

Ортега-и-Гассет Хосе

Введение к Веласкесу

Общее введение

Сегодня нелегко говорить о произведениях искусства, принадлежащих прошлому. Мы живем в эпоху сумерек искусства. Искусство, в самом точном смысле этого слова, всегда актуально. Его актуальность животворит прошлое, открывая в нем явления родственные и явления противоположные. Благодаря этому прошлое для нас небезразлично и в известной мере все оно становится актуальным. И все же искусство прошлого нам, живущим в сумерках искусства, кажется каким-то далеким, холодным. Оно нас не волнует. Мы не находим в нем ни друзей, ни врагов.

В случае Веласкеса эта неблагоприятная ситуация усугубляется по неким особым причинам. Я сказал бы, что наше время наименее благоприятно для разговора о Веласкесе, ибо его творчество недавно оказалось в зоне, не располагающей к благосклонной оценке. Это неизбежный для всякого художника этап, идущий тотчас же вслед за порой его величайшей славы. Самая громкая слава Веласкеса длилась с 1800 до 1920 года[1]. Можно удивляться, что столь огромная фигура истории живописи находилась в зените так недолго. Удивление тут вполне естественно, но оно обусловлено своеобразием этого случая, и впрямь удивительного.

Я имею в виду прежде всего характер славы Веласкеса, которая, будучи всегда славой громкой, была также всегда - кроме упомянутого краткого периода - наделена чертами некой аномалии. Это утверждение звучало бы как нечто бесспорное и тривиальное, если бы когда-либо сочли уместным изучить историю славы художников. У каждого из них она имеет особый облик. Она не только возрастает и угасает с той или иной частотой и на периоды той или иной продолжительности, но независимо от масштабов художника абрис ее своеобразен. Сравним, например, славу Веласкеса и славу Рафаэля. Рафаэль был еще юнцом, когда его успех затмил Микеланджело, - можно ли сказать больше! И так как Италия была страной искусства по преимуществу, лучи успеха, здесь завоеванного, молниеносно распространялись по всей Европе. Но самое необычное в его славе было то, что она сияла без малейшего облачка до последней трети XIX века. Лишь тогда она немного утрачивает свой блеск и уступает первенство славе других живописцев. Итак, в случае Рафаэля мы видим славу скорую, безупречную, всемирную и продолжительную.

Посмотрим на славу Веласкеса. На первый взгляд она возникает не менее быстро и внезапно. В двадцать три года, недавно прибыв в Мадрид во второй раз, он назначается придворным живописцем. В небольшом артистическом мире Испании это было как взрыв бомбы. Веласкес сразу опередил всех художников испанских, а также чужеземных, подвизавшихся в Испании. Однако слава его не выходит за границы Испании. Вдобавок у нее есть врожденный порок. Она не связана с возможностью видеть его произведения. Севильцы знали его первые юношеские опыты, однако в Мадриде любоваться его творениями могли считанные люди, имевшие доступ во дворец. Внезапное назначение молодого Веласкеса было скорее актом жизни официальной, нежели артистической, и, как все официальное, лишь в малой степени определялось непосредственным энтузиазмом, который ценители искусства могли бы испытывать перед его картинами, если бы могли их видеть. Официальная анемия будет в течение столетий присуща истории его славы. Более того: причина этой анемии существовала почти два века. До сих пор должным образом не выявлено влияние на исторический образ Веласкеса той ненормальной и, думаю, единственной в своем роде ситуации, при которой его картины еще век назад были вовсе недоступны, пребывая в залах дворца скрытыми от зрителей. Когда Веласкес написал конный портрет Филиппа IV, находящийся ныне в Прадо, с ним сделали нечто необычайное - выставили портрет на паперти собора Сан-Фелипе, дабы

Ортега и Гассет Хосе Введение к Веласкесу filosoff.org все могли его видеть[2]. Не доказывает ли это, что и сам художник и король сознавали неестественность потаенного существования, на которое были обречены картины Веласкеса в ограниченном дворцовом пространстве? Другие художники наполняли своими полотнами храмы, и храмы эти были безграничным музеем. Когда Веласкес отправляется в 1629 году в свое первое путешествие по Италии, он там совершенно неизвестен. Но особенно интересно в вопросе о характере его славы совершенное им второе путешествие – через двадцать лет, когда он уже создал большинство своих полотен. На сей раз его встречают с большим почетом и государственные канцелярии заботятся о соблюдении этикета, приличествующего его рангу. Но дело тут не в его живописи, о которой никто ничего не знает, а лишь в его личности, поскольку он близкий друг короля Филиппа IV. И, видимо, поведение Веласкеса в Риме нельзя объяснить иначе как предположением, что его, обычно такого спокойного, вывело из себя то, что итальянцы не были знакомы с его творчеством. Действительно, Веласкес совершает выходку, которая удивила бы нас даже у молодого, озорного художника и которая не вяжется с его поведением в течение всей жизни. Едва прибыв в Рим, он пишет портрет своего слуги, "мавра Парехи", и велит тому ходить с картиной по домам некоторых аристократов и живописцев, дабы они видели рядом модель и портрет[3]. Об этом портрете Паломино говорит, что он был написан "длинными кистями". Так он определяет свободную фактуру новейшего стиля. Портрет Парехи был выставлен в Пантеоне. В этот период Веласкес создает портрет папы Иннокентия X[4], его невестки и других магнатов, имеющих отношение к папскому двору[5]. Он написал немало во время своего второго путешествия по Италии, если принять во внимание, что за вычетом времени, потраченного на поездки и переселения, он там пробыл немногим более года. Однако я сильно сомневаюсь, что можно было бы доказать какое-либо воздействие на искусство Италии этих произведений, среди которых как-никак портрет Иннокентия X. О Веласкесе там почти не говорят. Во всяком случае, все, что дошло до нас, сводится к нескольким стихотворным строкам Боскини в "Письме о плавании по морю живописи", где обнаруживается странное упорство автора в желании представить Веласкеса как "знатную особу", autorevole persona, и сообщаются некоторые его реплики, согласно коим живопись для него – это не Рафаэль, а Тициан[6]. Напомним, что в те годы великое итальянское искусство сходило на нет. Великих фигур не было, и уже прозвучал возглас "спасайся кто может". Однако любовь публики к живописи была более пылкой, чем когда-либо, и, видимо, именно поэтому, не обладая особыми достоинствами, мог жить по-княжески Сальватор Роза, продавая свою мазню. Как же получилось, что произведения Веласкеса, созданные в Италии, не оказали какого-либо влияния на местных художников? Причина в том, что, не считая попыток кое-кого из них искать спасения в возврате к Рафаэлю, в итальянской живописи господствовал стиль, который в начале века послужил отправным пунктом и для Веласкеса. Таким образом, не было и речи о противостоянии его стиля общепринятыму, и даже наоборот: некоторые портреты, написанные итальянскими художниками в бытность Веласкеса в Италии или немного позже, долгое время приписывались Веласкесу.

