к этому прибавилось еще одна деталь – вердугадо. Это абажур, на который надевалось платье, и в нем они не могли ни сесть, ни пройти – ни дети, ни взрослые.

То есть это был первый в европейской истории ритуальный социальный костюм, который подчеркивал надменность, отстраненность, высокомерие и

одиночество. Они были очень несвободны. И еще эти жесткие панцири, которые были на них надеты, с шапочками, с юбками вердугадо, с этими высокими воротниками, когда они даже поздороваться не могли, они только делали знак ресницами. Они не имели права взять в руки деньги. Когда Веласкес писал Иннокентия X, тот ему деньги дать не мог за свой портрет, потому что это было неприлично: идальго деньги в руки не берут, за ними носят их кошелек.

Другое дело – юг Испании, где очень сильны были арабские влияния. И вот на юге Испании сложилась еще одна традиция, которая замечательно показана в испанской южной драматургии плаща и шпаги. У них перестук каблуков и веер в руках – это было то же самое, что азбука Морзе. А у мужчин это было движение плащом, шпагой и шляпа. Это был язык свободы, внутренний язык. Они могли говорить что угодно, но в этот момент каблуками, веером, плащом давать знак о чем-то совсем другом. Складывался двойной язык, эзопов язык, это был тоже язык сценический, язык движений и жеста.

Итак, Филипп был ритуальным испанским королем. Власть при нем принадлежала временщику. Временщика звали Оливарес.

Оливарес был фаворитом, это обычное дело при абсолютных монархах. Во Франции это были фаворитки, а в Испании при Филиппе IV это был Оливарес. Но этот человек ничем значительным не проявил себя как государственный деятель.

Нельзя сказать, что инквизиция особо свирепствовала при Филиппе IV. Какая же инквизиция, если все-таки издавался Сервантес, если издавались испанские драматурги, поэт Гонгора? И испанские короли очень любили театр. То есть было и то, и другое. С одной стороны, это был очень жестокий королевский, имперский, тоталитарный режим, очень регламентированный, и конечно, власть инквизиции была. А с другой стороны, это все-таки были более вегетарианские времена. Можно сказать, что инквизиция в конце XVIII – начале XIX века вела себя гораздо более люто, чем она вела себя в конце XVI – начале XVII века в Испании. Хотя не следует забывать, что в 1600 году был сожжен на костре Джордано Бруно.

Филипп возглавлял эту империю и был, по всей вероятности, человеком слабым. Что касается его личных качеств, то он не был ни жестоким, ни злым, не был таким сумасшедшим, как Филипп II. Он думал, что он сам художник, учился у Веласкеса живописи и вместе с тем бесконечно его унижал. Не случайно мы

сравниваем Николая I и Пушкина с Филиппом IV и Веласкесом. Они оба очень понимали, с кем они имеют дело, они оба понимали гении этих людей и по-своему восхищались ими бесконечно. А по-своему одновременно и унижали их бесконечно. Филипп IV славился своими донжуанскими похождениями, о Веласкесе же ничего не известно, это как бы человек, не имевший ни женщин, ни биографии. У него есть изумительный портрет его дочери. Он был человеком, растворенным в семье, и Филипп этого человека заставлял держать фонарь и идти с ним вместе, когда ходил на ночные свидания. Достаточно невзрачная история.

Веласкес хотел получить подтверждение того, что он испанский дворянин. А для этого он должен был предоставить жетон на соляной налог со стороны отца и со стороны матери чуть ли не в восьми поколениях, потому что дворяне освобождались от соляного налога. Соль добывали в тяжелых условиях, она была дефицитна и очень дорога. И определенная категория дворянства освобождалась от налога на соль. Им давали специальные жетоны. И вот Веласкес ездил собирать эти жетоны для того, чтобы их предъявить, потому что он понимал, что смертен, и хотел, чтобы его семья имела определенное положение и получала за него пенсию. Это еще раз подтверждает, что он был человеком очень житейски зависимым.

Он был волшебником. Он был великим маэстро. И когда он брал в руки кисть, правда вставала на свои места, и тогда исчезала прямая зависимость от короля и королевы, от гофмаршалов – от всех, и наступал час истины. Тогда на переднем плане оказывались те, кого он любил, а те, кто были его утеснителями, оказывались лишь тенями в зазеркалье или кляксами, размазанными в солнечном свете. Главная тема Испании XVI и XVII веков, главная тема Сервантеса и художников испанского реализма, испанского «бодегонес» (таких как Сурбаран и Рибера) – это свобода. Для Испании в XVI–XVII веках тема внутренней свободы была очень важна. Зачем итальянцам говорить о свободе, когда она у них и так есть? Они не знают этой темы. Несмотря на инквизицию, там существовало наследие гуманизма, существовала венецианская живопись, в которую был влюблен Веласкес, которой он бредил, у которой он учился. Говорили, что он писал кляксами, как венецианцы. Это была импрессионистическая манера, на много лет предвосхитившая импрессионизм в смысле понимания живописи.

Свобода Веласкеса была всесторонней, подлинной и полной, потому что так же свободно он писал. Это был единственный художник, который в каждой своей

картине мешал все известные ему техники. Он мог писать светотенью, рельефно, как караваджист, и тут же немедленно писать этими венецианскими кляксами, в стиле импрессионизма. У него есть замечательная картина «Христос в доме Марфы и Марии». Стоит кухарка – некрасивая девочка с тяжелыми руками, и рядом с ней женщина, которая рассказывает ей историю Христа, Марфы и Марии, чтобы подбодрить ее, показать, что она очень нужна в этой жизни. Картина написана в южной испанской караваджистской манере, севильской манере. Вот эти яйца, сковородки – все так замечательно написано.

Конец ознакомительного фрагмента.

Купить: https://tellnovel.com/volkova_paola/most-cherez-bezdnu-velikie-mastera

надано
Прочитайте цю книгу цілком, купивши повну легальну версію: Купити