

Испания в зеркале музея Прадо

© Пигарёва Т.И., 2024

Татьяна Ивановна Пигарёва, канд. филол. наук, и.о. директора Института Сервантеса в Москве.
121069, Москва, Новинский бульвар, 20а, стр. 1–2
E-mail: tatiana.pigariova@gmail.com



Аннотация. Музей Прадо — камертон Испании, хранилище национального культурного кода, отражение разных этапов испанской истории. Это собрание любимых художников испанских королей, подчиненное их вкусу, а также целям и задачам верховной власти. По концентрации шедевров европейского искусства на единицу площади Прадо претендует на мировое первенство. В Прадо лучшая в мире коллекция Босха, Патиныра, Яна Брейгеля Старшего, Давида Тенирса, Рубенса, Тициана, Бассано и, конечно, главных испанцев: Эль Греко, Веласкеса, Риберы, Мурильо, Сурбарана, Гойи. Коллекция Прадо — это компактное и осмысленное собрание, «прошитое» внутренними связями. Развеска, композиция залов, диалог картин в музейных собраниях обладают свойством создавать собственные сценарии и цепочки сюжетов, зачастую «над-интенционально», вне рациональных намерений кураторов и коллекционеров. Уникальная «метафизическая» структура, присущая музею, сложилась постепенно и ненамеренно. Сочетание жанров, тем и сюжетов позволяет зрителю осознать эволюцию стилей и авторский почерк гениев музея Прадо. У музея не экстенсивный, а интенсивный подход к расширению коллекций: с начала XX в., после появления в музее Попечительского совета и хранителей-профессионалов, в коллекции постепенно заполняют лакуны, прежде всего достраивая исторически сложившиеся блоки, при этом сам характер собрания остается неизменным. А потому, с одной стороны, Прадо застыл во времени, но с другой — это живой, современный музей, организующий успешные, масштабные и выстроенные по новейшим технологиям выставочные проекты.

Ключевые слова: Музей Прадо, национальный код, европейское искусство, испанская живопись, династия Габсбургов, фламандская живопись, итальянская живопись, коллекция, масштабные проекты

Для цитирования: Пигарёва Т.И. (2024) Испания в зеркале музея Прадо. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 51–71. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-51-71

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

España en el espejo del Museo del Prado

© Pigariova T.I., 2024

Tatiana I. Pigariova, PhD (Filología), coordinadora general del Instituto Cervantes de Moscú.
121069, Rusia, Moscú, Novinsky bulvar, 20a, edificio 1–2
E-mail: tatiana.pigariova@gmail.com

Resumen. El Museo del Prado preserva el código cultural español y refleja distintas etapas de la historia del país. La colección del museo nace del núcleo constituido por los artistas predilectos de los reyes españoles, se ha formado gracias a su intuición y gusto y ha servido también para cumplir los objetivos del poder. El Prado pretende ser líder mundial a la vista de la gran concentración de obras maestras del arte europeo en su espacio. El museo dispone de la mejor colección del mundo de El Bosco, Patinir, Jan Brueghel el Viejo, David Teniers, Rubens, Tiziano, Bassano y, desde luego, recoge las obras maestras de los grandes pintores españoles: El Greco, Velázquez, Ribera, Murillo, Zurbarán y Goya. La colección del Prado está organizada de una manera bien meditada, con fuertes conexiones internas; es un museo de artistas que se inspiraron mutuamente. La disposición de cuadros en las salas y el «diálogo» entre las obras del museo genera escenarios e historias «suprainstanciales», ya que a menudo el efecto que subraya y analiza este artículo surge sin una clara intención racional de los curadores y coleccionistas; hasta la «estructura metafísica» del museo que es única y simbólica para la colección se ha ido desarrollando de forma gradual y no intencionada. Asimismo, la combinación de géneros, temas y tramas permite percibir plenamente la evolución de estilos y las características particulares que definen la obra de los artistas clave para la historia del arte. El enfoque del museo hacia la ampliación de su colección no es extensivo sino intensivo. A principios del siglo XX fue instaurado el Patronato del Museo y creado un equipo de curadores profesionales. La colección se ha ido ampliando, completando «bloques» históricos, mientras que el carácter de la colección se ha mantenido invariable. De ahí que por un lado, el Prado permanezca «estático» bajo el prisma del tiempo, pero por otro resulta ser una institución moderna que sigue evolucionando en el espacio creativo, organizando con éxito proyectos de gran envergadura haciendo uso de tecnologías innovadoras.

Palabras clave: Museo del Prado, código nacional, arte europeo, pintura española, casa de Habsburgo, pintura flamenca, pintura italiana, colección, grandes proyectos

Para citar: Pigariova T.I. España en el espejo del Museo del Prado (2024), *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 51–71. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-51-71

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Spain in the Mirror of the Museo del Prado

© Pigariova T.I., 2024

Tatiana I. Pigariova, PhD (Philology), Acting Director, Cervantes Institute in Moscow.
121069, Russia, Moscow, Novinskiy Boulevard, 20a, building 1–2
E-mail: tatiana.pigariova@gmail.com

Abstract. The Museo del Prado preserves the national cultural code and reflects the different stages of Spanish history. The museum's collection contains masterpieces by artists favored by the Spanish monarchs who had great intuition and refined taste, while also highlighting their supreme power. The Prado is a world leader by the intense concentration of masterpieces of European art in the museum space. The Prado has the world's finest collection of Bosch, Patinir, Jan Brueghel the Elder, David Teniers, Rubens, Titian, Bassano and, naturally, great Spanish artists, such as El Greco, Velázquez, Ribera, Murillo, Zurbarán and Goya. The Prado's collection is mindful and well-considered, with strong internal connections and paintings by artists who inspired one another. The placement of pictures in the rooms and the «dialogue» between the works helps to create «supraintentional» scenarios and stories. The museum's unique and impressive metaphysical structure has developed gradually and unintentionally. The similarity between genres, themes and plots allows us to perceive the evolution of styles and the particular characteristics that define the work of genius artists. The museum's approach to expanding its collection is intensive rather than extensive: since the beginning of the 20th century, when the museum's Board of Trustees began to function and a team of professional curators was formed, the Prado has sought to fill the gaps in the collection and to complete the historical «blocks» of paintings, while the essence of the collection has not changed. The Prado remains «static» in time, yet it is a modern institution that continues to evolve in the creative space and successfully organize large-scale innovative projects.

Keywords: Museo del Prado, national code, European art, Spanish art, House of Habsburg, Flemish art, Italian art, collection, large-scale projects

For citation: Pigariova T.I. Spain in the Mirror of the Museo del Prado (2024), *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 51–71. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-51-71

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Музей Прадо важнее для Испании,
чем Республика и монархия, вместе взятые.
Мануэль Асанья, 1939 год

Музей Прадо — камертон Испании, хранилище национального культурного кода, «главная культурная институция страны»¹. В 2019 г. двухсотлетие музея стало общегосударственным торжеством, моментом очередного признания, что все нити *hispanidad* сходятся в Прадо и его мощнейшая аура не только отражает, но и определяет суть и судьбы страны, искусства, испанской культуры.

