

Королёв Александр Валерьевич, кандидат философских наук, старший научный сотрудник. Российский институт истории искусств, Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. 190000. ak7419@mail.ru

Korolev, Aleksandr Valer'evich, PhD in Philosophy, senior researcher. Russian Institute of Art History, Issakievskaja pl., 5 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. ak7419@mail.ru

ВЕЛАСКЕС. О ЗЕМНЫХ И БОЖЕСТВЕННЫХ ПРЯХАХ

VELÁZQUEZ. ON THE MUNDANE AND DIVINE SPINNERS

Аннотация. В статье предложен пример интерпретации картины Диего Веласкеса «Пряхи» («Миф об Арахне»), позволяющий не только объяснить историю ее восприятия, описания и бытования, но и увидеть в ней высказывание художника в рамках барочной дискуссии о высоком и низком. Обычно эту картину рассматривают либо как реалистическую («Пряхи»), либо как мифологическую («Миф об Арахне»), тогда как на самом деле она принадлежит аллегорическому жанру и представляет собой иносказательное изображение искусства живописи. Как дает понять эта сцена с земными и божественными пряхами, искусство живописи соединяет в себе противоположности: это и монотонный труд, и праздное наслаждение, и грубое ремесло, и слава шедевров, и следование природе, и власть фантазии. Высокое и низкое одинаково питают собой искусство живописи, чтобы в руках настоящего художника не противоречить друг другу, но волшебным образом соединяться. Так, как это удалось продемонстрировать Веласкесу в своей картине.

Ключевые слова: Веласкес; Миф об Арахне; аллегория; иконология; художник и общество; высокое и низкое в искусстве; барочная живопись.

Abstract. In the article, the author offered an example of the interpretation of Diego Velázquez's painting "The Spinners" ("The Fable of Arachne"), which allowed not only to explain the history of its perception, description and existence, but also to see the artist's statement in the Baroque discussion on high and low. Usually the researchers consider this picture either as realistic ("The Spinners") or as mythological ("The Fable of Arachne"). The author accented that the picture belongs to the allegorical genre and is an allegorical depiction of the art of painting. As this scene with earthly and divine spinning makes it clear, the art of painting combines such opposites as monotonous work, idle pleasure, and a rough craft, and the glory of masterpieces, and the pursuit of nature, and the power of fantasy. High and low equally nourish the art of painting. They don't contradict each other, but are magically unite in the hands of a true artist. Just as Velázquez managed to demonstrate in his painting.

Keywords: Diego Velazquez; Fable of Arachne; iconology; artist and society; sublime and mundane in art; baroque painting.

1.

Картины Диего Веласкеса всегда привлекали внимание своей загадочной двусмысленностью. Красноречивее всего это их особое свойство передано Мишелем Фуко в «Словах и вещах» (пассаж о «Мениах») [4, с. 41–53] и Ортегой-и-Гассетом в тех нескольких эссе, что он посвятил художнику [3]. Действительно, в каждом полотне Веласкеса при желании можно заметить какую-то таинственную недосказанность, обнаружить скрытый смысл. Иногда кажется, что все его персонажи, включая собак и детей, смотрят на нас не просто так, а с каким-то ускользающим значением. Ярким образцом такой двойственности-двусмысленности может служить поздняя картина Веласкеса «Пряхи» («Миф об Арахне») (Илл. 1-2).

Если посмотреть на нее глазами тех, кто, как автор лучшего текста о художнике Карл Юсти, писал о ней в XIX в., то перед нами будет бытовая сцена, происходящая в королевских гобеленовых мастерских монастыря Санта-Исабель [7, р. 430–435]. На переднем плане идет процесс работы. Молодые и старые пряхи естественно, но вместе с тем с величавой простотой и даже грацией производят грубые, самые начальные действия в искусстве ковроткачества: собирают шерсть, прядут нить, наматывают клубки. На заднем плане те же мастерские, но только не зона «труда», а место освобождения от него. Там, в выставочном пространстве, красивые дамы празднично любят результаты труда упорных прях.