Итак, второе путешествие не изменило характера его славы. Она продолжала оставаться туманной и худосочной. Пожалуй, неплохо было бы, если бы кто-нибудь занялся тщательным изучением следов Веласкеса в Италии и его влияния на следующее поколение живописцев, ибо невосприимчивость итальянской публики и живописцев к творениям нашего художника, созданным в их стране, нельзя считать фактом бесспорным и не требующим объяснения. А пока такого исследования, к которому я призываю, еще нет, единственное приходящее на ум объяснение столь странного феномена – это то, что Веласкес в Италии писал только портреты. А ведь создание портретов не было достаточным основанием для перворазрядной славы вплоть до конца XVIII века в Англии. Оттуда и с того времени иное отношение к портрету распространялось на континент. Гойя пришел вовремя, чтобы воспользоваться переменой в оценке искусства портрета.

В течение почти всего XVIII века испанская живопись опять в упадке и наш полуостров наводняют итальянские художники, к которым вскоре присоединяются французы. В большинстве своем это таланты посредственные, но нельзя недооценивать факт, что, приглашенные королями, сюда приехали два крупнейших живописца того времени: Тьеполо, гений-хранитель великой угасшей традиции, и германец Менте, полная противоположность гению, а именно превосходный педагог. Их влияния, столь противоположные манере Веласкеса, стали причиной того, что его слава уходит куда-то в подполье. Правда, время от времени о нем еще говорят как о великом художнике, не входящем в число великих художников. Когда хочешь определить необычный характер славы

Ортега и Гассет Хосе Введение к Веласкесу filosoff.org
Веласкеса, присущий ей до последней трети прошлого века, приходится прибегать к парадоксальным оборотам вроде вышеприведенного. Хороший пример этого мы находим в отзыве "великого магистра" живописи последней трети XVII века Менгса. В своем описании находившихся во дворце картин он, естественно, перечисляет все произведения Веласкеса и, упоминая о "Менинах", в то время наиболее знаменитой картине художника, пишет: "Поскольку это произведение широко известно своим совершенством, мне нечего о нем сказать, кроме того, что оно может служить доказательством, что впечатление, производимое подражанием Натуральному, обычно удовлетворяет самых разных людей, особенно же там, где не отдается главное предпочтение Красоте". В логике такой прием называется "ponendo tollens" [7], когда нечто утверждается и одновременно отрицается. Да, Веласкес превосходен, но в таком роде искусства, который отнюдь не превосходен, а низмен и пошл. В этой фразе Менгса официально сформулировано противопоставление натурального и красоты, дающее нам ключ к пониманию художественной интенции Веласкеса.

В конце XVIII века в Англии происходит неожиданный расцвет хорошей живописи, однако живопись англичан непохожа на великую традицию итальянского искусства. Для ценителей красоты это не искусство. Это портрет и пейзаж. Его источник - фламандцы и голландцы. Англичане и открывают Веласкеса, нового Веласкеса, которого они назовут "художником из художников". Со своей стороны Гойя, воспринявший влияние англичан и родственный им по характеру, поставит Веласкеса рядом с Рембрандтом. Однако я не думаю, чтобы восхищение Гойи Веласкесом заметно сказалось на начавшемся тогда неуклонном возрастании славы создателя "Менин". Суждения Гойи в его время не были авторитетны и, во всяком случае, не выходили за пределы обособленных кружков испанского общества. Званием величайшего живописца Веласкес обязан англичанам. В 1870 году французские импрессионисты, живописцы пленэра, в свой черед испытавшие влияние англичан, подняли славу нашего художника до ее зенита. Но тут же совершается обратное движение. К 1920 году импрессионизм приходит в упадок и вместе с ним - слава Веласкеса.

ЕГО БУНТ ПРОТИВ КРАСОТЫ

Веласкес родился в Севилье в 1599 году. Исторические даты - не просто числа отвлеченной хронологии. Это символы господствующего типа жизни в определенном обществе. Родиться в 1599 году в Севилье означает встретиться с некой структурой, которую создали деяния человеческие на территории, охваченной европейской цивилизацией. Индивидуум воспринимает структуру коллективной жизни, предшествовавшую его рождению. Он может ее усвоить или, напротив, отважиться на борьбу с нею, но и в том и в другом случае он носит ее в себе, она входит в состав его личности. Это с наглядной очевидностью подтверждается судьбой художника. Хочет он того или нет, он вынужден отправляться от ситуации, в которой находится искусство, когда он начинает свою работу, и ситуация эта - результат художественного опыта, накопленного за века. Несомненно, что произведение искусства - творческий акт, новшество, свобода. Но непременно - внутри территории, ограниченной вехами предшествующего искусства.

До конца XVIII века испанская живопись, как и французская и немецкая, была лишь провинцией огромного континента, которым являлась живопись итальянская. Только у фламандской живописи был независимый источник [8] повлиявший на итальянское искусство поначалу лишь в плане техники, но очень скоро оно уже широко подключилось к нему. Единство живописи на Западе - одно из значительнейших явлений, подтверждающих единство европейской культуры. В Испании живопись до 1600 года была не просто провинциальной, но захолустной. Периодическими импульсами воспринимала она фламандские и итальянские веяния, перерабатывая их почти всегда неуклюже. Когда Рубенс в первый раз посетил Испанию [9], его поразила грубость здешних живописцев. Незадолго до рождения Веласкеса большинство художников в Севилье составляли иностранцы. Но вот внезапно, на протяжении десяти лет, рождаются четыре великих испанских художника - предшественники Гойи: Рибера - в 1591 году, Сурбаран - в 1598-м, Веласкес - в 1599-м, Алонсо Кано - в 1601 году. Внезапная концентрация во времени великих творцов в стране, прежде их не имевшей, - благодарная тема к размышлению для исследователей духовного плана истории. Здесь только необходимо заметить, что интерес к живописи, довольно слабый до 1550 года, распространялся и усиливался на протяжении второй половины века во всех высших классах нашего полуострова. Можно сказать, что в начале XVII века в Испании уже существует относительно широкий круг людей, которые разбираются в искусстве, закладывают основы

Ортега и Гассет Хосе Введение к Веласкесу filosoff.org частных коллекций и во время поездок в Италию стараются раздобыть хорошие картины. Паломино, биограф Веласкеса, пишущий через двадцать лет после смерти художника, но пользующийся данными о его жизни и творчестве, предоставленными ему доном Хуаном де Альфаро, учеником дона Диего и весьма достойным человеком, не забывает нам сообщить, что в Севилье в то время появляется множество современных итальянских картин. Написанная им биография превосходна и при внимательном чтении отвечает на многие вопросы, которые нынешний биограф великого художника неизбежно себе задает.

