

**Н. А. ПАСТУШКОВА<sup>1</sup>**

## **АВТОПОРТРЕТ В ЗЕРКАЛАХ: СЕРВАНТЕС И ВЕЛАСКЕС**

В статье сопоставляются две выдающиеся личности испанского Золотого века — Мигель де Сервантес и Диего де Веласкес — сквозь призму отражения их авторского «я» в романе «Дон Кихот» и картине «Менины» соответственно. Система отражений автора в обоих произведениях, способы выстраивания композиции персонажей, саморепрезентация позволяют обнаружить сходство творческих позиций Сервантеса и Веласкеса, размышляющих о месте творца относительно творения. Эти два гения стали создателями «романа о романе» и «картины о картине».

*Ключевые слова:* Сервантес, «Дон Кихот», Веласкес, Золотой век.

Сопоставление двух выдающихся фигур испанского Золотого века представляется вполне закономерным. Речь, конечно, же идёт о сравнении «Дон Кихота» и «Менин» («Фрейлины») (1656). И хотя создание этих шедевров разделено временным отрезком, составляющим пятьдесят лет, тем не менее есть определённые точки схождения и отражений внутри романа и картины, на которые я хотела бы обратить внимание. Безусловно, при таком рассмотрении роман Сервантеса скорее сближается с барочным мировидением, к которому принадлежит творчество Диего Веласкеса. Замечу, что как эта картина в отдельности, так и всё творчество Д. Веласкеса неоднократно становились объектом изучения со стороны не только искусствоведов, но и философов, литераторов. Упомяну лишь две наиболее яркие фигуры — это М. Фуко и его предисловие к книге «Слова и Вещи», а также различные работы Х. Ортеги-и-Гассета (например, «Веласкес и Гойя»). Не только испанская литература после выхода в свет великого романа вела с ним постоянный диалог, но и живопись.

Одной из главных точек соприкосновения между двумя этими работами является наличие множественности точек зрения, разных перспектив, углов зрения на изображаемое. Мы как читатели/зрители не можем остановить

---

<sup>1</sup> Наталья Александровна Пастушкова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований Российской Академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, доцент кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Российская Федерация); [past\\_nat@yahoo.com](mailto:past_nat@yahoo.com)

свой взгляд исключительно на одном персонаже. Казалось бы, центром картины является маленькая девочка, юная инфанта Маргарита. Поначалу взгляд действительно останавливается именно на ней. Но затем мы начинаем всматриваться и видим, что вокруг неё изображено много персонажей: фрейлины, карлица и карлик, *гуардадамас* с монахиней, собака, сам художник. Да и название картины отсылает к придворным фрейлинам. Постепенно, разглядывая изображённое, зритель начинает задаваться вопросом: что или кого изобразил Веласкес? Наш взгляд не может остановиться и продолжает обнаруживать всё новые детали: зеркало с отражением на заднем плане, огромный мольберт, фигуру в чёрном в глубине картины. Создается ощущение таинственности, ещё более усиливаемое тем, что мольберт художника отвёрнут от нас и мы не можем заглянуть и узнать, кого же он изображает. И в этом случае как раз и начинает проявляться барочный приём — использование зеркал и отражений. Гениальный ход Веласкеса привносит в картину «зеркальную» перспективу. На ней оказываются изображены те, кто в реальности находится за её пределами, они лишь смутное и расплывчатое отражение того, что, оказывается, рисует художник. Это испанский монарх Филипп IV и его супруга Марианна Австрийская. Подобная «расфокусировка» усложняет композицию и замысел художника.

