

Содержание

ОТ АВТОРА	9
-----------------	---

...и «МЕНИНЫ»

<i>Диего Веласкес — Маргарита Тереза</i>	11
--	----

ЗЕРКАЛО ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

<i>Жак-Луи Давид — Жюльетт Рекамье</i>	48
--	----

ПОРТРЕТ ВОЛНЫ

<i>Иван Айвазовский — Юлия Гревс / Анна Бурназян</i>	85
--	----

ИЗВЕСТНАЯ

<i>Иван Крамской — Неизвестная</i>	127
--	-----

БЕЗ ИМЕНИ

<i>Джон Сингер Сарджент — Виржини-Амели Готро</i>	166
--	-----

«МОНАХ» И «МАДОННА»

<i>Эдвард Мунк — Дагни Юль</i>	215
--------------------------------------	-----

ОСТАВЬТЕ РУКИ!

*Борис Кустодиев — Юлия Прошинская / Ирина Кустодиева /
Фаина Шевченко* 254

ЗАМУЖ ЗА РАБОТУ

Фернан Леже — Надя Ходасевич 299

ВЕЧНАЯ ВЕСНА

Аркадий Пластов — Наталья фон Вик 363

«СТАРУХА! Я ТЕБЯ ЛЮБЮ»

Анатолий Зверев — Ксения Асеева 400

Благодарности 439

Библиография 440

**Картины, воспроизведённые во вклейке
иллюстраций, и места их хранения** 445

Светлой памяти моего дорогого друга —
художника Виталия Воловича

От автора

Первая часть моих вольных изысканий в области искусствознания, коллекция эссе «Картинные девушки» увидела свет в марте 2020 года. Я тогда не помышляла о том, что буду писать продолжение, хотя и понимала, что успела рассказать далеко не все истории, — ведь тема взаимоотношений модели и мастера поистине неисчерпаема... Появлением второй части «Девушки» обязаны вам, дорогие читатели, — если бы не ваш интерес к моей работе, я бы не стала к ней возвращаться.

В новой книге — десять историй о натурщицах выдающихся художников и, разумеется, о самих художниках, среди которых Сарджент и Пластов, Мунк и Айвазовский, Кустодиев и Давид... А те вопросы, которые я ставила перед собой во время работы, остались неизменными. Кем была та женщина, которую мы видим на хорошо знакомой картине? Какой она была? Сумел бы художник стать мастером без неё?

Выйдет ли однажды третья часть «Картинных девушек»? Зависит от вас!

...и «Менины»

Диего Веласкес — Маргарита Тереза



Всё перед ним и мелко, и бледно, и ничтожно. Этот человек работал не красками, не кистями, а нервами.

Иван Крамской — о Диего Веласкесе

Судьба маленькой дочери испанского короля Филиппа IV была предрешена с самого рождения: Маргариту Терезу ещё младенцем определили в жёны Леопольду I, будущему императору Священной Римской империи. Разумеется, младенцу следовало подрасти и дойти до кондиции, а чтобы родственникам жениха было сподручнее наблюдать за происходящими в невесте переменами, с неё каждый год писали портреты и отправляли их семье Леопольда. Первые шесть портретов юной инфанты исполнил придворный живописец испанского двора Диего Родригес де Сильва Веласкес.

Как по нотам

Веласкес — пожалуй, самый таинственный из всех художников мира. Молчаливый гений, который пи-

сал инфант, королей и карликов, создал пленительный (и при этом абсолютно новаторский!) женский портрет в истории — «Венеру с зеркалом». Он, как установил Хосе Ортега-и-Гассет, использовал чисто фотографические приёмы задолго до изобретения фотографии. Он легализовал жанр портрета. В расцвет инквизиции Веласкес крайне редко делал картины на религиозные сюжеты — ему это было неинтересно. Он вообще писал очень мало — и его наследие при всём желании нельзя назвать обширным (множество картин оказалось к тому же утрачено). Работа в мастерской не была для Веласкеса жизненной необходимостью — он выполнял заказы королевской семьи, не слишком, впрочем, частые, и по большей части писал только для собственного удовольствия.

Творческий путь Веласкеса лишён традиционных для художников исканий и страданий, по крайней мере на первый взгляд. Да и вообще, жизнь его, по словам того же Ортеги-и-Гассета, «одна из наиболее незамысловатых, что когда-либо прожил человек». Изучая биографию художника, поражаешься редкой удачливости, везению — не зря Веласкесу так страстно завидовали при испанском дворе. Всё в его жизни было сыграно как по нотам. При этом тайна испанского гения до сих пор не раскрыта, его работы спустя века сокрушают и знатоков, и художников, и простодушных зрителей. Искусствознатцы гадают, *что* хотел сказать мастер. Коллеги-потомки делают бесчисленные вариации «Менин», как Пикассо*, или испытывают самую настоящую одержимость «Портретом

* Пикассо создал более 50 интерпретаций картины «Менины». (Здесь и далее примечания автора.)