Каждый этап испанской истории может быть рассмотрен сквозь призму музея Прадо², тем более что дата его создания — 19 ноября 1819 г. — условна. Коллекции испанских Габсбургов ведут свой отсчет от эпохи Карла I (он же император Карл V Священной Римской империи) (Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico, 1516–1556, 1520–1558), и роль музея, пусть и доступного лишь для избранных, они играли задолго до открытия Прадо. Образы правящих династий Габсбургов (XVI–XVII вв.) и Бурбонов (XVIII–XXI вв.) с наибольшей полнотой выстраиваются не только через уникальное собрание портретов, но и через персональные стратегии коллекционирования [Пигарёва, 2022: 26–143]. Открытие музея вскоре после Наполеоновских войн должно было не только явить миру лучшие образцы вошедшей в моду испанской школы живописи, но и продемонстрировать политическую весомость самой Испании, сильно сдавшей в XVIII в. свои позиции на европейской арене.

Социальная роль Прадо, встреча «бульвара» и музея предлагает оригинальный ракурс анализа Испании XIX – начала XX в. [Афиногенова, 2019]. Испанский



Зал шедевров музея Прадо, носивший имя королевы Изабеллы II. В «алтаре» зала — «Мадонна с рыбой» Рафаэля и «Меркурий и Аргус» Веласкеса. Ныне это базиликальный зал музея, где представлены работы Веласкеса с «Менинами» в центре³

¹ Cedillo J. El Museo del Prado se consolida en el primer puesto del Observatorio de la Cultura. El Cultural. 16.01.2024. URL: https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20240116/museo-prado-consolida-primer-puesto-observatorio-cultural/825417636_0.html (accessed: 01.03.2024).

² Первое название музея — Королевский музей живописи и скульптуры. Статус Национального музея он получит после «славной революции» в 1868 г., а название Национальный музей Прадо — в 1920 г. В этой статье термин «Прадо» используется по отношению ко всем эпохам существования музея. Упомянутые в тексте картины, если не указано иного, находятся в собрании музея Прадо. — *Прим. авт.*

³ Ж. Лорен. Фотография зала Королевы Изабеллы II. 1875 г. Собрание музея Прадо. — *Прим. авт.*

кризис конца XIX в. эффектно характеризует ситуация в Прадо, когда журналист Мариано де Кавиа был вынужден прибегнуть к мистификации, опубликовав на первой полосе газеты «Эль Либераль» (1891 г.) статью о разрушительном пожаре в музее, дабы привлечь внимание к плачевному состоянию национальной святыни [Portús Pérez, 2018].

Музей переживает «возрождение» в юбилейный год Веласкеса (Diego Velázquez, 1599–1660) (1899 г.), реформы начала XX века, эвакуацию времен Гражданской войны, финалом которой стала триумфальная выставка Прадо в Женеве [Пигарёва, 2022: 228–251].

После возвращения в Мадрид шедевров, якобы «похищенных красными», Франко (Francisco Franco, 1939–1975) проявил к музею особый интерес, выменяв в 1941 г. у правительства Петена (Philippe Pétain, 1940–1944) «Непорочное зачатие» («Inmaculada de Soult», 1678) Мурильо (Bartolomé Esteban Murillo, 1618–1682), вывезенное из Севильи наполеоновским маршалом Сультом (Jean-de-Dieu Soult, 1769–1851) и проданное в середине XIX в. его потомками французскому государству за рекордную для того времени сумму. За шедевр Мурильо из Лувра, а также «Даму из Эльче» («Dama de Elche») (самый значительный памятник древних иберов) и вестготский «Клад из Гваррасара» («Tesoro de Guarrazar») диктатор отдал французам один из многочисленных картонов Гойи (Francisco de Goya, 1746–1828), «Портрет Коваррубаса» («Retrato de Diego de Covarrubias», ок. 1600) Эль Греко (El Greco, 1541–1614) и «Портрет королевы Марианны Австрийской» («Retrato de la reina doña Mariana de Austria», 1652–1653) Веласкеса, притом что более удачная версия этого же портрета осталась в музее Прадо. Это была воистину образцовая манипуляция. В каталогах Лувра «Портрет Марианны», главный козырь обмена, ныне значится как «мастерская Веласкеса», а обиженные хранители Лувра до 1965 г. прервали с Прадо какие-либо отношения. Одна из лучших работ Мурильо, конечно, украсила коллекцию, но главным наследием периода франкизма стал инертный бюрократический механизм музея и общая запущенность. Многие годы в Прадо не было даже хранителя отдела испанского искусства.

Возвращение в Испанию демократии совпало с моментом переосмысления социальной роли музеев, когда к концу XX в. Прадо приобретает статус «светского собора» (хотя базиликальный зал — храм Просвещения — был изначально заложен в проект Хуаном де Вильянуэва /Juan de Villanueva,



Центральная галерея музея Прадо во время Гражданской войны в Испании 1936–1939 гг.

1739–1811/), становится местом международного паломничества, зарождается феномен выставок-блокбастеров и кардинальным образом преобразуется музейная архитектура. Реформа Прадо (2007 г.), осуществленная Рафаэлем Монео (Rafael Moneo, р. 1937), лауреатом Притцкеровской премии, изменила и облик, и рецепцию музея.

Изначальным требованием к проекту Р. Монео была преемственность и уважение к «духу» Прадо (никаких шокирующих пирамид, как то было при реформе Лувра). Р. Монео перестроил клуатр монастыря Сан-Херонимо, расположенный рядом с музеем, одев его снаружи в кирпич, и разместил под ним два этажа для выставок, офисов и мастерских. Между новым музейным корпусом Херонимос, получившим прозвище «куб Монео», и зданием Вильянуэвы появился просторный холл, крышу которого украсил лабиринт из кустов самшита, визуально и символически соединяя музей с Ботаническим садом и напоминая о «естественной истории», стоящей у истоков музея. Теме единства искусства и природы вторят и парадные двери нового корпуса — многотонное переплетение бронзовых стволов, работа скульптора Кристины Иглесиас (Cristina Iglesias, р. 1956).

В отреставрированном клуатре XVII в., оказавшемся на третьем этаже современной постройки, расставили скульптуры Леоне Леони (Leone Leoni, 1509–1590) и его сына Помпео Леони (Pompeo Leoni, 1533–1608) — бронзовые и мраморные фигуры испанских Габсбургов, основателей коллекции. Над ними — сквозь стекла — можно разглядеть святая святых музея — реставрационные мастерские. Хранители коллекции смотрят на ее создателей — музей Прадо знает толк в композиции.

Финалом преобразования Прадо станет новый корпус — перестроенный по проекту Нормана Фостера (Norman Foster, р. 1935) и Карлоса Рубио (Carlos Rubio Carvajal, р. 1950) Салон-де-Рейнос (Зал Королевств), фрагмент дворца Буэн-Ретиро. Этот дворец «благостного уединения» — Buen Retiro — был построен при Филиппе V (Felipe IV de España, 1621–1665) для отдыха и увеселений по соседству с вышеупомянутым монастырем Сан-Херонимо, куда монархи, начиная с католических королей, удалялись во время постов и скорби для духовного уединения (retiro). Новый дворец Филиппа IV украсили шедевры из королевских коллекций. В имперской столице сформировались два центра притяжения: Королевский дворец (Palacio de Oriente) и Буэн-Ретиро. Последний был разрушен в 1808 г., но его символическое место в структуре города занял музей Прадо. Проект Салон-де-Рейнос включает подземные переходы между музейными зданиями и создание пешеходного квартала



Проект нового корпуса музея Прадо. Архитекторы — Норман Фостер и Карлос Рубио. Открытие ожидается в конце 2025 г.

Прадо, символического центра Испании, зеркальной версии королевского дворца. Метафора зеркала обретает в случае музея Прадо множественные смыслы.