В придворные обязанности Веласкеса как гофмейстера входило посещение гобеленовых мастерских [2, с. 211], так что сцены, подобные той, что изображена на картине, ему, вероятно, приходилось регулярно наблюдать самому. Действительно, все схвачено настолько живо, что, кажется, ты своими собственными глазами видишь весь этот давно и навсегда исчезнувший мир. Однако достаточно узнать, что все в картине буквально соответствует одному из мифов, рассказанных в «Метаморфозах»

Овидия, чтобы реалистический иллюзионизм немедленно обнаружил свою двойственность. С тех пор как в 1947 г. испанский историк искусства Диего Ангуло [6] указал на связь «Прях» с упомянутой в перечне картин 1664 г. картиной с названием "Fabula de Arachne", фигуру в шлеме и стоящую напротив нее женскую фигуру на втором плане принято воспринимать как Афину и Арахну, героинь так называемого «Мифа об Арахне».

Афина изобрела ковроткачество, но однажды славившаяся своим мастерством Арахна бросила ей вызов. После того как обе соткали свои ковры, Афина, разозленная наглостью соперницы, обернула состязание казнью, сначала ударив Арахну, а потом обратив ее в паука. Судя по тому, что у Веласкеса за спинами фигур второго плана висят ковры, там происходит кульминационный момент мифа — сравнение работ. Это не исключает, что главные фигуры переднего плана — старуха слева и юная девушка справа — те же Афина и Арахна. По ходу мифа Афина действительно обращалась в старуху, что же касается девушки, сидящей спиной, то она так выделяется своей таинственной красотой, что не увидеть в ней *протагониста* просто невозможно.

Превращение реалистической картины в мифологическую уже есть признак двойственности, но эффект этот становится еще сильнее, если заметить, что мифологию с тем же успехом можно вернуть в реалистическое русло. За спиной у Арахны изображено «Похищение Европы» — сюжет, *первым* упоминаемый у Овидия среди тех, что были вытканы на коврах Арахны («а меонийки узор — Европа с быком, обманувшим нимфу: сочтешь настоящим быка, настоящим и море!» Овид. Гл.6). Единственное *no* — это «Похищение» воспроизводит картину Тициана, написанную специально для Филиппа Второго, деда покровителя Веласкеса (Илл. 3). Разве не могли в эпоху Веласкеса заказать в Санта-Исабель ковер с обожаемого испанскими королями Тициана? В конце концов, это также вероятно, как то, что фигура в шлеме, которую в мифологической версии принимают за Афину,



Илл. 1-2. Диего Веласкес. Пряжи (Миф об Арахне). Ок. 1657. Холст, масло. Прадо, Мадрид

— не женщина, а мужчина, телохранитель-гуардадамос, приставленный к дамам, отправившимся посмотреть гобеленовые мастерские. Таким образом получается, что реалистический план продолжает существовать одновременно с мифологическим, сохраняя полную релевантность. Связь двух планов остается неуловимой, но у зрителя появляется возможность чарующего путешествия из реального в мифологическое и обратно. Иллюзия текущего самодвижения настоящего мира оборачивается жесткой структурой мифологического нарратива, чтобы потом вновь вернуться в состояние иллюзии.

2.

Выше была представлена попытка сконструировать «правильное» восприятие двойственности знаменитой картины Веласкеса, но если говорить об истории ее рецепции, то она получилась куда более противоречивой, если не сказать трагичной. До середины XX в., когда была обнаружена Арахна, никто не видел мифологического слоя. Считалось, что его просто нет. Таким образом, важнейший круг смыслов картины был скрыт. Позже, когда открыли мифологию, так увлеклись ею, что совершенно забыли основные доводы реалистической версии. Таким образом, произошел переход от доминирования одной формулы восприятия к другой, а то, что оба варианта релевантны, так до сих пор остается толком не замечено или во всяком случае не признано. Последнее особенно хорошо видно на примере советского искусствознания 1960-х–1980-х гг. После открытий Ангуло отечественные авторы признали мифологический слой, однако отдали ему только второй план, сохранив доминирующее значение за передним, реальным [2, с. 213; 5, с. 256]. Однако, по нашему убеждению, картина имеет *абсолютно* двойственную природу; иначе говоря, это не просто смесь мифологии и реализма (такого много в искусстве барокко), а именно две разные проекции. Реальное прочтение и мифология одинаково подходят, и нет никаких сомнений, что это сделано нарочно. Слишком тонко все срежессировано (Тициан!).