папы Иннокентия X», как Фрэнсис Бэкон*. А посетители, купившие билет в музей Прадо, пытаются заглянуть по ту сторону картины — и выяснить, есть ли там лампочка, освещающая написанную масляными красками фигурку самой знаменитой из всех испанских принцесс?

Мальчик, получивший в крещении имя Диего Родригес де Сильва Веласкес, родился 6 июня 1599 года в Севилье. Интересно, что отец его — дон Хуан Родригес де Сильва — был португальским дворянином, эмигрантом, выходцем из Оporto, что даст впоследствии некоторым испанцам повод называть самого Веласкеса португальцем. Мать будущего художника — донья Херонима Веласкес — принадлежала к знатной севильской семье**, один из её предков, тоже носивший имя Диего Веласкес, был прославленным конкистадором, основателем рыцарского ордена Калатравы и первым губернатором Кубы. Конечно, родителям хотелось, чтобы их сын и наследник приумножил семейную славу, но достойные дон и донья никогда не смогли бы представить, каким образом эта мечта сбудется.

Когда у юного Диего вдруг проснулся интерес к рисованию, который сочетался ещё и с яркими природными способностями (а так бывает далеко не всегда!), донья Херонима в восторг не пришла. Маляров в знат-

* Бэкон постоянно обращался к «Портрету папы Иннокентия X», сделав около 50 искажённых версий этой картины. При этом оригинал он видел лишь раз, считая, что более близкое знакомство повредит его интерпретациям.

** Веласкес носил фамилию матери, поскольку она была более знатной.

ном семействе пока что не было, и разве это подходящее занятие для благородного идадьго? Отец Диего проявил бóльшую гибкость и даже смог убедить супругу отдать мальчика в 1609 году в обучение знаменитому художнику Франсиско Эррере. Именно у него Веласкес перенял интерес к не слишком популярной тогда бытовой живописи и образам «простого человека».

Никто не сказал бы, что Эррера Старший (так его звали в Севилье, чтобы отличать от младшего, полного тёзки и тоже художника) славится лёгким характером. Душкой он точно не был — ученикам перепали не только крепкие словечки, но и удары тростью по плечам. По меткому определению Ортеги-и-Гассета, Эррера был хорошим живописцем, но не слишком хорошим человеком, тогда как следующий севильский учитель Диего — Франсиско Пачеко — был, напротив, замечательным человеком, но довольно посредственным живописцем. При этом Пачеко проявил себя прекрасным чутким педагогом: он весьма быстро понял, какой алмаз попал к нему в мастерскую. Дон Пачеко оставил множество письменных свидетельств тому, как развивалась карьера Диего, в которой он принял более чем деятельное участие. «Не считаю ущербом учителю хвалиться превосходствами ученика (говорю только правду, не больше), ничего не потерял Леонардо да Винчи, имея учеником Рафаэля, Иоре Кагель Франко* — Тициана, Платон — Аристотеля», — писал этот благородный (безо всякой иронии) дон. Пачеко принялся обучать Веласкеса с того самого места, где остановился Эррера Старший; он будет последовательно передавать ему все свои немалые знания, умения и опыт.

* Известный нам как Джорджоне.

Дом Пачеко в Севилье назывался, по словам испанского историка Родриго Каро, «академией образованнейших людей не только Севильи, но и всей Испании». Здесь бывал Сервантес, здесь Веласкес познакомился с художниками Алонсо Кано и Франсиско Сурбараном, имена которых тоже будут вписаны в историю испанской живописи — пусть и не такими большими буквами, как в его случае. Дружбу с Кано и Сурбараном Веласкес пронесёт через годы.

Здесь же, в доме мастера, он впервые увидит свою будущую жену — юную дочь наставника, Хуану де Миранда. В 1618 году молодые люди обвенчаются (Хуане — 15, Диего — 19 лет), а биографы Веласкеса получат впоследствии повод писать о том, что учитель, дескать, «женил» одарённого юношу на своей дочери — и привязал таким образом к себе на всю жизнь. Так или иначе, но Хуана станет мужу настоящей опорой, она будет любить его и оберегать с первого дня и до последнего, как обещала у алтаря. Она даже умрёт спустя неделю после его смерти — в той комнате, где перестало биться сердце Диего. Ортега-и-Гассет писал, что «в жизни Веласкеса была только одна женщина — его жена, только один друг — король и только одна мастерская — дворец». Так ли это было на самом деле? Ответ, как думается, надо искать не столько в работах историков и искусствоведов, сколько в живописи Веласкеса.