Музей и коллекция его уникальных черт

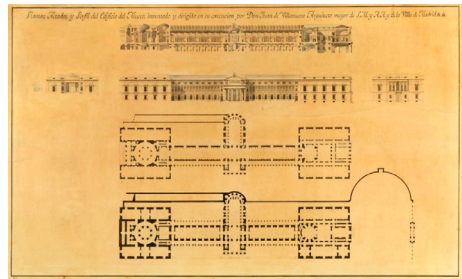
У Прадо в музейном мире особый статус. Хотя в рейтингах он уступает пальму первенства другим музейным «грандам» (в 2023 г. по числу посетителей Прадо занял 9-е место в мире⁴), среди специалистов испанский музей чаще всего называют в числе фаворитов. С совокупность его индивидуальных черт уникальна и символична. Сделаем попытку сформулировать эти, не всегда явные, особенности, «лица необщее выражение» главного испанского музея.

Прадо — музей великий, но обозримый. Он такого размера, чтобы поразить, но не напугал [D'Ors, 2004], — это не Лувр и не Эрмитаж. Королевская роскошь мадридского собрания, бесспорно, выигрывает от монастырской смиренности здания, построенного Хуаном де Вильянуэва в конце XVIII в. для Музея естественной истории.

Архитектор-неоклассик достиг последнего предела изощренности — образцовой простоты. Его проект в очередной раз воплотил главный идеал испанского зодчества, явленный Хуаном де Эррера (Juan de Herrera, 1530–1597) в Эскориале.

Классическая строгость интерьеров подобна удачно подобранной раме: подчеркивает достоинства холста, не отвлекая от него внимания.

По концентрации шедевров европейского искусства на единицу площади Прадо претендует на мировое первенство. Отмечали это многие, начиная с французов, с середины XIX в. превративших Прадо в место восторженного паломничества [Calvo Serraller, 2015]. Художник Антонио Саура (Antonio Saura, 1930–1998) утверждал, что этот музей «не самый протяженный, но самый напряженный» (или «не самый большой, но самый густой», если сохранить в русском переводе рифму *extenso — intenso*)⁵. Сейчас в Прадо выставлено более 1700 экспонатов, в то время как в Лувре — почти 500 тысяч. Прадо — музей шедевров.



Проект здания Музея естественной истории архитектора Хуана де Вильянуэвы (1796 г.). В центре — лекционный зал, который превратится в базиликальный зал музея Прадо

⁴ Cheshire L., Silva J. da The 100 most popular art museums in the world — blockbusters, bots and bounce-backs. The Art Newspaper. 26.03.2024. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2024/03/26/the-100-most-popular-art-museums-in-the-world-2023> (accessed: 01.04.2024).

⁵ García Á. El nuevo Prado se abre a la historia. El País. 27.10.2007. URL: https://elpais.com/diario/2007/10/27/cultura/1193436001_850215.html (accessed: 01.03.2024).

В отличие от большинства европейских собраний, в Прадо нет военных контрибуций и награбленных сокровищ (вспомним об истории Британского музея или наполеоновских «продразверстках» в завоеванных странах). Прадо гордится этической безупречностью коллекции: своим появлением он обязан меценатству короны и церкви. А непрерывающимся обогащением своих фондов — богатым дарам и мудрой закупочной политике хранителей музея.

Прадо кровно связан с историей страны, прежде всего с династией Габсбургов. Короли могли быть посредственными политиками, но вкусом и пониманием статуса искусства Бог не обделил ни одного из них. Филипп II (Felipe II de España, 1556–1598) — истинный знаток, собиратель и ценитель — объявил королевские коллекции, полученные им в наследство от отца Карла I и Марии Венгерской (María de Hungría, 1505–1558), штатгальтера Испанских Нидерландов, неделимым целым и собственностью испанской короны. При Филиппе IV испанское собрание становится крупнейшим в Европе. Даже Карл II (Carlos II de España, 1665–1700), последний «зачарованный» король, на котором династия прервется, значительно пополнил коллекцию, а описи, созданные в годы его правления, содержат самый полный реестр сокровищ испанских Габсбургов. Бурбоны, с большим или меньшим успехом, старались равняться на предшественников. Особо отметим эстетическую смелость испанских монархов: ревностный католик Филипп II был поклонником Босха (Jheronimus Bosch, ок. 1450–1516), юный Филипп IV разгадал талант провидца Веласкеса, а Карл IV (Carlos IV de España, 1788–1808) назначил придворным художником оскорбительно реалистичного Гойю. Все три упомянутых гения более чем далеки от очевидных монарших идеалов: это не Тициан (Tiziano Vecellio, 1488/1490–1576), безоговорочно покорявший любого государя.

Ирония истории в том, что Фердинанд VII (Fernando VII de España, 1808, 1813–1833) — формальный создатель музея и центральная фигура барельефа на портике главного входа в Прадо — явил вопиющий пример «антииспанского» отношения к художественному достоянию короны. К искусству он был равнодушен до такой степени, что ещё до открытия музея подарил герцогу Веллингтону (Arthur Wellesley, 1st Duke of Wellington, 1769–1852) более двухсот шедевров из испанского собрания, перехваченных англичанами в «экипаже» бегущего из Испании короля Жозефа Бонапарта (Joseph Bonaparte, 1808–1813). Значительная часть «испанского подарка» — в том числе «Севильский водонос» («El aguador de Sevilla», ок. 1620) Веласкеса, «Даная» («Danae», 1553) из «поэзий» Тициана — до сих пор хранятся в музее Эпсли-Хаус (Лондон). Исключения подтверждают правила, и данный пример из истории Бурбонов свидетельствует, сколь показателен диалог власти, эпохи и Прадо.

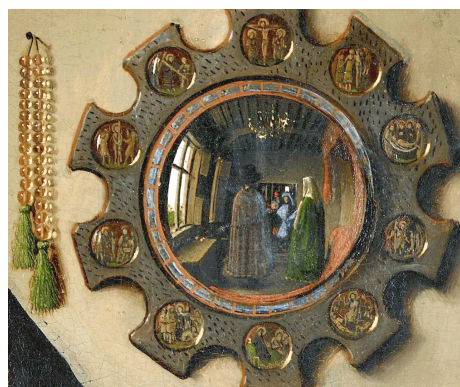
Прадо — музей не энциклопедический. Он творился скорее велением сердца, чем логикой замысла, хотя политический расчет всегда был важным фактором монарших пристрастий. Это собрание любимых художников испанских королей, подчиненное их интуиции, изысканному вкусу, а также целям и задачам верховной власти. В музее почти нет голландцев и англичан, врагов Габсбургов и истинной веры. Рембрандт (Rembrandt van Rijn, 1606–1669) в Прадо один — «Юдифь на пиру у Олоферна» («*Judit en el banquete de Holofernes*», 1634), но купил его Карл III Бурбон (Carlos III de España, 1759–1788) уже в XVIII в. А вот Рубенсов (Peter Paul Rubens, 1577–1640) — 90, это самое крупное собрание его работ.