Однако схожий приём мы обнаруживаем ещё у Сервантеса, особенно в первой части романа. Включение значительного числа вставных историй, переключает внимание читателя с Дон Кихота и его приключений на других героев. История Хризостома и Марселлы, Карденио и Лусинды, Доротей и Фернандо, Повесть о безрассудно-любопытном, история пленника и Зораиды в определённый момент становятся центром повествования, отодвигая тем самым Дон Кихота на второй план. При этом сюжет не распадается на разрозненные рассказы, искусственно вплетаемые автором в ткань романа, а наоборот, они дополняют и оттеняют историю идадьго. Сервантес, по сути, также пользуется приёмом «зеркального» отражения. Такими зеркалами и является большинство героев вставных новелл: будь то «безумный» Карденио, неукротимая и вольнолюбивая Лусинда или находчивая Доротея. Каждая из этих историй так или иначе «отражает» (иногда в преломлённом виде) характер, мысли или поступки Дон Кихота.

Ещё одна черта, связывающая два этих творения, связана с идеей самоотражения. Имплицитное/эксплицитное присутствие творца внутри романа/картины вводит элемент игры. Сервантес с первых строк пролога вступает в диалог со своим «досужим читателем», включая его и приглашая вступить в мир вымысла. Читателю отводится одна из ключевых ролей для понимания и истолкования изображённого, мы вслед за рассказчиком оказываемся как бы внутри повествования (по крайней мере Сервантес пытается поддержать эту иллюзию). Мало того, мы становимся очевидцами и свидетелями рождения романа, появляющегося буквально у нас на глазах. В том же прологе мы присутствуем в «лаборатории» / за письменным столом Сервантеса, пытающегося измыслить этот самый пролог: «Много раз брался я за перо и много раз бросал, ибо не знал, о чём писать; но вот однажды, когда я, расстелив перед собой лист бумаги, заложив перо за ухо, облокотившись на письменный стол и подперев щеку ладонью, пребывал в нерешительности, ко мне зашёл невзначай мой приятель, человек остроумный и здравомыслящий, и, видя,

что я погружён в раздумье, осведомился о причине моей озабоченности, — я же, вовсе не намереваясь скрывать её от моего друга, сказал, что обдумываю пролог к истории Дон Кихота, что у меня ничего не выходит». Это одно из достижений и нововведений Сервантеса, приём и ход, которым станут пользоваться многие писатели (правда, не всегда столь удачно).

В «Менинах» мы также встречаемся с фигурой творца, представленного на картине. Он приглашает нас в свою творческую мастерскую, понаблюдать за его работой. Таким образом, зритель становится непосредственным участником созидания, занимая так называемую «прямую» перспективу. Однако если возвратиться к зеркальности и отражениям, то можно задаться вопросом: на кого так пристально смотрит сам Веласкес? Порой невольно возникает ощущение, что именно на нас, зрителей. Да, так и есть. Вот только его «зрителями» и одновременно «моделями» в тот момент выступает уже упомянутая королевская чета. Это нам подсказывает всё то же отражение в зеркале. То есть стоящий перед картиной оказывается как бы между художником и его произведением, за нашими спинами подразумевается присутствие Филиппа IV. А может, это размытое отражение позволяет нам включить фантазию и представить, что и мы являемся теми, кого кисть художника выводит на мольберте? Как и Сервантес, Веласкес демонстрирует подноготную, обратную сторону, процесс, как если бы мы побывали за кулисами готовящегося представления. В «Дон Кихоте» это созидание дополняется введением фигуры арабского автора Сида Ахмета Бенинхали, которому приписывается авторство той рукописи, что по просьбе Сервантеса была переведена на испанский и при его скромном участии выпущена в свет. Сервантес тем самым старается каждый раз нас убедить, сколь мала и незначительна его роль, он надевает маску и снова вовлекает читателя в игру. Он то берёт слово и проявляется, то, напротив, растворяется среди остальных персонажей.

