

Интерпретация эмблемы «Concordia» Андреа Альчато у Питера Пауля Рубенса и Диего Веласкеса

М. А. Демидова

Государственный институт искусствознания,
Российская Федерация, 125009, Москва, Козицкий пер., 5

Для цитирования: Демидова, Мария. «Интерпретация эмблемы ‘Concordia’ Андреа Альчато у Питера Пауля Рубенса и Диего Веласкеса». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 1 (2020): 152–176. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.108>

Предложена гипотеза о том, что на замысел двух знаменитых картин XVII в. — «Сдача Бреды» Диего Веласкеса и «Встреча двух Фердинандов» Питера Пауля Рубенса — оказала влияние эмблема «Concordia» из сборника Андреа Альчато. Если в отношении картины Веласкеса эта точка зрения не раз уже высказывалась, то в отношении полотна Рубенса она звучит впервые. Гипотеза обосновывается через анализ историко-культурной ситуации, в частности материалов, связанных с Торжественным въездом кардинала-инфанта Фердинанда в Антверпен в апреле 1635 г. Картина «Встреча двух Фердинандов» рассматривается также в контексте произведений, созданных по типу «solemn encounter», в ряду которых она занимает особое положение благодаря акцентированию символического, пришедшего из римской античности мотива рукопожатия. Предложенная в статье трактовка превращает эмблему «Concordia» в связующее звено между двумя названными произведениями Рубенса и Веласкеса. Это, в свою очередь, создает дополнительное обоснование точки зрения тех ученых, которые писали о формальной близости двух картин. Оба произведения были созданы в одни и те же годы (1634–1635), и указанная взаимосвязь представляется неслучайной, хотя остается неизвестным, каким именно образом художники могли знать о замысле друг друга. Предложен ответ на давно поставленный вопрос, почему в картине Веласкеса отсутствует столь важный для эмблемы «Concordia» мотив рукопожатия. Анализ произведения испанского живописца позволяет понять сложное аллегорическое построение, спрятанное за реалистическим решением этого исторического полотна. Выявленное различие по отношению к названной эмблеме указывает на скрытую полемическую позицию младшего из художников, который, как будто нарочито берясь за аналогичную тему, что и его старший брат, предлагает совершенно иную ее трактовку.

Ключевые слова: Андреа Альчато, Диего Веласкес, Питер Пауль Рубенс, Тридцатилетняя война, эмблема, античная традиция, историческая картина, Бреда, Нёрдлинген.

Около ста лет отделяет первые издания «Книги эмблем» Андреа Альчато¹ от произведений Рубенса и Веласкеса, о которых пойдет речь в статье. Увлечение итальянского юриста эпохи Возрождения написанием эпиграмм, основанное на фундаментальном знании античной литературы, эпиграфики и нумизматики, дало импульс для развития целой традиции эмблематических трактатов. Аналогично тому,

¹ Первое издание — 1531 г. (Аугсбург; издательство Генриха Штейнера); второе издание — 1534 г. (Париж; издательство Кретьена Вешеля).

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

как Эразм Роттердамский в своих «Адагиях» заставлял через краткие и часто парадоксальные изречения вспомнить важнейшие уроки древности, стихи Альчато через аллюзии на античную культуру заостряли важнейшие проблемы современного ему бытия и морали. Классическая эмблема имеет трехсоставную структуру — изречение (*motto*), поясняющее его стихотворение (*explicatio*) и графический эквивалент (*imago*), часто называемый виньеткой. Первоначально Альчато предполагал, что эмблемы могут быть использованы для отличительных знаков на одеждах и головных уборах. Однако в XVI столетии эмблемы из сборников Альчато переступают границы этой узко прагматической области и образуют тесное взаимодействие с произведениями изобразительного искусства.