Костяк музея — фламандская (или нидерландская, если речь идет о старых мастерах), итальянская и испанская школы. В Прадо лучшая в мире коллекция Босха, Патинира (Joachim Patinir, ок. 1480–1524), Яна Брейгеля Старшего (Jan Brueghel de Oude, 1568–1625), Давида Тенирса (David Teniers de Jonge, 1610–1690), Рубенса, Тициана, Бассано (Jacopo Bassano, 1510–1592) и, конечно, главных испанцев: Эль Греко, Веласкеса, Риберы (José de Ribera, 1591–1652), Мурильо, Сурбарана (Francisco de Zurbarán, 1598–1664), Гойи. Понять классическую испанскую школу, которая с середины XIX в. обрела статус «предвестника» и катализатора европейских художественных экспериментов, без музея Прадо невозможно. Другие национальные школы, также максимально сконцентрированные в определенных музеях (Лондонская национальная галерея, немецкие и австрийские музеи), не вызывали подобного энтузиазма среди ценителей живописи. Мировую славу Прадо обрел именно после того, как импрессионисты открыли Веласкеса, экспрессионисты — Эль Греко и Гойю, сюрреалисты — Босха, а первые туристы — Испанию. Напомним, что до конца XIX в. территории «по ту сторону Пиреней» не входили в гран-тур, исключения были редкостью.

Важно отметить, что, в отличие, например, от Италии, главными учителями для испанских художников были не академии — со структурированным образованием и жесткой «постановкой руки», а королевские коллекции, сам музей Прадо. Выбор именно венецианской школы — цвета, а не рисунка, совершенный Филиппом II, определил стилевой характер испанского собрания. О влиянии на Веласкеса и Гойю *non finito* позднего Тициана, его живописи, «сделанной из пятен», об особом мистическом свете Сурбарана и Эль Греко, о живописном споре «истины» и «идеала», о специфике «испанского духа», воплощенного в полотнах Прадо, в рамках данной статьи можем лишь упомянуть, зафиксировав, что живописное качество коллекции Прадо уникально. Это музей живописных шедевров, рядом с которыми первоклассные работы, пусть и не столь выдающиеся (иных в Прадо нет), воспринимаются в отраженном свете.

Музей отражений, рифм и перекличек

Коллекция Прадо не учебник истории искусства, но самое компактное и осмысленное собрание, «прошито» внутренними связями. Это музей художников, которые копировали и вдохновлялись друг другом. Об этом Прадо возвещает сразу. В центральной галерее, недалеко от входа, выставлены рядом «Адам и Ева» («Adamo ed Eva», 1550) Тициана и копия кисти Рубенса («Adán y Eva», 1628–1629): идеальное упражнение на тему «найди десять отличий». Особо умирительно, что у фламандца на дереве, кроме змия, появился попугай из американских колоний — птица, в эпоху Тициана (который родился незадолго до плавания Колумба) почти неведомая. Экзотическая деталь — она же политический символ мирового господства страны, над которой «никогда не заходило солнце».



Ян ван Эйк. Зеркало из картины
«Портрет четы Арнольфини». 1434.
Лондонская национальная галерея

Рубенс, художник-дипломат, провел девять месяцев при испанском дворе (1628), работая над придворными портретами, а также изучая и копируя шедевры из королевских собраний, прежде всего великого венецианца. В Прадо наряду с «Адамом и Евой» сохранилась рубенсовская версия «Похищения Европы» («El rapto de Europa», 1628–1629) из серии шести «поэзий» («Poesías», 1553–1562), написанных Тицианом для Филиппа II Габсбурга. Оригинал был подарен Филиппом V (Felipe V de España, 1683–1746), первым испанским Бурбоном, одному из родственников (важный знак смены династии) и покинул Испанию. Веласкес изобразил это полотно Тициана в глубине «Прях» («La fábula de Aracne», ок. 1657), одной из своих последних работ. Теперь «Похищение Европы» — копия кисти Рубенса — делит с «Пряхами» один зал, заменяя утраченного Тициана. Это соседство помогает распутать веласкесовский ребус на тему мифологии и величия творческого дара, который в начале XIX в., когда включенную в композицию картину еще не опознали, считали сугубо реалистической жанровой сценой, представляющей доблестный труд работниц Королевской фабрики гобеленов. Рубенс, в те годы уже признанный художник, оказал большое влияние на молодого Веласкеса и убедил Филиппа IV отправить его в Италию, чем значительно обогатил коллекцию Прадо.

У «Менин» («Las meninas», 1656) Веласкеса тоже был источник вдохновения в королевской коллекции — зеркало (один из знаковых предметов в картинах Северного Ренессанса), которое он «одолжил» у Ван Эйка (Jan van Eyck, ок. 1390–1441).

«Портрет четы Арнольфини» («Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw», 1434) в те годы хранился в мадридском Алькасапе. «Менины» отсылают к шедевр Ван Эйка, а также к «Омовению ног» («Lavanda dei piedi», 1548–1549) Тинторетто (Tintoretto, 1518–1594), где в глубине композиции «отражается» парный холст — «Тайная вечеря» («Última Cena», 1592–1594), висевший напротив «Омовения» в пресвитерии венецианской церкви Сан-Маркуола («Тайная вечеря» пребывает там и доныне). Веласкес был свидетелем того, как шедевр Тинторетто появился в коллекции Филиппа IV, и в зеркальной игре «Менин» скрыт оммаж иллюзорному миру «пламенного» венецианца.



*Тинторетто. Фрагмент
с отражением «Тайной вечери»
из картины «Омовение ног».
1548–1549. Коллекция музея Прадо*

Гойя, в свою очередь, в диалоге с Веласкесом включил в «Портрет семьи Карла IV» («La familia de Carlos IV», 1800) свой автопортрет, следуя образцу «Менин». И таких маршрутов — от первоисточника к вдохновленной им работе — в Прадо множество. Скульптор Леоне Леони создал бронзовую статую (1564) Изабеллы Португальской (Isabel de Portugal, 1503–1539), покойной жены Карла V, по ее портрету работы Тициана («Ritratto di Isabella del Portogallo», 1548), а белый конь со струящейся гривой с портрета герцога Лермы («Retrato ecuestre del duque de Lerma», 1603) кисти Рубенса перекочевал в райские сады («Het aardse paradijs met de zondeval van Adam en Eva», ок. 1615) Яна Брейгеля Старшего. Иногда, как в случае с «Пряхами» и Рубенсом, подобные «родственные» работы помещают рядом. Мариано Фортунни (Mariano Fortuny, 1838–1874) усердно копировал «Святого Андрея» («San Andrés», 1631) Хусепе де Риберы, создавая своего «Старика на солнце» («Viejo desnudo al sol», 1871). К юбилею музея в 2019 г. оригинал Риберы, одну из копий и портрет кисти Фортунни в духе XVII в. объединили в одной зале — вопреки хронологии, но во славу «перекрестному опылению».

Карл V, Дюрер и Тициан в русле политики и «поверх интенций»

Ярким примером диалога работ в музее, а также неразрывной связи коллекций с историей является «обряд инициации» в искусстве первого испанского Габсбурга. Карл I будет называть Тициана своим Апеллесом (Ἀπελλής, 370–306) (соответственно, уподобляясь Александру Македонскому / Ἀλέξανδρος ο Μέγας, 356–323/), хотя встреча с живописью оказалась для Карла-воина не столь желанной и естественной, как с шедеврами оружейных мастеров. В Ахен на коронацию Карла приехал Альбрехт Дюрер (Albrecht Dürer, 1471–1528). Задача у гения немецкого Возрождения была вполне праг-

матичная: подтвердить ежегодное пособие, которое ему как придворному художнику пожаловал император Максимилиан (Maximilian I, 1508–1519). Карл I наследовал титул императора Священной Римской империи от деда, и логичной была надежда на преемственность. И хотя император Карл удостоил Дюрера аудиенции и пособие подтвердил, портрет величайшему мастеру (в отличие от Максимилиана) не заказал и ко двору не пригласил. Его наследники такой шанс не упустили бы. Коронацию Дюрер назвал действием «невиданным ранее никем из живущих на земле», написал портрет художника Бернарта ван Орлея (Bernard van Orley, между 1487/1491–1541) — «нидерландского Рафаэля», у которого по дороге остановился, а новоиспеченный император так и не осознал, чего лишился. К счастью, история будет к Прадо благосклонна: работы Дюрера появятся в королевской коллекции в эпоху Филиппа IV [Пигарёва, 2022: 65–68, 73–74].