Севилья, столица испанской колониальной империи[10], была в ту пору самым богатым в экономическом отношении городом полуострова - и одновременно самым восприимчивым к искусствам и литературе. Бартоломе Хосе Гальярдо отмечает, что Севилья куда просвещенее Мадрида. Молодые люди - сверстники Веласкеса - внимательно следят за прибывающими из Италии новинками. А итальянская живопись незадолго до того испытала последнее великое потрясение в своей истории - явление Караваджо. Воздействие этого мрачного художника в последней трети XVI века было молниеносным и универсальным. Все итальянские живописцы, включая тех, кто уже далеко продвинулся на поприще искусства, сделались караваджистами, по крайней мере на время. Немало фламандцев пошло по тому же пути, и лучшие из французов стали самыми ревностными его учениками[11]. Столь необычное влияние нельзя объяснить причинами случайными и второстепенными, нет, - причиной тут глубинная суть эволюции итальянской живописи.

Если мы посмотрим на эволюцию искусства в плане основных его начал, то она предстанет перед нами как непрерывная борьба двух элементов, составляющих художественное произведение. На первый взгляд мы видим, что в нем изображена натура, то есть мы узнаем на картине предметы и людей благодаря тому, что формы этих предметов и людей более или менее точно воспроизведены. Назовем их "формы естественные или объективные". Но в картине есть еще и другие формы - те, которые живописец наложил на объективные, упорядочивая их и представляя в фреске или на холсте. Уже само расположение - предметов или фигур - производится согласно более или менее геометрически правильным архитектоническим линиям. Эти формы, объектам не присущие и их себе подчиняющие, мы назовем "формы художественные". Поскольку они не являются формами предметов, но формами чистыми, нематериальными, мы должны их рассматривать как "формы формальные". Таким образом, мы приходим к следующему уравнению: X (картина) = A (изобразительность) + B (формализм). Всякая картина есть сочетание изобразительности и формализма. Формализм это стиль.

В итальянской живописи после первых опытов художественные формы начинают господствовать над формами объективными, то есть в картине появляется объект деформированный, строго говоря, объект, отличающийся от реального, объект новый, в природе не существующий и являющийся изобретением художника. Преображеный этот объект доставляет зрителю некое особое удовольствие. Как будто в своем новом, стилизованном облике он перед нами предстает таким, каким он "должен быть", или, иначе говоря, в своем совершенстве. Видно, есть в человеке потаенный кладезь желаний в том, что касается формы зримых вещей. Бог знает почему он предпочитает, чтобы они были не такими, как в действительности. Действительность всегда кажется ему неудовлетворительной. И он счастлив, когда художник представляет ему объекты, совпадающие с его желаниями. Это и есть то, что именуется Красотой. В течение трех веков итальянское искусство было постоянным продуцированием Красоты. Мир прекрасных образов - это мир, отличающийся от реального, и человек, созерцая его, чувствует себя вне земного мира, экстатически переносясь в иной мир. Наслаждение, внушенное прекрасным, - чувство мистическое, как любое другое чувство, приводящее к общению с трансцендентным.

В процессе "украшения" реальных образов, каким было итальянское искусство, приходилось все больше оттеснять правдоподобие в изображении реальных объектов и все более решительно подменять их истинные формы формами стилизованными. Отсюда торжество маньеризма, или стиля. Однако в этой операции подмены есть одно неудобство: реальный объект, от которого мы, увлеченные стилем, отправляемся, постепенно исчезает, и на его месте остаются почти обособившиеся и как бы овеществленные пустые художественные формы - прекрасные формы в чистом виде. Тогда происходит чрезвычайно любопытное явление. Прекрасные формы теряют силу воздействия и свою значимость, ибо их миссией было поднять реальный объект до его "совершенства", до его "красоты". Но это подразумевает, что объект остается

Ортега и Гассет Хосе Введение к Веласкесу filosoff.org в новых формах самим собою. Если же искусство чересчур от него удаляется, если от него остаются лишь смутные, едва узнаваемые элементы, то магическая операция "украшения" терпит неудачу и искусство, превратясь в чистый стиль, утрачивает силу, становится схемой, лишенной плоти. Тогда у художников и у публики наступает странная усталость от Красоты и, сделав поворот на сто восемьдесят градусов, они возвращаются к реальному объекту. Это и называется "натурализмом".

До той поры итальянская живопись постоянно изменялась, однако никогда эти изменения не имели революционного характера. Караваджо был первой и единственной революцией. Однако мы бы ошиблись, определяя его революционное воздействие как "натурализм". Что виделось его современникам и что действительно революционного было в Караваджо? Он начал писать картины, которые в Испании называются "бодегонес"[12], а в Италии - "бамбочады". Названия указывают, что местом действия является таверна, погребок или кухня и что изображаемые персонажи не святые и взяты не из Библии, не боги и не мифологические фигуры - мифология, религия древних, в ту эпоху составляет некую параллелигию, - а также не монархи. Это люди низшего сословия, а то и просто отбросы общества. Караваджо, сын каменщика, ввел в картину плебс, что произвело потрясающее впечатление, стало неким народным бунтом, перевернувшим одновременно и весь строй живописи, изменив характер ее сюжетов, и социальный строй. Новшество, таким образом, состояло пока не в новом способе живописи, но в радикальном изменении темы. В творчестве Караваджо сохраняют жизненность принципы итальянского искусства. Он все так же заботится об объемности фигур, то есть по-прежнему подчеркивает осозаемое. Продолжается стремление к Красоте, влекущее за собою нелюбовь к индивидуализации. То, что именуется Красотой, еще со времен Греции есть нечто абстрактное и родовое. Противоположность этому - портрет. Строго говоря, у Караваджо только один компонент картины трактован в духе натурализма, что и явилось его великим открытием, - свет. Объект, как во всей итальянской традиции, по-прежнему "идеален", однако свет перестает быть элементом, с помощью которого создается светотень, моделирующая фигуры, но сам становится неким объектом, написанным во всей его реальности. Вместо того чтобы озарять картину светом условным, как делалось прежде, Караваджо решил изобразить освещение естественное, хотя и подбирая искусственно световые комбинации: свет в пещере, одним лучом резко выхватывающий часть фигуры, когда все остальное тонет в черноте тени. Вот почему у него свет ошеломляющий, патетический, драматический, однако в конечном счете свет реальный, свет, списанный с натуры, а не выдуманный. Таков свет бодегонес, которые Веласкес пишет в юности, таков свет "Севильского водоноса"[13].