Разумеется, в том, что картина рождает разные варианты интерпретации, нет никакой беды, но история рецепции «Прях» тем и характерна, что включает в себя трагический момент. Дело в том, что в свое время картина была радикальным образом переделана, как раз для того, чтобы повлиять на ее двойственную природу. В XVIII в. к ней был добавлен огромный (размером в половину оригинала) кусок (Илл. 2). Так появились дверной проем справа, красивая арка со слуховым окном сверху и часть портьера слева. После реставрации 1980-х гг. картина экспонируется в оригинальных размерах, но если взять старые снимки, сразу понимаешь, как работали добавленные части. Если в оригиналь-



Илл. 3. Тициан. Похищение Европы. 1560–1562. Холст, масло. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон

ном виде пространство картины ощущается как двойственное, дискретное, то в переделанном оно решительным образом объединяется. В результате меняется связь планов. В надставленном варианте фигуры второго плана буквально сливаются с пестрым фоном ковров, а фигуры на переднем, наоборот, обнаруживают еще большую монументальность, подчиняя себе второй план. Мифология теряется на периферии реального мира.

Стоит особо заметить, что те владельцы картины, которые заказывали переделку картины, и те художники, которые ее осуществляли, были одинаково осведомлены о том, что у картины есть мифологический субстрат. Раз они сумели его так искусно скрыть, значит, они же его прекрасно видели. Зачем им это понадобилось? Вероятно, для них, людей эпохи Просвещения, читавшаяся благодаря мифу двойственность картины воспринималась как проявление ненавистной странности (*bizarre*) барокко. Поскольку картина устроена так, что реальные и мифологические смыслы в некотором роде отменяют друг друга, была найдена возможность усилить одно и ослабить другое. Таким образом, двойственность сыграла с «Пряхами» роковую роль.

Конечно, в эпоху Просвещения вряд ли кто стал бы видеть трагедию в изменении авторского замысла, но с современной точки зрения на проблему подлинности ничего хорошего в этом нет; да и трудно поверить, чтобы подобные «метаморфозы» собственных картин могли вызвать одобрение у Веласкеса, узнай он о них. «Реставраторы» XVIII в. хорошо знали свое дело, да и потемнение лака сыграло свою роль. Так что, когда в XIX в. Веласкесом всерьез заинтересовались искусствоведы, «Пряхи» были уже настолько темными, что мало кто мог распознать на втором плане картину Тициана¹. В таких условиях невнимание исследователей испанского искусства XIX – первой половины XX вв. к мифологичности «Прях» перестает казаться странным. Другое дело — сегодняшнее пренебрежение к тотальному реализму картины. Оно отправляет на периферию одну из важнейших составляющих авторского замысла.

3.

В старом искусстве мы нередко можем встретить мифологические картины, написанные с предельным реализмом (например, «Сатир в гостях у крестьянина» Йорданса) или картины на земные/бытовые темы, превращенные в чистую мифологию (галантные сцены Ватто), но во всех подобных случаях *граница* между реальным содержанием и мифологической формой, реальной формой и мифологическим содержанием всегда остается на виду. Даже в тех случаях, когда художник достигает настоящего синтеза реального и мифологического (как Рубенс в эрмитажном «Вакхе»), и они становятся неразличимы друг в друге, их одновременное присутствие в структуре образа легко обнаруживается. Картина Веласкеса тем и отличается от подобных, что в ней не только не заметны границы между мифологическим и реальным, но в зависимости от угла зрения одно полностью перекрывает другое. Как показывает история рецепции, либо мы видим реальное, либо мы видим миф.

Признание объективно существующей «двойственности» позволяет не только наслаждаться удивительными свойствами картины, но и ответить на по-прежнему открытый в ее отношении вопрос о жанре. Действительно, до сих пор у нас было все необходимое, чтобы назвать эту картину как жанровой (бытовая сцена), так и мифологической (Овидий). Но это два разных жанра, и «Пряхи» занимают между ними неопределенное положение. Понятие двойственности позволяет снять это противоречие, правильно назвав ее жанр. Это аллегория. Именно аллегория допускает двойственность, т.к. всегда *полагает* смысл через иносказание. Не нужно прямо читать изображение, нужно во всем видеть двойную кодировку. Так работают все аллегии, так устроены «Пряхи». Все основные мотивы этой картины отсылают к двум разным «знаковым системам».