Развеска, композиция залов, диалог картин в музейных собраниях обладают свойством создавать собственные сценарии, зачастую вне рациональных намерений кураторов и коллекционеров. Назовем подобные сюжеты и интерпретации, возникающие «поверх интенций» творцов (и музейных профессионалов, и самих художников), «над-интенциональными». Прадо — музей «напряженный» — являет нам множество подобных примеров, в том числе в развеске зала немецкой школы, где автопортрет юного Дюрера (Selbstbildnis, 1498) расположен напротив «Охоты в честь Карла V в Торгау» («Jagd für Karl V. in der Nähe von Schloß Torgau», 1544) Лукаса Кранаха (Lucas Cranach der Jüngere, 1515–1586). Учитывая вышесказанное — «невстречу» императора и Дюрера — кажется символичным, что златокудрый красавец Дюрер (путешествие по Италии не прошло даром) смотрит на миниатюрного Карла, представленного с арбалетом в многофигурной композиции, с нескрываемой иронией (эмоция здесь возникает в «над-интенциональном» диалоге полотен).

К тому же сам Карл в Торгау не бывал. Курфюрст Саксонский заказал сцену вымышленной охоты в качестве дипломатического подарка — но подарок оказался не без подвоха. В год написания картины (1544) в замке возвели капеллу и ее освятил Лютер (Martin Luther, 1483–1546): это была первая церковь, изначально созданная для протестантских богослужений. Замок



Альбрехт Дюрер. Автопортрет. 1498.
Коллекция музея Прадо

с лютеранской капеллой виднеется на фоне сцены с участием католического императора. Вскоре Иоган Фридрих Великодушный (Johann Friedrich der Großmütige, 1532–1547), курфюрст Саксонии, станет лидером протестантского союза и в сражении при Мюльберге будет взят в плен и низложен.

Через десять лет после коронации в Ахене (и «невстречи с Дюрером»), когда Карла V в Болонье (в 1530 г.) будет короновать сам папа Климент VII (Clemens PP. VII, 1523–1534), Федерико Гонзага (Federico II di Mantova, 1500–1540) представит императору Тициана [Chesa Cremades, 2013]. Карл V пообещает прославленному венецианцу свое покровительство, но за поясной портрет заплатит один дукат. К счастью, герцог Мантуанский загладил неловкую ситуацию круглой суммой. Логично, что и сам герцог (Ritratto di Federico II Gonzaga, ок. 1529) кисти Тициана (незабываемый ультрамариновый бархат!) украшает собрание



Лукас Кранах. Фрагмент картины «Охота в честь Карла V близ замка в Торгау». 1544. Император Карл V изображен справа.

Коллекция музея Прадо

Прадо, напоминая о ключевой роли Гонзаги в обретении Карлом своего Апеллеса. Через три года он же организует новую аудиенцию в Болонье. Ее результатом стал восторженно принятый «Карл с собакой» («Ritratto di Carlo V con il cane», 1533) (в Прадо этот портрет в полный рост соседствует с «Битвой при Мюльберге» / «Ritratto di Carlo V a cavallo», 1548/) и монаршая награда: титул графа Палатинского и рыцаря Золотой шпоры. Карл V возвел Тициана в графское достоинство — таким образом, впервые в истории художник становится аристократом. Хотя Веласкесу век спустя еще придется доказывать, что он не ремесленник, а творец, и к кавалерам ордена Сантьяго его причислят лишь по ходатайству Филиппа IV перед папой римским (вопреки козням испанской знати), начало процессу было положено.

Когда умрет Изабелла Португальская, любимая жена Карла, Тициан получит заказ на ее посмертный портрет. Ранние изображения, взятые за образец, уже не отвечали вкусу императора, очарованного венецианцем. На первой версии портрета Карл лично попросит Тициана исправить форму носа королевы, придав ему античное совершенство. На основе этого ныне утраченного образца Тициан, специально приехав в Аугсбург, напишет портрет Изабеллы («Ritratto di Isabella del Portogallo», 1548) — украшение коллекции Прадо. Этот образ, рожденный в «сотворчестве» Карла и Тициана, останется потомкам. Тогда же в Аугсбурге Тициан создал и «Карла V в битве при Мюльберге», и портрет Иоганна Фридриха Саксонского в доспехах с

кровоточащей раной на щеке. Портрет пленного курфюрста кисти Тициана, также выставленный в Прадо, оказался «над-интенциональным» ответом на «Охоту» Кранаха.

Выполняя заказы Карла V, который в живописи видел прежде всего способ утверждения династических ценностей, а также величия короны и церкви, Тициан создал архетип парадного портрета и стал «королем живописцев и живописцем королей». Потомки Карла окружали себя картинами художников, напоминавших венецианца по стилю, поэтому его справедливо считают «отцом» Прадо. Символично, что Тициан был для Карла ключевой фигурой не только в искусстве, но и в политике. В Испанском обществе Америки [Juanes et al., 2018] хранится письмо императора от 1549 г., где он повелевает удвоить пенсию художнику за «дополнительную услугу»: Тициан отказался от обещанного визита к папе Павлу III (Paulus PP III, 1534–1549), а «поехал к нам, в Аугсбург». В то время как раз шел Тридентский собор, и Карлу было важно указать папе, на чьей стороне истина и сила. Император настаивал на «очищении» и «опрощении» католической церкви во имя триумфа над протестантами. Движение Тициана на шахматной доске европейской политики легко считывалось главными игроками.

В 1556 г. Карл I передал власть над Испанией своему сыну Филиппу II и удалился в монастырь Юсте. Правителя, истерзанного болезнями и утомленного бременем власти, сопровождали любимые творения Тициана: портрет Изабеллы Португальской, «Скорбящая Богоматерь» («Madonna Addolorata», 1554) и «Глория» («Gloria», 1551–1554), которую он попросил показать себе перед смертью. На огромном холсте в лавине фигур перед Небесным престолом склонился сам император Карл (на нем лишь белый саван, корона оставлена у ног), красавица Изабелла, наследник Филипп II. Изображен там и сам художник: он пристально наблюдает, как каются монархи. Подпись Тициан оставил на свитке в руках пророка Иезекииля.



Тициан. Портрет Изабеллы Португальской, супруги императора Священной Римской империи Карла V. 1548. Коллекция музея Прадо

Новизна и диктат традиций

В год 200-летия музея каждый почитатель Прадо получил возможность внести свою лепту в пополнение коллекции: была объявлена кампания «микромecenатства» для приобретения «Девочки и голубки» («Jeune fille à la

colombe», 1622–1624), картины Симона Вуэ (Simon Vouet, 1590–1649), «первого живописца» Людовика XIII (Louis XIII, 1610–1643) и современника Веласкеса. В чем причина такого выбора? Музею принадлежит одна из лучших работ Симона Вуэ «Время, побежденное Надеждой и Красотой» («Le Temps vaincu par l'Espérance, l'Amour et la Beauté», 1627). Считалось, что Красота — это жена художника Вирджиния Вецци (Virginia Vezzi, 1601–1638). Но девочка на ранее неизвестной картине оказалась так похожа на обнаженную даму, хватющую Сатурна за чуб, что все сомнения отпали: изображена натурщица. Только в работе «Девочка и голубка» она на несколько лет моложе. Кроме интересной визуальной рифмы, девочка прекрасна сама по себе: она задорно улыбается, что редкость для портретов XVII в. Французское собрание (четвертое по важности в Прадо), костяк которого создал Филипп IV, декорируя дворец Буэн-Ретиро, было удачно дополнено. Принцип Прадо — не экстенсивный, а интенсивный подход к расширению коллекций.