Как и другие молодые севильские художники его поколения, Веласкес начинает создавать бодегонес в манере Караваджо, еще сильнее акцентируя низменность персонажей и ситуации и потому намного резче воспроизводя своеобразие натуры. Кувшин в "Водоносе" - не кувшин вообще, но изображение некого определенного кувшина.

Поразительна ясность, с какой Веласкес уже в юности видит значение живописи в своей дальнейшей жизни. Поскольку он был человеком, не любившим патетические жесты, очень молчаливым, и сумел прожить жизнь без приключений и судорожных порывов, мы склонны забывать о сознательной революционности его таланта. И здесь уместно привести слова Паломино об этом первом этапе его жизни после описания созданных в Севилье бодегонес: "В таком вот духе были все вещи, которые Веласкес делал в это время, дабы отличиться ото всех и идти новым путем; сознавая, что Тициан, Альберти, Рафаэль и другие захватили до него лавры первооткрывателей и что, поскольку они уже умерли, слава их возросла, он, движимый своим причудливо изобретательным вдохновением, принялся изображать сценки из жизни простонародья в новой, смелой манере, с необычными красками и освещением. Кое-кто упрекал его, что он не пишет картин на более серьезные сюжеты и не стремится к приятности и красоте, в чем мог бы соперничать с Рафаэлем де Урбино, на что он учтиво возражал, говоря, что предпочитает быть первым в этом грубом жанре, нежели вторым в изящном".

В этом пассаже звучит одна из немногих дошедших до нас подлинных фраз Веласкеса. Толкование же ее у Паломино, скорее всего, неверно. В свои восемнадцать или девятнадцать лет Веласкес не сравнивал себя с Тицианом и Рафаэлем и писал бодегонес не для того, чтобы от них отличиться. Веласкес всегда смотрел на себя как на рекрута армии Тициана, о чем нам вполне четко сообщает Боскини, беседовавший с нашим художником во время его второй

Ортега и Гассет Хосе Введение к Веласкесу filosoff.org
поездки в Италию. Речь тут идет о явлении не психологическом, а историческом. Новое поколение пресытилось Красотой и взбунтовалось против нее. Оно хочет изображать вещи не такими, какими они "должны быть", но такими, каковы они суть. В то время пробуждается в Европе большая жадность к прозе, к наслаждению реальностью. Век XVII будет веком серьезности. Это век Декарта, который родился на три года раньше Веласкеса, - век великих математиков, век физики и политики, исходящей из объективной реальности (Ришелье). Новым людям жажда Красоты кажется чем-то ребяческим. Они предпочитают драматическое столкновение с действительностью. Но действительность всегда безобразна. Веласкес и станет изумительным живописцем безобразного. Это означает не только изменение стиля живописи, как бывало в прошлом, но изменение миссии искусства. Отныне оно заботится о спасении тленной и бренной действительности, несущей в себе зародыши смерти и собственного исчезновения. Живопись отказывается восхищать зрителя "идеальными" образами и призывает его к сочувствию, представляя ему нечто достойное жалости и обреченное. Однако искусство всегда волшебство. Только теперь очарование исходит не от изображенных прекрасных объектов, но от картины как таковой. Сама живопись становится некой субстанцией, или, иначе говоря, глаза зрителя должны наслаждаться живописью как живописью. Безобразие объекта действует на наше внимание отталкивающе, и мы сосредоточиваемся на манере изображения.

ВЕЛАСКЕС И ПРОФЕССИЯ ЖИВОПИСЦА

В 1621 году умирает Филипп III и ему наследует Филипп IV, который отдает правление в руки графа-герцога Оливареса, принадлежащего к самому знатному роду Андалузии - к роду Гусманов. Граф-герцог собирает в Мадриде своих друзей и клиентов, в большинстве севильцев. Ранняя слава, приобретенная Веласкесом в Севилье, способствовала тому, что и он призван в Мадрид. Было ему тогда двадцать три года. Он столь удачно исполнил тут портрет короля, что был немедленно назначен королевским живописцем и очень скоро получил во дворце и мастерскую и жилье. Это определило его судьбу. До смерти своей он будет царедворцем, близким другом короля. Трудно вообразить более монотонное и будничное существование. От родителей Веласкес унаследовал кое-какое состояние, которое в сочетании с казенным жалованьем совершенно освобождало его от заказных работ. Думаю, что во всей истории живописи не бывало подобного случая: художник, который, по сути, не занимается живописью как профессией. Единственной его обязанностью было писать портреты монарха и его близких. Однако к этому минимуму обязанностей очень скоро прибавилось положение личного друга короля. Надо заметить, что король весьма редко просил Веласкеса написать какую-нибудь определенную картину. Известно, например, что он заказал Веласкесу знаменитого "Христа" [14] для монастыря Сан Пласидо и "Коронование Святой девы" [15] для покоев королевы. Возможно также, некоторые портреты, вроде поясного портрета герцога де Модена [16] или утраченного портрета герцогини де Шеврез, созданы по прямому указанию короля. В других случаях его вмешательство не имело характера заказа, а было просто дружеским пожеланием. Когда кое-кто из художников, например итальянец Кардуччи, пытается из зависти умалить славу Веласкеса, говоря, что он умеет только писать Портреты, Филипп IV устраивает конкурс на тему изгнания морисков и настаивает, чтобы Веласкес принял в нем участие. Полотно это, первая большая композиция в его творчестве, также утеряно, однако Веласкес победил в конкурсе. Кардуччи, вероятно, скрежетал зубами, когда ему пришлось в своей книге писать о "неожиданном" "Изгнании морисков" [17].

С этим странным внешним положением живописца, который не занимается живописью как профессией, сочетается у Веласкеса крайне любопытный склад душевный. Его семья, имевшая по линии Сильва де Оporto португальские корни, была исполнена аристократических претензий. Она полагала, что происходит не более не менее как от Энея Сильвия. Быть аристократом - вот что Веласкес как бы ощущает своим подлинным призванием, а так как степень аристократизма в эпоху абсолютной монархии измеряется для придворного близостью к особе короля, то для Веласкеса главной его карьерой была череда дворцовых должностей, на которые его назначают и кульминацией которых явилось награждение орденом Сантьяго. Когда во время второй поездки в Рим, в 1649 году, он пишет портрет Иннокентия X и папа жалует ему золотую цепь, Веласкес возвращает ее, давая понять, что он не живописец, но слуга короля, которому, когда приказано, он служит своей кистью.