Еще в 1955 г., в книге «Искусство и истина», в пассаже об «Аллегории Живописи» Вермеера, Ганс Зедльмайр приводит пример «Прях» как образец аллегорического жанра². Таким образом, принципиально важное замечание относительно «Прях» было сделано уже довольно давно, однако оно было сделано мимоходом (в центре внимания автора находилась другая картина) и достойного внимания это открытие не заслужило. С точки зрения

Зедльмайра «Пряхи» — барочное *glorificatio* искусства ткачества, основанное на противопоставлении высокого и низкого. Однако наличие противопоставления никак не ощущается в картине. Наоборот, высокое и низкое растворены, спрятаны друг в друге. С другой стороны, возникает вопрос, что могло заставить Веласкеса писать аллегорию искусства ткачества. Да, он имел отношение к мастерским, бывал там, но трудно поверить, что, создавая аллегорию ткачества (тем более *glorificatio* [1, с. 198]), он стал бы так проточно заострять внимание на механических, низовых операциях. С другой стороны, учитывая, что Веласкес был придворным художником, что мог значить написанный художником короля подобный образ ткачества? Что пока одни работают, не разгибая спины, другие вкушают удовольствия. Да и при чем тут Арахна со своей спесью? На все эти вопросы нечего ответить, опираясь на концепцию «аллегории ткачества», но если на место ткачества мы поставим *живопись*, все немедленно встанет на свои места.

Вот мы видим, как божественные пряхи состязаются друг с другом. Искусство живописи — это тоже состязание, та область, где художники соревнуются с природой, соревнуются с античностью, соревнуются друг с другом. Здесь есть великие мастера, но есть и те, чей суд жесток и несправедлив. Только состязание в совершенстве и суд авторитета не самое главное в живописи. Самое главное — это монотонное, почти механическое на вид действие, требующее сосредоточенности и усердия. Это труд, в котором усидчивость необходима, а грязные пятна от краски и жирные от масла неизбежны. Но изобретателем ткачества является великая Афина, и у живописи тоже есть свои боги, и в какие-то моменты, она, облаченная в золотые рамы, сияет в залитых светом галереях, там, где встречаются вместе прекрасные дамы, музыка, великодушные жесты и дорогие наряды. Но вся эта слава — где-то далеко, пока на переднем плане простой труд, и это не только труд написания очередного шедевра, но и труд многих лет обучения, необходимых, чтобы овладеть мастерством. Искусство живописи — это неуловимая ни для мысли, ни для глаза связь высокого и низкого, божественного и земного, реального и идеального.

4.

В юности благодаря счастливой случайности Веласкес из автора плебейских бодегонов превратился в личного художника короля. Так вместо грубых водоносов и завсегдатаев кабачков он был призван создавать изысканные портреты титулованных особ. Трудно сомневаться, что, хоть он и с честью справился со всеми трудностями, этот переход был настоящим испытанием для его мастерства. Затем, когда Веласкес, фаворит короля, стал одним первых лиц придворной иерархии (гофмейстером), ему постоянно приходилось сталкиваться с выяснением того, почему он, живописец, имеет право на подобную честь. Самым ярким таким эпизодом стало выяснение того, может ли стать Веласкес членом высшего рыцарского ордена Испании — Сант-Яго [5, с. 238]. Тогда, в частности, ему пришлось доказывать, что он не пишет картин за деньги, следовательно, не является художником в обычном смысле. Настоящий рыцарь не должен работать, а так как художник работает, он не может быть рыцарем. Поскольку Веласкес был протеже самого короля, занятие живописью не помешало ему вступить в орден, но ситуация оказалась настолько острой, что он высказался на эту тему в искусстве. В это время были написаны сразу две картины, «Менины» и «Пряхи».