С начала XX в., после появления в музее Попечительского совета и хранителей-профессионалов, в коллекции постепенно заполняют лакуны, прежде всего достраивая исторически сложившиеся блоки. Сам характер собрания неизменен [Portús Pérez, 2018]. У Прадо нет постоянного бюджета на закупки: средства выделяются государством в каждом конкретном случае, а также значительные суммы поступают от меценатов.

В 1915 г. член Попечительского совета, барселонский финансист Пабло Боск-и-Боррай (Pablo Bosch y Barrau, 1841–1915) завещал Прадо всё свое собрание «до Гойи включительно». Из 300 полотен эксперты выбрали 90, «соответствующие духу музея», в том числе «Мадонну с Младенцем» («La Virgen de la leche») Луиса де Моралеса (Luis de Morales, ок. 1510–1586), где Иисус одной рукой держит прозрачный покров, а другой — сквозь прорезь в одежде ищет материнскую грудь, а также «Коронование Девы Марии» («La Coronación de la Virgen», ок. 1592) Эль Греко и «Святое семейство» («La Sagrada Familia», 1522) Бернарта ван Орлея, в композицию которого стремительно влетает, напугав Младенца, ангел с короной, дабы увенчать Богоматерь. В завещании Пабло Боск просил, чтобы его работы хотя бы 25 лет висели вместе в отдельном зале «никак не из тщеславия», а дабы служить «образцом и побуждением» для других коллекционеров. Его последняя воля была соблюдена.

В значительном списке меценатов Прадо упомянем еще одного коллекционера — лидера каталонского национализма Франсеска Камбо (Francesc Cambó i Batlle, 1876–1947). В 1941 г. он передал музею серию из трех досок Сандро Боттичелли (Sandro Botticelli, 1445–1510) «История Настаджио дельи Онести» («Nastagio degli Onesti», 1483). Это была акция с политическим подтекстом, выражающая позицию Камбо и его соратников: Каталония должна быть сильной и независимой, но внутри великой Испании. Дар Камбо в очередной раз демонстрирует, что все сюжеты испанской истории

сходятся в Прадо. В коллекции щедрого дарителя также хранились две версии «Бодегона с четырьмя сосудами» («Bodegón con cacharros», ок. 1650) Сурбарана. Камбо предложил Прадо выбрать лучшую, а вторую подарил Барселоне.

Крупнейший дар в истории музея — не коллекцию, а именно средства для закупки картин — Прадо получил в 1991 г. от мадридского адвоката Мануэля Вильяэскусы (Manuel Villaescusa Ferrero, 1922–1991). «Наследству Вильяэскусы» Прадо обязан появлением в коллекции 200 новых работ исключительной ценности. Среди них «Фабула» («La fábula», ок. 1580) раннего Эль Греко, «Итальянская тетрадь» («Cuaderno italiano», 1770) рисунков Гойи и его же «Полет ведьм» («Vuelo de Brujas», ок. 1798), одна из лучших работ из цикла, написанного для герцогини де Осуна (María Josefa Pimentel y Téllez-Girón, 1752–1834), портрет которой с семьей уже был в коллекции Прадо («Los duques de Osuna y sus hijos», 1788). Финальным аккордом распорядителей щедрого наследства стала покупка портрета «Изабеллы Католической» («Isabel I de Castilla», ок. 1490) нидерландской школы и одного из лучших портретов кисти Гойи — «Графини де Чинчон» («La condesa de Chinchón», 1800). Приобретение портрета графини было признано в 2000 г. «приобретением года» («Acquisition of the Year») в мировом масштабе лондонским журналом Apollo. А через 16 лет тот же «титул» присвоили «Богоматери с гранатом» («Virgen de la granada», ок. 1426), купленной музеем у герцогов Альба (Carlos Fitz-James Stuart y Martínez de Irujo, р. 1948). Новая жемчужина Прадо — работа Фра Анджелико (Beato Angelico, 1395–1455) — украсила собрание итальянского Кватроченто, при Габсбургах почти не представленного в коллекции, заняв место в экспозиции рядом с его же «Благовещеньем» («Annunciazione di Cortona», ок. 1430), удачно вымененным у насельниц монастыря Дескальсас-Реалес в 1861 г. Художник Федерико де Мадрасо (Federico Madrazo, 1815–1894), директор Прадо, отдал им взамен собственную версию того же сюжета. Коллекция старых итальянских мастеров Прадо обрела свой колористический и смысловой центр.

Интересно отметить, как принцип достраивания традиционных блоков коллекции отразился в хронологическом расширении испанского собрания музея. В сферу интересов Габсбургов «несовершенное» искусство романтики и готики не входило. Только после 1912 г., когда в Прадо был создан



Франсиско де Сурбаран.
Бодегон с четырьмя сосудами. Ок. 1650 г.
Коллекция Музея Прадо

Попечительский совет, возник вопрос о необходимости включить в испанскую коллекцию работы XII–XIV вв. Но лишь в 1948 г. в экспозиции появились первые романские фрески — роспись абсиды церкви Санта-Крус в Мадеруэло (Сеговия) со сценой сотворения Адама («Creación de Adán. Pintura mural de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo», XII в.). Долгие годы они вызывали сомнения у специалистов и неоднозначную реакцию поклонников Прадо. Возглавлявший в этот период музей Фернандо Альварес де Сотомайор (Fernando Álvarez de Sotomayor, 1875–1960) точно сформулировал проблему: «Романика воспринимается так же, как если бы в Прадо повесили Пикассо».

Через десять лет Попечительский совет заключил договор об обмене с Метрополитен-музеем: за несколько работ из запасников Прадо американцы уступили шесть фресок XI в. из церкви Сан-Бaudелио в Берланге (Сория), вывезенные из Испании в начале XX в. Именно эти фрески примирили «отцов Прадо» с романской коллекцией: на них изображены слон, медведь (Пикассо бы позавидовал) и сцена охоты на зайцев. Уникальны здесь не только качество исполнения, но и сам факт появления подобных сюжетов в храмовом пространстве. Возможность перекинуть эффектный «мостик» от романских зайцев к сценам охоты, столь популярным в испанской живописи XVII в., стала решающим аргументом.

Триумфальным финалом обращения к истокам испанского искусства стал дар коллекционера Вареса Фисы (José Luis Várez Fisa, 1928–2014) (также каталонца): 12 первоклассных работ — романское и готическое искусство. С 2013 г. они выставлены в отдельном зале, носящем имя дарителя, под расписным потолком XV в. из Леона, где девы с драконами и охотники на медведей соседствуют с Тайной вечерей. Центр нового зала — «Богоматерь из Тобеда» («Virgen de Tobed», 1359–1362), выдающийся образец каталонской готики с итальянским влиянием, работа Жауме Серры (Jaume Serra, XIV в.). Ангелов и Богоматерь с Младенцем невообразимой анатомии приветствуют донаторы: Энрике II Кастильский (Enrique II de Castilla, 1366–1367, 1369–1379), братоубийца и основатель новой династии, венцом которой станет Изабелла Кастильская (Isabel I de Castilla, 1474–1504), а также его жена Хуана Мануэль (Juana Manuel, 1339–1381) и их дети. Шлемы с гербами Кастилии и Леона увенчаны золотыми грифонами, чьи «лапки» умилительно повторяют молитвенный жест. Энрике II и его домочадцы предстают в коронах, но написан этот алтарный образ за десять лет до его официальной коронации — династическая война еще длится. Донатор не сомневался, что кастильская корона достанется именно ему, и опередил события: сама Дева освещает его венценосность. Как тут не вспомнить историю с Веласкесом, который в «Менинах» изобразил у себя на груди крест ордена Сантьяго (хотя по этому поводу существует множество версий) за три года до того, как ему было пожаловано рыцарское звание.