В результате такого внешнего положения и душевного склада Веласкес писал чрезвычайно мало. Многие его произведения утеряны, но, если б они и

Ортега и Гассет Хосе Введение к Веласкесу filosoff.org
сохранились, число их было бы поразительно невелико. Историки пытались объяснить неплодовитость Веласкеса тем, что, мол, обязанности придворного отнимали у него слишком много времени. Этот аргумент не может нас удовлетворить – ведь любой художник тратит гораздо больше времени на реплики своих картин и вынужденный труд, на переезды и преодоление житейских трудностей. Ни у кого из художников не было столько досуга, как у Веласкеса. В его деятельности живописца доля, отведенная придворной должности, сводилась к минимуму, и он мог заниматься живописью ради самого искусства, не заботясь ни о мнении публики, ни о вкусах заказчика, решая все новые технические проблемы. Если внимательно изучать картины Веласкеса, мы обнаружим, что в большинстве из них стимулом к созданию была новая задача в искусстве живописи. Отсюда не только их малочисленность, но также их особый характер – многие картины следует рассматривать как этюды, часто даже не завершенные.

ПУРИТАНИН В ИСКУССТВЕ

В творчестве Веласкеса после его приезда в Мадрид поражает неизменно высокий уровень. В отличие от других художников у него не бывает перепадов, удач и неудач. Его картины всегда таковы, какими они задуманы. Из-за этого у нас возникает впечатление, что они созданы без усилий, и, вероятно, так оно и было. Веласкес часто не делал эскизов к портретам, а иногда даже не наносил первоначального рисунка. Он работал *alla prima*[18] – сразу атаковал кистью холст. Мы не знаем, как делались большие его картины со сложной композицией, однако чрезвычайная скучность набросков и эскизов как будто свидетельствует, что и они не требовали большой подготовительной работы. Сохранившийся перечень оставшегося после смерти художника в его покоях удивляет невероятной скучностью подготовительных материалов к трудам всей его жизни. Сюда, конечно, не входят так называемые покаяния. Последние, вероятно, возникли вследствие еще одной необычной черты в его художнической судьбе. По существу, Веласкес был обречен большую часть своей жизни проводить во дворце, в окружении своих собственных работ. Вполне естественно, что временами у него появлялось желание что-то в них изменить, особенно в портретах короля. Любой другой художник в подобных обстоятельствах поступал бы так же. Я припоминаю только одно "покаяние" Веласкеса, написанное до вручения картины, – одна из рук в портрете Иннокентия X.

Это отсутствие усилий в его творчестве – действительное или только кажущееся – в сочетании с жизнью без каких-либо приключений и тревог, а также репутация флегматика, которой его наградил сам король, могли бы создать образ человека, лишенного душевного напряжения и энергии. Но такое предположение было бы ошибкой. Конечно, Веласкес был апатичного нрава, мягок в обхождении, избегал ссор и был неспособен к патетическим жестам. Только так можно объяснить, что он сумел прожить тридцать шесть лет среди интриг королевского дворца и ни с кем не поссориться. Случился, правда, у него однажды крайне незначительный спор с маркизом де Мальпика по поводу деталей дворцовой службы. Между тем творчество Веласкеса со всей очевидностью обнаруживает, что его энергия сосредоточилась в его творчестве в непримиримой его художнической позиции. Думаю, что до XIX века вряд ли был другой живописец, который бы с подобным ригоризмом оставался верен своему представлению об истинной миссии живописи: спасти окружающую нас бренную действительность, навек запечатлев мимолетное. С юных лет Веласкес отказывался изображать фантастическое. Нам следовало бы больше удивляться, сколь мало в творчестве Веласкеса картин на религиозные сюжеты, господствовавшие в живописи еще в его время. Не надо думать, что он был менее религиозен, чем средний человек его эпохи. Однако картина на религиозный сюжет приходится вступить в союз с воображаемым и отдалиться от непосредственного, осозаемого. Когда король попросил – случай довольно редкий – изобразить распятого Христа, Веласкес постарался до предела его очеловечить и поместить на кресте в наиболее удобном положении, избегая какого-либо выражения страданий, для чего прикрыл половину его лица свисающими волосами.

Несомненно, что в его время публика начинает испытывать усталость от религиозных картин и появляется спрос на другие сюжеты, еще более иреальные, – сюжеты мифологические. Филипп IV, во всем следовавший моде, попросил Веласкеса написать картины с мифологией. Посмотрите же, как наш художник решает эту задачу, столь чуждую его артистическому кредо. Имея дело с мифологическим сюжетом, Веласкес, вместо того чтобы передать его иреальную суть, будет искать параллельную сцену в реальной

Ортега и Гассет Хосе Введение к Веласкесу filosoff.org
действительности, притянет мифологию к нашему земному миру и включит, исказя ее и снижая, в обычные обстоятельства низменных земных дел. "Вакханалия" итальянских художников будет сведена к будничной сценке - к изображению нищих пьячуг. Марс станет гротескным образом усатого мужлана. "ПРЯХИ"

Из-за того, что до недавнего времени не умели точно определить отношение Веласкеса к мифологическим темам, осталась непонятой его самая важная и последняя из написанных им картин со сложной композицией - "Пряхи". Юсти сказал, что это первая картина, в которой изображена мастерская. Ханжеская социалистическая публика начала века с восторгом подхватила эту мысль. Я-то еще в 1943 году высказал убеждение, что знаменитое это полотно на самом деле мифологическая сцена, где, возможно, изображены Парки[19]. В то время у меня не было под рукою библиографических пособий для уточнения сюжета картины. Между тем у сеньора Ангуло появилась счастливая мысль предположить, что картина трактует легенду о Палладе и Арахне, рассказалуюю Овидием в "Метаморфозах"[20], - Веласкес мог читать ее в "Тайной философии" бакалавра Хуана Переса де Моя, имевшейся в его библиотеке. Арахна, искусная мастерица в тканье ковров, бросает дерзкий вызов Палладе, и та превращает ее в паука. Сияющий фон картины, где мастерство Веласкеса как живописца света достигает высочайшего совершенства, вполне укладывается в будничный сюжет. Есть, однако, в этой части картины один загадочный предмет - виолончель, или *viola di gamba*, неизвестно почему помещенная там. Две главные фигуры первого плана - это, по мысли сеньора Ангуло, возможно, Паллада в облике старухи, какой она выведена у Овидия, и Арахна до спора с богиней. Но дело-то в том, что эти две женщины не ткут, а прядут. Правда, это обстоятельство еще отнюдь не доказывает, что тут представлены Парки, даже если предположить, что иногда они появляются вдвоем, а не втроем. Когда мифологическая картина той эпохи изображает сюжет не слишком известный, необходимо найти, как сделал сеньор Ангуло, латинский текст, подкрепляющий наше толкование. И вот я вспомнил такой текст, который любили цитировать гуманисты, звучавший как бравурная ария. Это "Свадьба Фетиды и Пелея" - самая длинная и вычурная поэма Катулла. Фессалийская молодежь любуется коврами. Указывая на рисунки ковров, Парки поют свои пророчества о грядущем божественной четы и одновременно прядут: "Левая рука держит прялку с мягкой шерстью, меж тем как правая легко тянет шерстинки, свивая нить двумя согнутыми пальцами, а опущенный вниз большой палец вращает веретено... В тростниковых корзинах у их ног белеет пушистая шерсть". В этой картине представлена обычно несвойственная Веласкесу атмосфера - праздничная и музыкальная, хорошо согласующаяся со стихами Катулла.