Его первые работы — трактирные сценки, так называемые бодегонес (от испанского *bodega* — «трактир, харчевня»). Не слишком-то уважаемый жанр, у которого, разумеется, имелись свои поклонники — и строго определённые приметы: персонажи, представлявшие собой чаще всего так называемых «пикарос» (низы общества), размещались на тёмном фоне, а натюрморту

уделялось особое внимание — чтобы было что разглядывать. В работе «Завтрак» (ок. 1618, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; далее — Эрмитаж) совсем ещё юный Веласкес изображает весёлую компанию, собравшуюся за столом за крайне скромной трапезой. Обычный, кажется, сюжет* — но если присмотреться, здесь есть о чём задуматься, даже не принимая во внимание одобряющий жест юноши справа (с выставленным вверх большим пальцем правой руки и вполне современной стрижкой он как будто бы перенёсся из нашего века). Воротник и шпага, привлекающие взгляд зрителя, принадлежат скорее всего старику, изображённому почему-то с корнем пастернака в руке. Кстати, старик этот как две капли воды похож на продавца воды из Севильи, запечатлённого в другой ранней работе Веласкеса («Продавец воды из Севильи», 1622, собрание Уоллеса, Лондон) — скорее всего, для неё позировал один и тот же натурщик. Есть версия, что юноша справа — автопортрет Диего и что писал он его, глядя в зеркало.

Веласкес, работая над этими картинами, был совсем ещё молод, но его бодегонес — настоящие шедевры, о которых язык не повернётся сказать «ученические», хотя они, конечно, испытывают на себе сильное влияние караваджизма. «Старая кухарка» (ок. 1618, Национальная галерея Шотландии, Эдинбург) — поразительный двойной портрет уставшей

* Интерпретаций этой картины множество. Её считали иллюстрацией к плутовскому роману, утверждали, что здесь представлены три возраста человека, отсылающие нас к библейскому поклонению волхвов, или даже Святая Троица (белый воротник — не что иное, как метафорически изображенный голубь — Святой Дух).

пожилой женщины и утомлённого мальчишки-подмастерья, где Веласкес демонстрирует глубокий психологизм и абсолютное владение светотенью, каким позднее сможет похвастаться разве что Рембрандт. Старуха-кухарка, взятая в профиль, выглядит не то слепой, не то ушедшей глубоко в свои мысли — она машинально выполняет работу, но души её нет в этой кухне... Та же старая женщина появляется ещё в одном бодегоне Веласкеса — на сей раз в религиозном, жанр это вполне допускал. Картина «Христос в доме Марфы и Марии» (ок. 1620, Национальная галерея, Лондон; далее — Лондон) достойна отдельного упоминания прежде всего потому, что здесь Веласкес впервые использует приём, который мы встретим в его лучших работах — «Менинах» и «Пряхах»: двойной сюжет, отражение персонажей в зеркале и «картину в картине». Театральное, если не кинематографическое прочтение известной евангельской истории о сёстрах Лазаря — хозяйственной Марфе и набожной Марии*. На первом плане молодая кухарка с обиженным, напряжённым лицом не глядя толчёт что-то в ступке, на столе перед ней — головки чеснока, яйца, перец, кувшин и четыре рыбины (рыба, как мы помним, символ христианства). Но Марфа

* «Женщина, именем Марфа, приняла Его в дом свой; у неё была сестра, именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слово Его. Марфа же заботилась о большом угощении и, подойдя, сказала: Господи! или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне. Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно; Мария же избрала благую часть, которая не отнимется у неё». Лк. 10:38-42.

равнодушна к этому натюрморту, да и работает она почти машинально. Взгляд её прикован к сцене, которая разворачивается в другой части комнаты — и отражается в зеркале в правом углу холста. Та сцена так самодостаточна, что может показаться не отражением, а картиной, украшающей жилище сестёр. Проповедующий Христос, Мария, сидящая у его ног, и ещё одна женщина, видимо служанка. Марфа, глядя на них, чувствует себя отвергнутой, она испытывает обиду и зависть к сестре, что «избрала благуя часть». Об этом ей, скорее всего, и говорит старуха, второй главный персонаж картины: она стоит за спиной Марфы и подкрепляет свои нравоучения выразительным жестом, словно указывая девушке верное место. Оно не на кухне, а у ног Учителя.

Поразительно смелое и оригинальное прочтение евангельского сюжета — особенно если учесть, что художнику было тогда чуть больше двадцати! Впрочем, в Севилье Веласкес к тому времени был уже весьма известен, ещё в 1617-м он получил звание *maestro en el arte* (мастера искусства), был принят в гильдию святого Луки, объединявшую художников, и получил документ, позволявший ему «писать для храмов и общественных мест, а также иметь учеников». Его тесть Пачеко, признававший «природный и великий гений» зятя, занимал в ту пору в Севилье пост цензора по церковной живописи и неустанно подталкивал Веласкеса к новым свершениям. Диего, как, впрочем, и другие испанские живописцы, не мог игнорировать католическую церковь, пребывавшую в зените своей мощи, но его работы на религиозные темы заметно отличаются от тех, что делали современники. Прежде всего количеством — их очень немного, а ещё — методом изображения и нестан-