В живописи XVII в. образы из «Книги эмблем» Андреа Альчато встречаются достаточно редко, несмотря на то что она была множество раз переиздана и, соответственно, хорошо знакома людям этого столетия. Причиной тому, возможно, была усложненная структура смысловой единицы, которую представляла собой эмблема. Она заключала в себе рассуждение на заданную тему, что трудно было отразить в живописи сейченко, когда одни художники были склонны к устойчивым риторическим фигурам, а другие, напротив, тяготели к индивидуальной трактовке представляемых сюжетов. Однако одна из эмблем этого сборника — «Concordia» («Согласие»), — как нам кажется, повлияла на сложение замыслов произведений двух знаменитых живописцев XVII столетия — картины Питера Пауля Рубенса «Встреча короля Венгрии Фердинанда с инфантом-кардиналом Фердинандом перед Нёрдлингенским сражением» (1534–1535, Вена, Музей истории искусств; рис. 1)² и полотна Диего Веласкеса «Сдача Бреда» (1534–1535, Прадо, Мадрид; рис. 2)³. Картина Рубенса являлась частью убранства по случаю Торжественного въезда в Антверпен нового статхаудера Габсбургских Нидерландов кардинала-инфанта Фердинанда в апреле 1635 г. Произведение Веласкеса было написано для зала Лос Рейнос (Зал Королевств) во дворце Буэн-Ретиро.

Эмблема «Concordia» посвящена акту заключения договора между римскими военачальниками во время гражданских войн.

Когда в Риме военачальники готовились к гражданской войне,
На земле Марса, разоренной в результате междоусобиц,
Был обычай, сомкнув шеренги на том же месте,
Пожать правую руку и обменяться подарками.
Это форма договора, знак согласия,
Для того чтобы тех, кого любовь породила, так же объединила⁴.

² Картину чаще называют сокращенно — «Встреча двух Фердинандов». На сайте Музея истории искусств картина значится как произведение Питера Пауля Рубенса. Однако Д. Мартин, к книге которого мы будем обращаться, выразил сомнения относительно того, что работа была до конца выполнена самим художником [1, р. 57]. Исследователь предположил, что ее могли завершить Якоб Йорданс и Жан Коссье. Однако, поскольку нас интересует исключительно иконографический аспект композиции, авторство которой без сомнения принадлежит главе фламандской школы, мы будем рассматривать картину как произведение Рубенса. Существует эскиз композиции, и его принадлежность Рубенсу никем, в том числе и Д. Р. Мартином, не оспаривалась (Нью-Йорк, Собрание С. Бинкхорст-Крамарски).

³ Значение двух названных произведений в истории живописи весьма различно, вследствие чего знаменитой картине «Сдача Бреды» в статье будет отведено большее место.

⁴ Перевод сделан нами по итальянскому варианту эпиграммы из книги Мино Габриэли: [2, р. 170].



Рис. 1. Питер Пауль Рубенс. Встреча короля Венгрии Фердинанда с инфантом-кардиналом Фердинандом перед Нёрдлингенским сражением. 1634–1635. Холст, масло. 328 × 388 см. Вена, Музей истории искусств. ©КНМ-Museumsverband



Рис. 2. Диего Веласкес. Сдача Бреды. 1634–1635. Холст, масло. 307 × 367 см. Мадрид, Прадо



Рис. 3. Жан Меркур Жолля (?). Виньетка к эмблеме *Concordia* в «Книге эмблем» Андреа Альчато. Париж: Издательство Кретьена Вешеля, 1534

Современный комментатор пишет, что заслуга Альчато заключается в том, что он указал на глубокий смысл «одного из святых символов античного Рима» [2, р. 170]. У древних авторов неоднократно упоминается, что рукопожатие является символом проявления преданности, верности, любви и мира⁵. В эпиграмме Альчато рукопожатие выступает как знак военного союза. Вероятно, не последнюю роль в этом сыграли римские монеты, которые также стали одним из важнейших источников для итальянского юриста. Мино Габриэли приводит в своей книге прописки реверсов нескольких монет, соответствующих виньетке рассматриваемой эмблемы Альчато. Это могли быть монеты императора Галерия, относящиеся к 305–311 гг., и монеты императора Аврелиана, отчеканенные в период 270–275 гг.⁶ Монеты с надписями «*Concordia exercitum*» (Армейское согласие) или «*Concordia militum*» (Военное согласие) обычно чеканились в сложные периоды римской истории, начиная с гражданских неурядиц 68–69 гг. н. э. На их реверсе обычно изображались два воина, обменивающиеся рукопожатием. Также существуют монеты, на реверсах которых, помимо центральных, пожимающих друг другу руки военачальников, присутствуют и их сподвижники: сестерций (209–211) Геты, аурей (186) Коммода. Подобные варианты особенно близки графическим изображениям, со-

⁵ Приведем наиболее яркие фрагменты из отмеченных другими исследователями: Тит Ливий «История Рима» (I, 21), Тацит «История» (I, 54), Вергилий «Энеида» (I, 409; III, 82–83, 610–611; VI, 697; VIII, 124, 164) [2, р. 619], Овидий «Метаморфозы» (VI, 447–448) [3, р. 186].