Написанная около 1657 года, за три года до кончины, картина "Пряхи" вершина творчества Веласкеса. Здесь достигает совершенства техника разложения объекта на чисто световые валеры, а также смягчен беспощадный его натурализм. Веласкес здесь избегает портретирования. Ни одна из фигур не индивидуализирована. Старая пряха слева наделена лишь родовыми, и в этом смысле условными, чертами старости. Лицо молодой пряхи художник умышленно нам не представляет. Зачем все эти предосторожности? Несомненно, для того, чтобы помешать вниманию сосредоточиться на каком-либо частном компоненте картины и чтобы она действовала на зрителя всей своей целостностью. Если уж искать в этой картине протагониста, придется признать, что главный ее персонаж - это падающий слева на фон картины солнечный свет.

В остальном композиция такая же, как в "Менинах" и в "Сдаче Бреды": очертания буквы V, образуемые расставленными руками на первом плане, а внутри нее помещен ярко освещенный второй план. Картина сильно пострадала во время пожара во дворце, случившегося в 1734 году.

ЖИВОПИСЬ ТОЛЬКО ДЛЯ ЗРЕНИЯ

От бодегонес, которые юный Веласкес писал в Севилье, и до "Прях" мы видим прямолинейную траекторию непрерывного развития мастерства. Отправной пункт, разумеется, Караваджо: резкая светотень, направленный свет. Но уже с самого начала появляется тенденция, которая в конечном счете приводит к удалению от этого художника и от всей итальянской традиции, - тенденция не акцентировать объемность изображаемого. Предметы мы воспринимаем двояко зрением и осознанием. Если бы мы не могли предметы потрогать, они бы не виделись нам объемными, в трех измерениях. Итальянское искусство всегда смешивало оба способа восприятия, и сам Караваджо, несмотря на его интерес к свету, лишь доведет эту традицию до крайности. У Веласкеса живопись полностью отрешается от тяготения к скульптуре и постепенно будет отходить

Ортега и Гассет Хосе Введение к Веласкесу filosoff.org от объемной характеристики. Изображенные предметы перестают быть собственно телесными объектами и превращаются в чисто зрительные образы, в призраки, созданные только сочетанием красок. Таким образом, живопись у Веласкеса сосредоточивается на самой себе и становится живописью по преимуществу. В этом гениальное открытие нашего художника, благодаря чему можно, не впадая в ложные претензии, говорить об "испанской живописи" как о чем-то отличном от итальянской. Импрессионизм 1870-х годов доводит открытие Веласкеса до предела, расщепляя объект на цветовые частицы.

Поэтому не так уж верно, как обычно думают, называть живопись Веласкеса "реализмом" или "натурализмом". То, что мы называем реальными объектами и в общении с чем состоит наша жизнь, есть результат двойного восприятия зрительного и тактильного. Свести объект только к зримому – один из способов разрушения его реальности. Это-то и делает Веласкес.

Замечено, что особое впечатление, производимое любым испанским портретом, выражается в удивлении и в чем-то вроде испуга. У северян, менее привыкших глядеть на эти портреты, чем мы, я и впрямь наблюдал иногда реакцию в виде внезапного испуга, который в большей дозе, но в том же эмоциональном ключе мог бы дойти до того, что мы называем страхом. И действительно, кто бы ни был изображенный, в хорошем испанском портрете, этом чисто световом призраке, заключена драматичность, суть коей самая простая: постоянная драма перехода отсутствия в присутствие, почти мистический драматизм "явления". Навечно запечатлены на полотне фигуры, разыгрывающие акт своего явления нам, и поэтому они подобны призракам. Им никогда не удается до конца утвердиться в реальности и стать вполне существующими, они все время в состоянии перехода от небытия к бытию, от отсутствия к присутствию.

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ МИР ВЕЛАСКЕСА

Платону нравится утверждать, что живопись – это форма немоты. Поэзия высказывается, живопись молчит. Но поскольку, с другой стороны, живопись нам представляет сам объект, а не словесную ссылку на него, как делает поэзия, поскольку нет другого искусства, в котором явленное и умалчиваемое больше противостояли бы друг другу. Как следствие – зритель обычно удовлетворяется тем, что дает картина, и на этом все заканчивается. Нет другого искусства, которое в такой мере побуждало бы к пассивному созерцанию его творений.

Эта немота, вообще свойственная живописи, более явно ощущается у Веласкеса. Итальянское искусство было постоянным прогрессом стиля, а стиль, деформирующий изображаемое по своей прихоти, накладывает на картину отпечаток постоянного присутствия автора, совершившего деформацию. Например, картины Эль Греко – непрестанное отражение его личности. На холсте Эль Греко мы прежде всего видим самого Эль Греко. Итак, стиль – это исповедь и в этом смысле как бы стремление что-то нам сказать. Но Веласкес представляет нам объект таким, каков он есть. Сделав последний мазок, художник уходит и оставляет нас с теми существами, которых он увековечил. В этом особый шик Веласкеса – его отсутствие в картине. Шик, состоящий в том, чтобы "не присутствовать", не вмешиваться.

Если прибавить, что Веласкес избегает придавать своим персонажам выражение каких-либо эмоций – единственное нарушение этого правила в "Христе, привязанном к колонне" [21], – будет понятно, почему мы перед его картинами застываем, словно парализованные, не вступая в диалог с холстом, лицом к лицу и наедине с этими существами, порой вселяющими в нас робость, ибо нам кажется, что они смотрят на нас.

И однако каждая картина возникает из неких глубинных предпосылок, таящихся в душе художника. Сам факт, что он предпочитает одни сюжеты и отвергает другие, уже изобличает особый образ мыслей и чувств, не выраженный в картине прямо, но спрятанный за нею, предваряющий ее. В большинстве случаев запас идей, которые дают нашему художнику направление и движут им, не пробуждает нашего любопытства, ибо его творчество находится в русле своей эпохи и с очевидностью показывает, что подразумеваемые идеи – это ходячие идеи того времени. Однако взятое в целом творчество Веласкеса слишком необычно, и мы не можем не заинтересоваться, что же стоит за его картинами и что, предваряя их, творилось в его душе.