Метафизическая структура Прадо

Кроме копий, откликов и взаимосвязей, намеренных или «над-интенциональных», сама близость жанров, тем и сюжетов позволяет с особой остротой осознать эволюцию стилей и авторский почерк гениев музея Прадо. Один из примеров — «Меркурий и Аргус» («Mercurio y Argos», 1636–1638). Рубенс следует устоявшейся иконографии: многоглазый великан смежил очи, не менее мускулистый Меркурий заносит руку с мечом, выжидающе смотрит волоокая корова. Театральное действо: актеры телесны, задник прописан, ручей журчит. Веласкес, презрев все условности, творит на ту же тему импрессионистически размытый образ усталости («Mercurio y Argos», ок. 1659). Заснул «великан» Аргус, здесь его не отличить от обычного смертного. Меркурия тоже клонит в сон, формы растекаются. Где корова, где скала? Хаотичные мазки намечают складки изнуренно опадающих тканей. Рубенс с блеском воплощает мифологический сюжет, Веласкес открывает путь к абстракции.

К 200-летию музея, а затем во время пандемии Прадо пережил очередную реэкспозицию. «Меркурия и Аргуса» Веласкеса определили в зал к его же «Пряхам», объединив две поздние работы мастера, а одноименного Рубенса — в новую фламандскую экспозицию на третьем этаже, где раньше располагались реставрационные мастерские. Возможно, что со временем упомянутые полотна поменяют своё расположение. Но возникнут новые переклички. Контрапункт обогащает симфоническое звучание коллекции.

Ярким примером контрапункта в развеске Прадо стал зал «Герники» («Guernica», 1937), созданный после возвращения из Нью-Йорка «республиканской иконы» кисти Пабло Пикассо (Pablo Picasso, 1881–1973). Огромное полотно в 1981 г. поместили в Касон-дель-Буэн-Ретиро, тот самый танцевальный павильон, где при Карле II итальянец Лука Джордано (Luca Giordano, 1634–1705) по прозвищу Фа Престо⁶ написал грандиозный плафон «Апофеоз испанской монархии» («Apoteosis de la Monarquía Española», 1697). Там, среди сонма парящих аллегорий, присутствуют Война и Чума. Идеальное пристанище и соседство для работы Пикассо, который был потрясен бомбардировкой Герники и написал это полотно рекордно быстро, за 33–35 дней. Эта рифма в духе Прадо возникла опять же «поверх интенций», не по воле кураторов, а следуя внутренней логике музея.

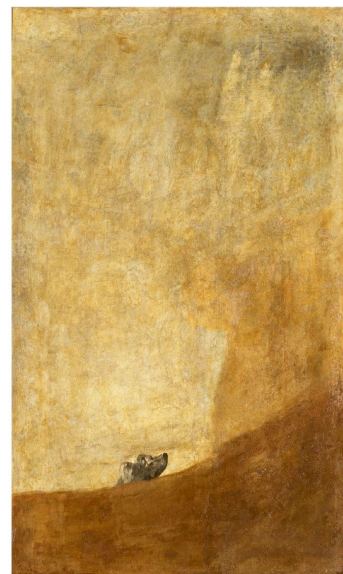
Среди характерных черт мадридского собрания нельзя не отметить его образцовую сохранность. Кроме того, что сухой воздух Кастилии был естественным хранителем живописи задолго до появления систем кондиционирования, в Прадо одна из лучших в мире реставрационных мастерских. Когда в первой половине XIX в. живопись с дерева повсеместно переводили на холст, музей отказался от новомодных увлечений. В 80-е годы XX в., когда

⁶ Лука Фанпесто, Luca Fapresto (итал. fa presto) — Лука, делающий быстро. — Прим. ред.

многие мастерские перешли на синтетические лаки, из-за чего старые полотна кажутся «ламинированными», реставраторы Прадо сохранили верность натуральным смолам; также они никогда не используют пресс для укрепления красочного слоя. Старые холсты писались в эпоху свечей, и художники прекрасно осознавали, что сама фактура мазка создает иллюзию движения в дрожащем свете живого огня. Благодаря неустанной работе реставраторов — консервативных, как и сама коллекция, — шедевры Прадо сохраняют первозданную яркость и естественность красок и фактуры. В залах до сих пор работают копиисты, пахнет маслом, и порой кажется, что всё, что мы видим, написано совсем недавно.



Франсиско Гойя. Портрет семьи Карла IV.
1800–1801. Коллекция музея Прадо



Франсиско Гойя.
Собака. 1820–1823.
Коллекция музея Прадо

И последнее. Прадо — единственный музей, где существует метафизическая структура. Этот ракурс восприятия, предложенный автором данной статьи, позволяет акцентировать целостность коллекции: «Менины» Веласкеса, выставленные в главном базиликальном зале музея, задают метафизический центр, а Гойя — вертикаль.

Собрание Гойи поделено на три части: портреты расположены на том же главном этаже, что и «Менины»; на цокольном этаже — цикл «черных» работ («Pinturas negras», 1819–1823) из Дома Глухого, последнего испанского пристанища Гойи до переезда в Бордо. А на верхнем этаже — ранние буколические картоны для Королевской фабрики гобеленов (Cartones de Goya, 1775–1792). Аналогия кажется очевидной: рай, ад — и земное бытие между ними. Однако столь символичная развеска Гойи — уникальная для музейной практики — сложилась постепенно и ненамеренно. Был период, когда «черного» Гойю распределили по разным залам, разрушив общую ауру, а часть картонов с селянами на фоне голубых небес развесили по соседству.

Метафизическая вертикаль восторжествовала случайно, но закономерно — опять же, «над-интенционально». Недаром важнейший период в кол-

лекции Прадо — барокко. А при трехуровневой развеске Гойи барочный концепт можно обнаружить в структуре самого музея. В геометрическом и смысловом центре расположены «Менины» с зеркалом, где символически отражаются не только Филипп IV и Марианна Австрийская (Mariana de Austria, 1634–1696), но и весь музей, все, кто предстоит магнетическому пространству и «воздуху “Менин”»⁷. Огромный холст, вписанный Веласкесом в композицию картины, оказывается точкой концептуального притяжения. Мы видим обратную сторону холста. Что изображено на картине? Там пустота или завершенное творение? Картина внутри картины пребывает в области неведомого, это барочный концепт, манящая загадка, «черный квадрат» XVII в. Метафизическая тайна «Менин» озаряет всю коллекцию музея. А под залом Веласкеса, этажом ниже, в результате реформы Монео обрели постоянное пристанище восемь муз с виллы императора Адриана в Тиволи («Musas de la Villa Adriana», 130–140) — античные корни европейского искусства и самого музея, «обитатели муз». И всё собрание пронизывает вертикаль провидца Гойи.