⁶ Благодарю специалиста по античной нумизматике Е.И. Рузаеву за предоставленную консультацию.

проводящим эмблемы Альчато (рис. 3). Правда, как отмечает Гарольд Меттингли, чаще всего «изображение выражает желаемый результат, противоречащий действительному» [4, с. 130]. Но Альчато, создавая подобную эмблему, ориентировался не столько на историческую данность, которая могла быть ему известна, сколько на сам благородный принцип, выработанный античным обществом.

В отношении картины «Встреча двух Фердинандов» в научной литературе еще не было высказано предположений о ее связи с эмблемой «Concordia». Правда, Джон Мартин писал о том, что мотив рукопожатия с этой картины взят с римских монет типа «Concordia Augustorum» (Согласие императоров), наиболее ярким примером которого является аурей Марка Аврелия [1, р. 60]. Но даже если сделать поправку на армейский аспект изображения, существенным препятствием для теории о непосредственном влиянии римских монет на появление мотива рукопожатия в картине Рубенса является то, что в описании Торжественного въезда нумизматический источник не был упомянут, в то время как для других мотивов «Встречи двух Фердинандов» — изображения орлов с перунами и венками, аллегории Дуная — аналоги из арсенала римской нумизматики были указаны [5, с. 336–7]⁷.

Совершенно иная ситуация в историографии сложилась в отношении полотна Диего Веласкеса «Сдача Бреды». Следы воздействия эмблемы «Concordia» были обнаружены сразу несколькими исследователями. Первым, кто высказал эту теорию, был Джонатан Браун (1964) [7]. Правда, в первом же примечании к своей статье автором самой идеи молодой ученый называет профессора Принстонского университета Фельтона Гиббонса, который просто позволил Брауну воспользоваться своим наблюдением для написания собственного исследования. В пользу подобного предположения с некоторыми вариациями толкования последовательно высказались Джеймс О’Торман (1965) [8] и Карла Готтлиб (1966) [2], идею последней поддержал испанский историк искусства, директор музея Прадо Ф. Ж. Санчес Кантон. В 1982 г. появилась еще одна публикация, посвященная этому вопросу, — статья Джона Моффитта «Диего Веласкес, Андреа Альчати и Сдача Бреды» [9]⁸. Автор статьи последовательно доказывал, что на сложение замысла Веласкеса повлияла не одна, а целых две эмблемы Альчато — «Согласие» («Concordia») и «О дарах врагов» («In dona hostium»). Эта новая интерпретация, к которой предстоит еще вернуться, коренным образом меняла содержательную сторону полотна Веласкеса.

Как было отмечено, «Книга эмблем» Андреа Альчато была множество раз переиздана на протяжении XVI–XVII вв. Но нам неизвестно, к какому именно изданию могли обращаться названные художники. Рубенс мог познакомиться со сборником Альчато во время своего пребывания на службе у мантуанского герцога Винченцо Гонзага. Но это могло произойти и в родном Антверпене, где с 1565 по 1595 г. «Книга эмблем» миланского юриста издавалась десять раз, из них пять — вместе с коммен-

⁷ В книгу с описанием Торжественного въезда кардинала-инфанта Фердинанда в Антверпен, изданную в 1642 г., наряду с гравюрами, изображающими все временные строения, были включены четыре листа с римскими монетами и медальонами, мотивы которых использовались при создании декораций триумфа, однако изображений с легендой «Concordia» среди них нет [6]. Мотив с передачей державы не входит в группу «Concordia».

⁸ В западной и отечественной литературе встречаются различные варианты написания имени Андреа Альчато. Следуя рекомендации Мино Габриэли, мы выбрали написание «Альчато», а не «Альчати». Но, воспроизводя названия различных статей и книг, естественно, будем отражать авторский вариант написания.

тариями Клода Миньо (1573, 1574, 1577, 1581, 1584) [10, р. 21–2]. В описи библиотеки Диего Веласкеса, составленной после его смерти, книги Андреа Альчато не было, но зато была «Иконология» Чезаре Рипы, «Иероглифика» Пьеро Валериано и ряд других аналогичных книг [3, р. 183], что свидетельствует о несомненном внимании мастера к подобного рода «идеографическим словарям»⁹. Можно с уверенностью говорить о том, что о произведении Андреа Альчато художник знал, хотя бы по тому, что оно упоминается на страницах трактата его учителя и тестя Франсиско Пачеко «Искусство живописи, его древность и величие» [7, с. 245]. Возможно также, что о «Книге эмблем» Веласкес узнал от Рубенса, которого воспринимал как старшего товарища.