Схожим образом выглядит и фигура Веласкеса. С одной стороны, он помещает себя в окружении остальных участников картины, как бы растворяясь и приравнивая себя к ним, отводя себя скромное место. С другой же, нас не покидает ощущение, что главной идеей и задумкой художника было создание собственного автопортрета. Причём одной из главных идей, отражённых в этой картине, является размышление о творческом процессе, о связи между автором-создателем и его произведением. Из одной картины мы узнаём чуть ли не больше сведений о нём, чем из всех прочих письменных источников. Он пускает нас в свою мастерскую, приподнимает занавесу над таинством творчества, делится своими мыслями. В этой картине он позволяет себе проявить свободу творчества, уйти от чопорности официальных портретов: отодвигает на задний план, почти растворяя в общем пространстве могущественных испанских монархов, от чьей воли зависела не только его собственная судьба (не столь удачливая), но и судьба страны. Он выводит столь милых его сердцу детей — хрупкую инфанту, карликов. Сильным мира сего отведена второстепенная роль — фигуры королей в зеркале и гофмаршала в дверном проёме находятся на одной оси, но в этот момент они лишь бледный отблеск пышной испанской действительности, сейчас они целиком и полностью находятся во власти кисти и замысла живописца. Дон Диего вершит судьбы, подобно Господу, его творческое «я», его воля расставляют всех на свои места. Он подобен кукловоду Маэсе Педро, придумывающему и

разыгрывающему историю, которой должен поверить наивный зритель вроде Дон Кихота. Но всё это — лишь иллюзия, свобода Веласкеса ограничивается рамками картины, за её пределами царит жестокая действительность. Мир картины находится на скрещении двух (а может и больше?) планов: современной художнику жизни, что открывается за спиной фигуры в чёрном, за пределами этой комнаты, и мира, с позиций которого мы смотрим на картину (эта и точка зрения монархов в то же время). Это иллюзорное пространство — плод вымысла художника, где он может изобразить, что хочет и как хочет, где он может вывести себя напрямую, но в то же время у него есть сомнения, стоит ли отвести себе центральную роль или встать сбоку, его саморефлексия нашла прямое отражение в данной картине.

А ведь схожие идеи были и у Сервантеса. Это не просто имплицитное, это эксплицитное присутствие автора. На протяжении чтения романа мы то и дело наталкиваемся на его «следы». То в знаменитом эпизоде с осмотром библиотеки героя, когда среди прочих книг на полке отыскивается «Галатеея» Мигеля де Сервантеса (первый том, гл. VI). «С этим самым Сервантесом я с давних пор в большой дружбе, и мне хорошо известно, что в стихах он одержал меньше побед, нежели на его голову сыплется бед. Кое-что в его книге придумано удачно, но все его замыслы так и остались незавершёнными. Подождём обещанной второй части: может стать, он исправится и заслужит наконец снисхождение, в коем мы отказываем ему ныне». Или когда в речи каноника из Толедо как бы ненароком упоминается «Нумансия», в качестве примера достойного театрального произведения (первый том, гл. XLVIII). Или когда история пленного капитана почти досконально воспроизводит жизненную траекторию самого Сервантеса (отъезд из отцовского дома, пребывание в Италии, битва при Лепанто, плен и пр.).

И это лишь самые яркие и очевидные примеры. А сколь многочисленны прочие отсылки, переклички, намёки, рассыпанные автором по тексту! Сервантес выстраивает поразительную систему зеркальных отражений Дон Кихота, но ещё больше поражает, какое место в романе он отводит самому себе, своим творческим поискам, попыткам познать себя. Мы следим порой за муками творчества, когда герои вдруг начинают жить независимо от своего создателя, когда кажется, что автор заходит в тупик и не может найти дальнейший путь, когда реальность может вот-вот разрушить искусно выстроенный мир вымысла, балансирующий на грани. Обладание почти безграничной свободой оказывается тяжким бременем, справиться с которым не всякому под силу. Но Сервантесу это удаётся. Он подчиняет себе все нити повествования, заставляя нас в итоге признать свою гениальность. Его «изобретательная» придумка создания «романа о романе» обеспечит ему славу в веках, она вдохновит ещё немало писателей и представителей других сфер искусств на создание талантливых произведений. И одним из этих произведений станет «картина о картине» Диего Веласкеса «Менины».

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ортега-и-Гассет Х.* Веласкес. Гойя. М.: Республика, 1997. 351 с.
2. *Фуко М.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. 408 с.
3. *Якимович А. К.* Портреты Диего Веласкеса. Искусство отважного знания. М.: Галарт, 2012. 464 с.