Мотивы, указывающие в картине на историю с Арахной — это не только манифестация мифологического начала, но и прямые знаки спора об искусстве. В Овидиевой истории о божественных пряхах есть все, чтобы задать вопросы, чье искусство прекраснее, что значит искусство высокое и низкое, как нужно поступать с плохим искусством. То же самое с законченными на год раньше «Менинами» (Илл. 4), где не только дважды изображен спор об искусстве (на дальней стене там представлены картины Рубенса и Йорданса, одна со сценой наказания Афиной Арахны, другая с Аполлоном, Марсием и Мидасом), но также присутствует портрет художника (за работой, но в рыцарском облике — со шпагой). «Менины» обладают самым непосредственным отношением к проблеме статуса художника и его искусства. Что же касается «Прях», то в свете упомянутых обстоятельств в них тоже можно видеть своеобразный ответ на те вызовы, которые Веласкесу, как представителю испанской школы,



Илл. 4. Диего Веласкес. Менины. 1656. Холст, масло. Прадо, Мадрид

как барочному живописцу, как придворному портретисту, как фавориту Филиппа IV, делала судьба. Если противоречия высокого и низкого всюду усложняли его существование, то в самом искусстве не они были властны над ним, а он над ними. Когда он в своих картинах соединяет высокое и низкое (мифологию и жанр), противоречие между ними попросту исчезает. Он пишет так, что, с одной стороны, его картина ничем не отличается от тех грубых бодегонов, которые пишут простолудины-голландцы, а с другой, оказывается реализацией самой возвышенной мифологической программы (Овидий). Мифология и реализм — это только средства искусства. Само же искусство состоит в том, чтобы свободно пользоваться этими средствами. Насколько свободным в обращении с мифологией и реальным миром может быть художник, он и дает нам понять в своих «Пряхах». Да, бывают картины с высокими сюжетами и красивыми формами, есть картины на грубые темы, без всякого изящества форм, но главное не в том, чтобы творить красоту или фиксировать безобразное. Искусство — это когда художник овладел этими материями.

Возможно, сформулированная в таком виде, идея картины могла вполне удовлетворить и короля Филиппа. Ведь именно ему приходилось, продвигая своего художника, преодолевать сопротивление двора [5, с. 224–242]. Превосходство высокого над низким было их главным аргументом, и как раз в этой картине художник доступными ему средствами показал всю тщетность подобной риторики. Что могло больше понравиться Филиппу, пользовавшемуся в конце концов правами абсолютного монарха?

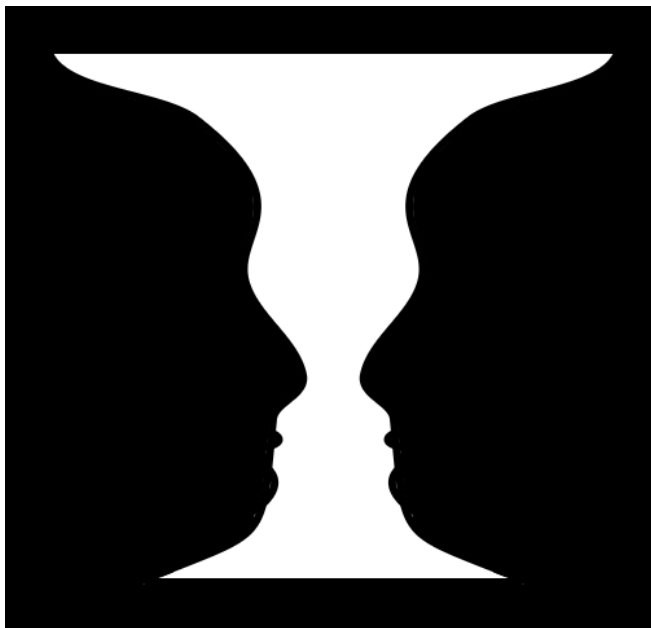
Остается заметить, что не только личные обстоятельства способствовали тому, чтобы тема высокого и низкого в искусстве привлекла внимание Веласкеса. Как известно, для барочной эстетики «высокое и низкое» вообще довольно популярная тема, а если учесть то, что испанская школа живописи одинаково тесно связана и с итальянским ренессансным идеализмом и с голландским реализмом, то картина станет еще более полной.

5.