Испанским изданием «Книги эмблем» Андреа Альчато, к которому мог обратиться Диего Веласкес, было латинское издание Хуана Гастона (Нахера, 1615), сопровождаемое комментариями на испанском языке гуманиста Диего Лопеса [3, р. 184]. Более раннее лионское издание «Книги эмблем» Андреа Альчато (1549) на испанском входило в список «Index Expurgatorium» и находилось в Испании под запретом. Важно отметить, что лионские издания Андреа Альчато на разных языках¹⁰ середины XVI в., отпечатанные в типографии Маса Бонома по заказу книгоиздателя Гийома Руйе, были очень знамениты. Еще Генри Грин, первый исследователь труда Альчато, отмечал высокий уровень иллюстраций именно в этих вариантах его книги [11, р. 69]. Гравюры были выполнены художником Пьером Эскриком¹¹ (рис. 4) и значительно повлияли на иллюстрации многих последующих изданий. Виньетки эмблемы «Concordia» антверпенских вариантов книги, которые могли быть известны Рубенсу, в общих чертах воспроизводят композицию из лионских изданий, но только в зеркальном отражении (рис. 5). Также происходит и в нахерском издании, но его гравюры носят еще более упрощенный характер (рис. 6). Так, военачальники на виньетке эмблемы «Concordia» протягивают друг другу левые руки, что свидетельствует о том, что копиист забыл сделать важную для дальнейшего воспроизведения изображения поправку. Виньетка парижского издания Кретьена Вешеля (1534) в большей степени соответствует тому, что мы видим на картине Веласкеса. Карла Готтлиб не исключает того, что испанский художник мог быть знаком и с этим одним из самых знаменитых изданий [3, р. 184]¹². Однако в целом не столь важно, как именно выглядели виньетки к указанной эмблеме, которые могли видеть Рубенс и Веласкес. Предполагаемое нами обращение к эмблеме «Concordia» со стороны этих художников произошло, конечно же, не вследствие желания позаимствовать композиции небольших графических произведений, но для того, чтобы при помощи аллюзии на один из знаков принятого в XVII в. художественно-символического языка создать ориентир для восприятия их картин. Комментарии, сделанные Клодом Миньо [12, р. 140–1] и Диего Лопесом [9, р. 79–80] в соответствующих изданиях, которые могли читать Рубенс и Веласкес,

⁹ Это определение по отношению к «Иероглифике» Гореполлона и эмблематическим трактатам принадлежит Э. Панофскому.

¹⁰ «Los Emblemas» (1549) — на испанском, «Emblemes» (1549) — на французском, «Emblemata» (1550) — на латыни, «Emblemata» (1551) — на латыни, «Diverse Imprese» (1551) — на итальянском.

¹¹ Имя этого мастера имеет различные варианты написания — Pierre Eskrich / Vase / Cruche.

¹² Персонажи, изображенные на виньетке, которая соответствует эмблеме «Concordia» в издании Вешеля, как нам кажется, являются аллюзией на конкретных исторических персонажей — Карла V и Франциска I.