Ф. Гойя. Сбор винограда
(из серии картонов). 1786–1787.
Коллекция музея Прадо

Прадо застыл во времени, но кажется удивительно живым музеем. Быть может, потому что память о его создателях неотделима от самой коллекции, а картины продолжают диалог, создавая замысловатые цепочки сюжетов. Когда-то каталонский писатель Жузеп Пла (Josep Pla, 1897–1981) с сарказмом сказал о мадридских художниках: «Недосягаемые из Прадо парализовали их творческую волю». Он был прав вдвойне. После Прадо сложно не только писать, но и смотреть на что-либо еще. Недаром XX в. прославили выходцы из Барселоны: Дали (Salvador Dalí, 1904–1989), Миро (Joan Miró, 1893–1983), Тапиес (Antoni Tàpies, 1923–2012) и Пикассо (пусть и рожденный в Малаге). Хотя и они, как и все художники Испании — и не только Испании, — всё равно выросли под сенью музея Прадо, главного хранилища испанской истории и живописных шедевров.

⁷ На вопрос о том, что бы вы спасли из Прадо при пожаре, Сальвадор Дали ответил: «Воздух “Менин”». — *Прим. авт.*

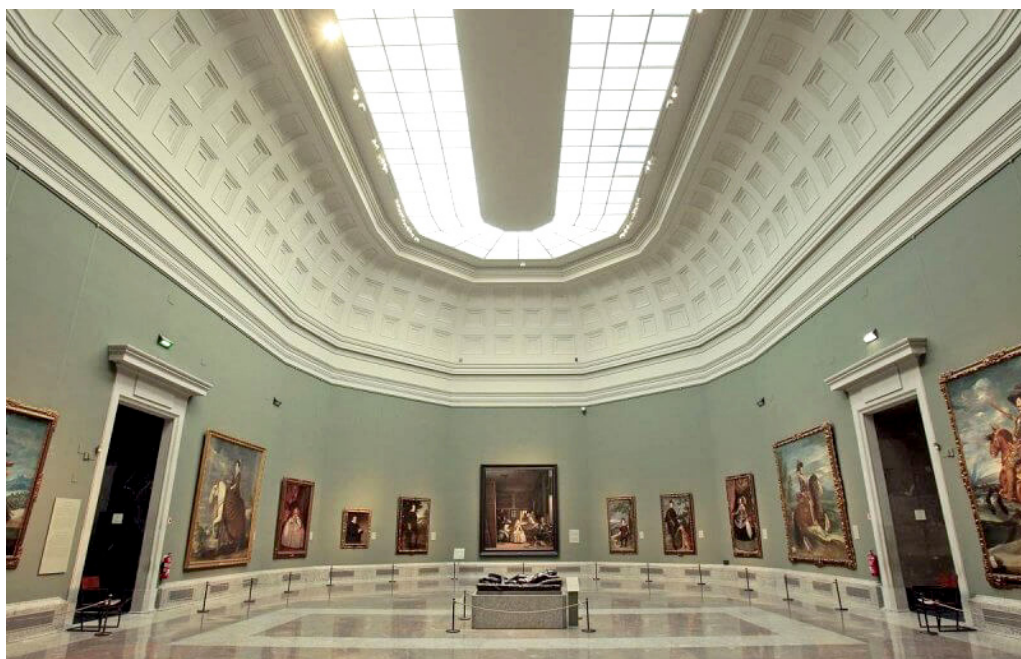
Список литературы / References

- Афиногенова Е.В. (2019) *Прадо: музей, бульвар и карнавал*, Москва, Варфоломеев А.Д., 384 с.
- Afinogenova E.V. (2019) *Prado: muzei, bul'var i karnaval* [Prado: museum, boulevard and carnival], Moscow, Varfolomeev A.D., 384 p. (In Russian)
- Пигарёва Т.И. (2022) *Испания от И до Я*, Москва, Слово, 440 с.
- Pigariova T.I. (2022) *Ispaniya ot I do Ya* [Spain from S to N], Moscow, Slovo, 440 p. (In Russian)
- Calvo Serraller F. (2015) *Introducciones al Museo del Prado* [Introductions to the Prado Museum], Madrid, Fundación amigos del Museo del Prado, 460 p. (In Spanish)
- Checa Cremades F. (2013) *Tiziano y las cortes del Renacimiento* [Titian and the Renaissance Courts], Madrid, Marcial Pons Historia, 528 p. (In Spanish)
- D'Ors E. (2004) *Tres horas en el Museo del Prado* [Three hours at the Prado Museum], Madrid, Editorial Tecnos, 344 p. (In Spanish)
- Juanes J., Cuesta L.J., Coddling M.A. (2018) *Tesoros de la Hispanic Society of America* [Treasures of the Hispanic Society of America], Museo del Palacio de Bellas Artes, INBAL, Fundación Jenkins, Ediciones El Viso, 448 p. (In Spanish)
- Portús Pérez J. (coord.) (2018) *Museo del Prado, 1819–2019. Un lugar de memoria*. [Prado Museum, 1819–2019. A place of memory] Madrid, Museo Nacional del Prado, 304 p. (In Spanish)

Иллюстрации к аналитическому эссе Т.И. Пигарёвой
«Испания в зеркале музея Прадо»



*Парадный вход в музей Прадо. Памятник Диего Веласкесу
(скульптор Анисето Мартинес), установлен в 1899 г.*



*Современный вид базиликального зала музея Прадо.
В алтаре — «Менины» Диего Веласкеса*



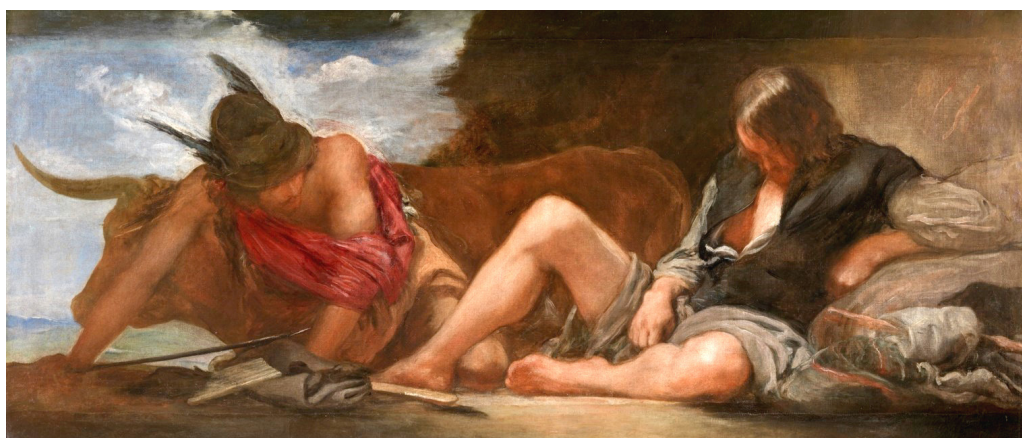
Неизвестный автор. Охота на кроликов. Ок. 1125. Фреска из церкви Сан-Бaudелио в Берланге (Сория). Коллекция музея Прадо



Неизвестный автор. Медведь. Ок. 1125. Фреска из церкви Сан-Бaudелио в Берланге (Сория). Коллекция музея Прадо



*Питер Пауль Рубенс. Меркурий и Аргус. 1636–1638.
Коллекция музея Прадо*



Диего Веласкес. Меркурий и Аргус. Ок. 1659. Коллекция музея Прадо



Франсиско Гойя. Жмурки. 1789. Коллекция музея Прадо



Франсиско Гойя. Луг у Сан-Исидро. 1788. Коллекция музея Прадо