Как историческое лицо Филипп IV чаще всего упоминается как король-неудачник, человек, чье безволие и недалевидная политика развалили некогда великую империю Испанских Габсбургов. С последним трудно поспорить, но,

если сменить оптику и оценить его заслуги перед искусством, мы увидим, что Филипп принадлежит к числу тех немногих наделенных властью любителей искусства, кто способствовал его процветанию в исторических масштабах. Невозможно представить себе музей Прадо без тех приобретений, которые пополнили королевскую коллекцию при Филиппе. Судьбоносным следует признать врожденную эстетическую восприимчивость короля, благодаря которой он, еще юношей, безошибочно остановил свой выбор на провинциальном рисовальщике бодегонов Веласкесе. И недаром золотой век испанской живописи совпал с эпохой Филиппа, временем, когда лучшим другом государя был художник. Все пишут о том, что Веласкеса с королем с самого начала и до конца (в течение сорока лет) связывала теснейшая дружба, что король высочайшим образом ценил искусство своего друга, и что Веласкес всю жизнь ограничен кругом заказов, связанным с интересами двора (того же короля) [3, с. 34]. Нагляднее всего «адресность» искусства Веласкеса продемонстрирована в «Менихах», написанных так, как будто перед нами сцена, увиденная глазами Филиппа. В «Пряхах» нет такого прямого указания, но если кого-то могли касаться все тонкости различности/неразличимости высокого и низкого, то только короля.

Как воспринял картину король? На первый взгляд, получить ответ на такой вопрос — чистая утопия, но поскольку нас прежде всего интересует его зрительская реакция, восстановить опыт восприятия в общих чертах (собственно, первого знакомства) все-таки можно. Сегодня непосредственному контакту с произведением искусства чаще всего предшествует заочное знакомство, благодаря чему можно узнать, например, про Арахну и Овидия и тому подобные вещи. Для короля такой вариант бы исключен, так что его первый контакт был, очевидно, визуальным. Если это так, трудно поверить, что для него все началось с мифа Овидия. Первым делом король должен был увидеть то, что ему было хорошо знакомо по жанру



Илл. 5. Эдгар Рубин. Ваза-лицо. 1915

бодегонов, т.е. бытовую сцену. Не так важно, видел ли король своими глазами «внутренности» собственных гобеленовых мастерских, но то, что картина должна была ему показаться вполне достоверной, не вызывает сомнений. Это для нас персонаж мифа Овидия, как и дамы в барочных платьях, представляются героями одной бесконечно далекой истории, а для короля все, что изобразил Веласкес, ничем не отличалось от тех реалий, которые встречали его в сегодняшнем дне.

Мог ли Филипп, созерцая картину, не заметить мифологические мотивы на заднем плане? Учитывая, что кар-

тина была под свежим лаком и не искажена реставрацией, а такие вещи как «Похищение Европы», «Овидий» имели для него гораздо большее значение, чем для любого современного человека, вряд ли. Фигура в шлеме в паре с еще одним женским образом на фоне гобелена с «Похищением Европы» немедленно должны были сложиться в овидиевы строки. Таким образом, опыт знакомства с картиной для короля должен был состояться как последовательный, постепенный переход от реалистического понимания к мифологическому. Причем этот переход должен был включать в себя важный момент. Вещь казалась одним, чтобы потом превратиться в другое: настоящие метаморфозы. Наконец, нельзя забывать, что изображение на гобелене выполнено по одной из принадлежавших королю картин. Тициан на гобелене из собственной коллекции мог быть для него той приметой реальности, которая помогла бы обнаружить двойственность картины во всей ее полноте.

В связи с последним замечанием интересно будет выдвинуть гипотезу относительно черной кошки, сидящей на коленях старой пряжи. Ее практически не видно, так как платье пряжи тоже очень темное, но все-таки намек на чёрный силуэт есть. Кто-то мог бы сказать, что это лишь пример пентименти (художник сам исправил свою работу, избавившись от лишнего мотива), однако то, как голова этой кошки нарушает тугую белую линию ремня прялки, выглядит слишком преднамеренно, чтобы внимательный зритель ничего не заметил. Учитывая, что у ног старухи сидит еще одна кошка, которую прекрасно видно, трудно преодолеть желание увидеть в этой паре «пасхальное яйцо», необходимое для правильного истолкования целого. Если ты видишь двух кошек, одна из которых видна, а другая нет, не значит ли это, что то же самое происходит со смыслами картины? Пока один виден, другой «прячется». Как уже было сказано выше, Веласкес писал на довольно темных холстах, и его живопись со временем заметно потемнела. Поэтому напрашивается предположение, что когда-то кошка на коленях читалась лучше. Что бы сказали современные интерпретаторы этой картины, если бы им пришлось объяснить, зачем понадобилось художнику создавать эту пару? Что до короля, то ему, ближе всех знавшему Веласкеса и как художника, и как человека, все эти вещи должны были доставить большое удовольствие.