Известно его понимание живописи, подтверждение которого не составляет труда, настолько оно прямолинейно, постоянно и ригористично. Когда он

Ортега и Гассет Хосе Введение к Веласкесу filosoff.org начинал, завистники упрекали его, что он пишет только портреты. Им невдомек было, что Веласкес произведет первую великую революцию в западной живописи и что эта революция будет состоять именно в том, что вся живопись станет портретом, то есть индивидуализацией объекта и моментальностью изображенной сцены. Портрет, понятый в таком обобщенном смысле, утрачивал свое традиционное узкое значение и превращался в новое отношение к изображаемому и в новую миссию, возложенную на искусство живописца.

Впрочем, этим еще не определялось, кого будет изображать Веласкес. Но обозначенное им как "действительность, живущая в умах" является собранием существ, которых ни с кем не спутаешь и которые врезаются в вашу память с отчаянной энергией. Тут нельзя поставить с ним рядом никакого другого художника, и в сознании Запада Веласкес прежде всего и больше всего творец своего, особого мира. Добавим, что его мир в основном состоит из чудовищ или по меньшей мере из уродов.

Думаю, невозможно, да и не следует избегать вопроса, почему творчеству Веласкеса присущ столь необычный характер, причем так явно выраженный. Как во всякой человеческой судьбе, тут вмешался случай. В самом деле, было лишь игрой случая, что в то время, когда единственной обязанностью Веласкеса было писать портреты королевской семьи, ни король, ни королева Марианна Австрийская, ни инфанты Мария Тереса и Маргарита не отличались приятной наружностью. Королева Изабелла Бурбонская была красива, но она почему-то, быть может, потому, что Веласкес был призван в Мадрид ненавистным ей графом-герцогом Оливаресом, - уклонялась от того, чтобы он ее написал[22]. О холсте, в котором ныне кое-кто склонен усматривать ее портрет, можно сказать, что неясно, принадлежит ли он кисти Веласкеса, и также неясно, изображает ли он королеву. Донья Марианна Австрийская была немолодая женщина с нарумяненными щеками и некрасиво выпуклым лбом, утопавшая в огромных платьях доведенной до безобразия барочной моды. Филипп IV хотя и отличался изящной фигурой, однако его голову, вероятно, было ужасно трудно писать не только из-за невыразительности черт лица, но из-за странной формы лба. Никто еще не обратил внимания, что, за одним лишь исключением, во всех тридцати четырех портретах короля, указанных в каталоге Куртиса, его лицо изображено в три четверти и с правой стороны. Исключение открывает нам причину. Это знаменитый портрет "ла Фрага"[23], единственный, где Филипп изображен в военном костюме, - кроме конного портрета в Прадо, где он в панцире. Тут мы видим, что левая половина его лба была чрезмерно выпуклой и искажала пропорции лица.

Только три члена королевской семьи обладали приятной наружностью, и Веласкес охотно писал их портреты: рано умерший инфант дон Карлос; кардинал-инфант[24], вскоре удаленный из Испании графом-герцогом, и принц дон Бальтасар Карлос, которого Веласкес не раз и с удовольствием изображал.

Не повезло Веласкесу также с самой главной персоной в государстве, - с его покровителем. Граф-герцог Оливарес был почти чудовищно безобразен: огромного роста, тучный, с вдавленным основанием носа. Можно заметить неуверенность Веласкеса в первых его портретах Оливареса. В особом введении к серии портретов графа-герцога кисти Веласкеса будет сказано подробнее о том, как художник решал проблему, которую представляла собою эта трудная модель.

Иногда случай бывал более благосклонен. Ведя сложную политическую игру, посещает Мадрид герцог де Модена. У него было великолепное, мужественное лицо, и Веласкес не упускает возможности создать один из замечательнейших портретов в истории живописи,

Однако если вычесть привнесенное случаем в круг Веласкесовых моделей, остается еще немало, и в этом остатке преобладают весьма жалкие человеческие особи - безумные, карлики, шуты, бродившие по дворцовым покоям. Совершенно очевидно, что Веласкесу нравилось писать портреты подобного сбираща недочеловеков. Добро бы, можно было обнаружить в его произведениях стремление компенсировать уродство и униженность этих созданий, придавая им красивые, благородные лица, - тогда бы нечего было особенно удивляться. У придворных художников - у Моро, у Санчеса Коэльо - было традицией писать портреты шутов Алькасара, хотя до Веласкеса никто не делал этого столь часто. Однако ни о какой компенсации тут нет и речи. Женских портретов у Веласкеса очень мало - так мало, что сохранилось всего два, да и то членов его семьи: выполненный без какого-либо блеска портрет

Ортега и Гассет Хосе Введение к Веласкесу filosoff.org
жены[25] и предполагаемый портрет дочери[26].

Исходя из этого, мы склонны подозревать в Веласкесе такие чувства и мысли о жизни, которые для человека того времени удивительны. Есть в его картинах печаль, серьезность, суворость, словно бы осуждающие всякое веселье. Возможно, именно эта сторона его творчества могла бы сегодня особенно заинтересовать новые поколения художников, столь упорно старающихся показать безобразную изнанку ковра, именуемого жизнью.

КОММЕНТАРИЙ

ВВЕДЕНИЕ К ВЕЛАСКЕСУ

(*Introduccion a Velazquez*). Перевод выполнен по книге: Ortega y Gasset J. *Velazquez*. Madrid, Revista de Occidente, 1963.

Впервые опубликовано в 1950 г. издательством "Ревиста де Оксиденте" в сборнике "Заметки о Веласкесе и Гойе" (*Papeles sobre Velazquez y Goya*). Здесь дается перевод историко-теоретической части "Введения к Веласкесу", предваряющий искусствоведческий анализ произведений великого художника.

Работы о Веласкесе составляют лучшие страницы исследований Ортеги, посвященных изобразительному искусству, интерес к которому был преобладающим в его эстетике и художественной критике. Не случайно эти работы получили признание за рубежом: его обширное предисловие предваряет альбом из шести цветных репродукций картин Веласкеса из музея Прадо, изданный парижским издательством "Плон" в Берне в 1943 г. под редакцией Ханса Збиндена (*Velazquez. Six reproductions en couleurs d'apres Les tableaux du Musee du Prado. Paris, Coll. "Iris", dir. de Hans Zbinden, Libr. Plon. Bern, Iris Verl.*, 1943).