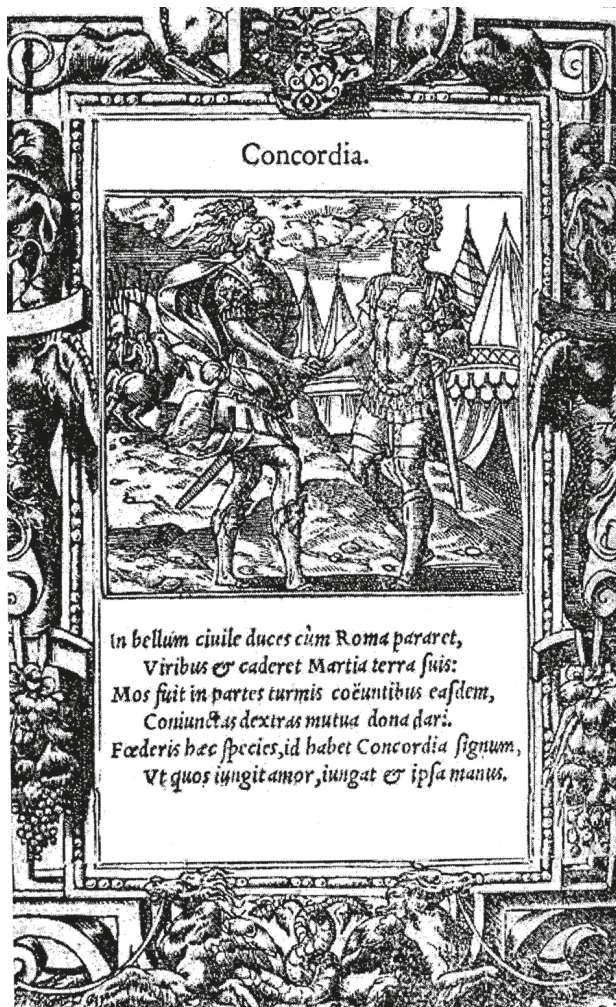


Рис. 4. Пьер Эскрик. Виньетка к эмблеме *Concordia* в «Книге эмблем» Андреа Альчато. Лион: Издательство Гийома Руйе, 1550

содержали многочисленные отсылки к произведениям Тацита, Цицерона, Тита Ливия. У Клода Миньо указаны и современные авторы, знатоки Античности — Алессандро Алессандри и Пьеро Валериано.

Названные произведения Веласкеса и Рубенса содержат в себе определенное формальное сходство с виньетками «Concordia», необходимое, чтобы вызвать ассоциацию с эмблемой. Центральная сцена на обоих полотнах представляет встречу двух полководцев: у Рубенса — двух соратников, у Веласкеса — победителя и побежденного. На картине «Сдача Бреды», помимо главной сцены, аллюзией на виньетку эмблемы «Concordia» являются вооруженные копьями боевые отряды. Мотив поднятых копий, который на первом плане картины относится в основном к испанскому войску, был настолько существен для композиции, что она даже получила второе название — «Копья» («Las Lanzas»). Напротив, на полотне Рубенса



Рис. 5. Автор неизвестен. Виньетка к эмблеме *Concordia* в «Книге эмблем» Андреа Альчато. Антверпен: Издательство Христофора Плантена, 1577

Emblem̄as de Alciato.

C O N C O R D I A !

¶ Emblem̄a. 39. ¶



Рис. 6. Автор неизвестен. Виньетка к эмблеме *Concordia* в «Книге эмблем» Андреа Альчато. Нахера: Издательство Хуана Гастона, 1615

боевые отряды представлены обобщенно, но военачальники обмениваются рукопожатием, столь значимым для соответствия семантике эмблемы, в то время как на полотне Веласкеса рукопожатия нет. Оба произведения словно дополняют друг друга в отношении ориентированности на указанную эмблему и именно вкупе указывают на нее как на первоисточник мотива.

Важным обстоятельством при анализе всей ситуации является то, что еще в 1888 г. Карл Юсти отметил родство между названными произведениями Веласкеса и Рубенса [13, р. 208–9]. Ученый предположил, что кардинал-инфант Фердинанд мог иметь копию картины Рубенса и вывести ее в Мадрид, где ее увидел Веласкес. Олле Седерлоф в публикации 1957 г. безоговорочно высказался за идею того, что картина «Встреча двух Фердинандов» повлияла на сложение композиционного замысла «Сдачи Бреды» [14]¹³. Но в данном случае исследователь предполагает иной путь проникновения художественного решения фламандского живописца в Испанию. В Мадрид для утверждения могли быть посланы эскизы предстоящего праздника, а Веласкес, как придворный художник, имел возможность их увидеть. Таким образом, испанский живописец мог увидеть подготовительный рисунок к картине «Встреча двух Фердинандов», «если он не познакомился с ним уже в переписке с Рубенсом» [14, р. 62]. Информации о том, что эскизы должны были проходить утверждение в Мадриде, нет. Однако известно, что эскиз композиции Рубенса был знаком другим художникам еще до его использования в декорациях антверпенского Торжественного въезда. В первую очередь речь идет о фламандском живописце Корнелисе Схюте, который использовал мотив рубенсовской композиции для аналогичного триумфа, состоявшегося в Генте несколькими месяцами ранее (в январе 1635 г.), для своего полотна «Кёльнский епископ приветствует кардинала-инфанта Фердинанда» (Гент, Музей изящных искусств) [1, р. 62].