Остается только заметить, что принцип, положенный в основу художественной структуры картины, напоминает одну из основных идей гештальтпсихологии, ту, которая была описана датским ученым Эдгаром Рубиным на примере его знаменитой Вазы-лица [9, S. 32] (Илл. 5). На известном рисунке Рубина мы видим два одинаковых черных профиля, обращенных друг к другу так, что белое пространство между ними превращается в некое подобие вазы. Если мы видим вазу, мы не замечаем лиц, если мы видим лица — перестаем видеть вазу. Простейший рисунок наглядно демонстрирует логику устройства нашего восприятия. Он же может служить примером, объясняющим особенности истории рецепции картины. Пока зрители видели земных пряж, божественные пряжи были не видны. Как только обнаружили божественные, земные немедленно выпали из поля зрения. Но на самом деле в картине есть и то, и другое, только вместо примитивной вазы-лица мы имеем два бесконечных мира, слитых вместе волшебной кистью Веласкеса.

«Вероятно, самый одухотворённый комментарий к искусству живописи, который когда-либо создавал живописец, исполненный высокой гордости и глубокой скромности» [1, с. 200] — такой итог своим рассуждениям о «Schildekonst» Вермеера подвел Ганс Зедльмайр. Если попытаться похожим образом подбирать слова к тому комментарию, которым сопроводил живопись Веласкес, вероятно, говорить о гордости и скромности нам не придется. С одной стороны, мы увидим самый трезвый, почти грубый взгляд, а с другой будут неуловимая тонкость игры, артистизм, холодный расчет и величайшая убежденность в собственном превосходстве. Достаточно открыть хорошую книгу о Веласкесе, того же Ортегу-и-Гассета, чтобы убедиться, как это похоже на правду.

Примечание:

¹ Тициана заметили в начале XX в. См: [8, p. 86].

² «... под видом жанровой картины дана аллегория artes majores et artes minores» [1, с. 189].

Список литературы:

1. Зедльмайр Г. Искусство и истина. СПб.: Аxiōma, 2000. 271 с.
2. Левина И. М. Искусство Испании XVI–XVII веков. М.: Искусство, 1965. 266 с.
3. Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя. М.: Республика, 1997. 350 с.
4. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-cad, 1994. 406 с.
5. Якимович А. К. Художник и дворец. Диего Веласкес. М.: Советский художник, 1989. 270 с.
6. Angulo Íñiguez D. Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros. Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1947. 102 p.
7. Justi C. Diego Velazquez and His Times. London: H. Grevel&Co, 1889. 537 p.
8. Riquetts C. The Art of the Prado. Boston: L.C. Page&Co, 1907. 398 p.
9. Ruben E. Visuell wahrgenommene Figuren. Kobenhaven : Gyldendal, 1921. 286 p.

References:

- Angulo Íñiguez D. *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*. Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla Publ., 1947. 102 p. (in Spanish)
- Foucault M. *Slova i veshchi. Arheologiya gumanitarnykh nauk (Words and Things. Archeology of the Humanities)*. Saint Petersburg, A-cad Publ., 1994. 406 p. (in Russian)
- Iakimovich A. K. *Khudozhnik i dvorets. Diego Velaskes (The Artist and the Palace. Diego Velazquez)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1989. 270 p. (in Russian)
- Justi C. *Diego Velazquez and His Times*. London, H. Grevel&Co Publ., 1889. 537 p.
- Levina I. M. *Iskusstvo Ispanii 16–17 vekov (Art of Spain of the 16th – 17th Centuries)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 266 p.
- Ortega y Gasset J. *Velazquez. Goya*. Moscow, Respublika Publ., 1997. 350 p. (in Russian)
- Riquetts C. *The Art of the Prado*. Boston, L.C. Page&Co Publ., 1907. 398 p.
- Ruben E. *Visuell wahrgenommene Figuren*. Kobenhaven, Gyldendal Publ., 1921. 286 p. (in German)
- Sedlmayr H. *Iskusstvo i istina (Art and Verity)*. Saint Petersburg, Axiōma Publ., 2000. 271 p. (in Russian)