Ортега участвовал как автор предисловия и аннотаций к картинам в издании большого альбома репродукций работ Веласкеса, осуществленном в 1953 г. одновременно в Нью-Йорке, Цюрихе, Торонто, а в следующем году - в Мадриде. Организатором издания и составителем был последователь эстетического учения Ортеги Ф.-Х. Санчес Кантон, редактором - швейцарский искусствовед Альфред Э. Герцер (*Velazquez (Album). Dir. of Alfred E. Herzer. Selection of Reproductions by F. H. Sanchez Canton: Zurich, Cozett and Huber, 1953; N.Y., Random House, Inc., 1953; Toronto, Random House of Canada, 1953; Madrid, Revista de Occidente, 1954*).

[1] Отдельные черты художественной манеры Веласкеса были близки импрессионизму, расцвет которого пришелся как раз на годы, обозначенные Ортегой-и-Гассетом. Сами импрессионисты (дебиши, Манэ, Ренуар) увлекались творчеством Веласкеса и объявляли его своим предшественником.

[2] Конный портрет Филиппа IV - видимо, имеется в виду конный портрет короля, предназначенный для загородной резиденции Буэн Ретиро. По свидетельству современников, он был выставлен на улице, против церкви Сан Фелипе (см.: *Canton S. Fuentes Literarias... t. 4, p. 151*).

[3] Портрет слуги, "мавра" Парехи, был написан в 1650 г.; сейчас находится в Солсбери, в собрании Радмор. В марте 1650 г. портрет был выставлен в римском Пантеоне, где имел поразительный успех. Римские художники избрали Веласкеса в члены Академии св. Луки и Общества виртуозов Пантеона, что несколько противоречит концепции Ортеги о "туманной и худосочной" славе Веласкеса.

[4] Портрет папы Иннокентия X (1650, Рим, галерея Дориа-Памфили).

[5] Свояченица папы Олимпия Майдалькини (1594-1657) фактически держала в своих руках бразды правления Римом. Во время своего второго пребывания в Риме Веласкес написал также портрет кардинала Камилио Астали-Памфили, дальнего родственника Олимпии.

[6] "Лоция живописца" (1660) Боскини прославляет достоинства венецианской школы, от Беллини до Тинторетто. Интересно, что маньерист Боскини отдает должное новым течениям в современной ему живописи и восхищается искусством Рубенса и Веласкеса. В "Лоции живописца" приводится следующий диалог Веласкеса с Сальваторе Розой: "Понравился ли вам наш великий Рафаэль?" - "Если вы хотите знать правду, то Рафаэль мне не нравится". - "Но тогда в

Ортега и Гассет Хосе Введение к Веласкесу filosoff.org
Италии нет, наверное, ни одного художника, который отвечал бы вашему вкусу
и которого можно было бы увенчать короной". "Красота и совершенство
находятся в Венеции, кисти венецианцев я отдаю первое место, и Тициан
является их знаменосцем" (Марко Bosquini. La carta del navegar pittoresco.
Venezia, 1660, р. 58).

[7] Буквально "кладя, убирает" (латин.).

[8] Преодоление средневекового искусства в Нидерландах протекало не с помощью обращения к античному наследию и реалистического переосмысления монументальных традиций византийского и позднегерманского искусства, а путем переработки и дальнейшего развития прогрессивных традиций готики.

[9] Рубенс впервые приезжает в Испанию в 1628 г. с дипломатической миссией правительницы Нидерландов инфанты Изабеллы.

[10] Севилья, главный портовый город Испании, обладала монопольным правом на морскую торговлю с заокеанскими колониями.

[11] Из знаменитых фламандцев под влиянием Караваджо в ранний период творчества находился Рубенс. Под "лучшими из французов" подразумеваются такие действительно интереснейшие художники своего времени, как Валантен (1594-1632), Жорж де Латур (1593-1652), Луи Ленен (1594-1648).

[12] "Бодегонес" (исп. "трактир") - жанровая картина, в которой два-три человека изображаются в помещении кухни или харчевни и где большую роль играет натюрморт: кухонная утварь, посуда, съестное.

[13] Собственно "Продавец воды в Севилье" (1618-1621 гг., Лондон, Аслей-Хаус, коллекция Веллингтона).

[14] "Распятие" для монастыря Сан Пласидо (1630-е гг., Мадрид, Прадо) одно из самых известных произведений Веласкеса, особенно любимое писателями поколения 1898 г.

[15] "Коронация Марии" (начало 1640-х гг., Мадрид, Прадо) - поздняя религиозная композиция Веласкеса, созданная до заказу королевы.

[16] Герцог Моденский, талантливый полководец и известный авантюрист. Посетил Испанию в 1638 г.

[17] Изгнание морисков в 1609 г. - варварская акция, проведенная Филиппом III и имевшая для страны катастрофические последствия. Сохранились свидетельства, что Веласкес больше внимания уделил страданиям морисков, вынужденных покинуть родные земли, чем официальным "героям" - королю и его приближенным. Очевидно, поэтому картина показалась "неожиданной" истинно придворному художнику Кардуччи.

[18] Здесь - сразу (итал.).

[19] Парки - в римской мифологии богини судьбы, прядущие и обрезающие нити человеческой жизни.

[20] Историю соревнования богини Афины и ткачихи из Меонии Арахны Овидий изложил в VI книге "Метаморфоз".

[21] Другие названия картины - "Христос у колонны", "Бичевание Христа", "Христос и христианская душа" (начало 1630-х гг., Лондон, Национальная галерея).

[22] Изабелла Бурbonская - первая жена Филиппа IV, дочь Генриха IV. Несмотря на нелюбовь королевы к позированию, Веласкес все же написал ее конный портрет для дворца Буэн Ретиро (ок. 1631 г., Мадрид, Прадо).

[23] "ла Фрага" - портрет Филиппа IV в военном костюме (1644, Нью-Йорк, коллекция Фрика). Портрет был написан во время подавления восстания в Каталонии, в городе Фрага, где находилась штаб-квартира короля (отсюда название картины).

[24] Кардинал-инфант Фердинанд (1609-1641) - младший из сыновей Филиппа III.

Ортега и Гассет Хосе Введение к Веласкесу filosoff.org

[25] Портрет жены – так называемая "Сивилла" (конец 1630-х гг., Мадрид, Прадо).

[26] Предполагаемый портрет дочери – так называемая "дама с веером" (Лондон, коллекция Уоллеса).

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

<http://buckshee.petimer.ru/> форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы,

недвижимость. Здоровый образ жизни.

<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин

<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.

<http://dostoevskiyfyodor.ru/> Приятного чтения!