Еще одно, как может показаться, усложняющее анализ обстоятельство — наличие других гипотез в отношении источника для картины Веласкеса «Сдача Бреды». Так, В. Хагер в небольшой брошюре (1956), посвященной Веласкесу, указал на работу Рубенса «Примирение Иакова и Исава» (1625–1628, Обершлайсхайм, Государственная галерея замка Шлайсхайм)¹⁴ как на произведение, повлиявшее на знаменитое полотно из Прадо [15, р. 19–20] (рис. 7). Этот случай представляет особенный интерес, так как известно, что картина «Примирение Иакова и Исава» была одной из восьми, которые Рубенс взял с собой в Мадрид в 1628 г., и испанский живописец, скорее всего, был с нею знаком¹⁵. Еще раньше, в 1934 г., П. Жамо предложил в качестве источника «Сдачи Бреды» гравюру лионского мастера Бернара Саломона «Встреча Авраама и Мельхиседека» (рис. 8). М. Сориа в 1954 г. высказал предположение о том, что Веласкесу скорее могла быть известна реплика с этой гравюры, сделанная художником из Южных Нидерландов Мартином де Восом [7, р. 243] (рис. 9).

Учитывая высказанные мнения, подчеркнем, что перечисленные произведения, называемые различными авторами в качестве источника «Сдачи Бреды», — гравюра Бернара Саломона «Встреча Авраама и Мельхиседека», гравюра Мартина

¹³ Д. Мартин отрицает родство между двумя композициями, считая, что мотив встречи часто использовался в живописи XVII столетия [1, р. 62].

¹⁴ Прежнее место хранения — Старая пинакотека Мюнхена.

¹⁵ Картина отмечена в описи испанской Королевской коллекции в 1636 г. [7, р. 243].



Рис. 7. Питер Пауль Рубенс. Примирение Иакова и Исава. Ок. 1625–1628. Холст, масло. 331 × 282 см. Обершлайсхайм, Государственная галерея замка Шлайсхайм

де Воса на тот же сюжет, картина Рубенса «Примирение Иакова и Исава» и его же «Встреча двух Фердинандов» — подобны. Все они, согласно определению, введенному Д. Мартином, относятся к типу «the solemn encounter» [1, p. 60]¹⁶. На первом плане каждой композиции представлена встреча двух мужей, хотя бы один из которых является воином, они направляются друг к другу, с ликованием относясь к происходящему событию. Выскажем предположение, что все эти композиции взаимосвязаны. Их исходным звеном логично считать наиболее раннюю гравюру Бернара Саломона «Встреча Авраама и Мельхиседека» (1553), она украшала лионское издание книги Клода Парадена «*Quadrins historiques de la Bible*» и затем была воспроизведена в других изданиях Библии [16, p. 95]. С названной ксилографии Мартин де Вос, вероятно, сделал свой вариант изображения этой сцены. Особенностью его решения является то, что одна из двух фигур на первом плане (Авраам) почтительно склоняется перед второй (Мельхиседеком). Предполагаем, что Рубенс был знаком именно с гравюрой Мартина де Воса, ведь она была создана мастером южнонидерландского художественного ареала. В пользу этой версии можно

¹⁶ Д. Мартин пишет о том, что картина «Встреча двух Фердинандов» может напомнить картину «Примирение Иакова и Исава» и мотив «the solemn encounter» весьма частый в творчестве Рубенса.



Рис. 8. Бернар Саломон. Встреча Авраама и Мельхиседека. Гравюра. Книга Клода Парадена «Quadrins historiques de la Bible». Лион, 1553



Рис. 9. Мартин де Вос. Встреча Авраама и Мельхиседека. 1579. Гравюра. Антверпен. Городской кабинет эстампов

привести хранящийся в Эрмитаже эскиз на тот же сюжет, приписываемый мастерской Рубенса и являющийся подготовительным наброском для одной из шпалер серии «Триумф евхаристии» (1620-е, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) [17, с. 31]. Правда, согласно теории М. Розеса, высказанной еще в конце XIX в., Рубенс при создании композиции с Авраамом и Мельхиседеком ориентировался на собственную картину «Встреча святого Амвросия с императором Феодосием» (1615–1616, Вена, Музей истории искусств) [18, р. 214]. Однако в последнем случае представленное событие носило диаметрально противоположный характер:

св. Амвросий не захотел пустить в храм императора Феодосия и отлучил его от причастия за учиненную резню в Фессалониках. Конечно, можно допустить, что Рубенс сознательно обыграл противоположность обоих сюжетов — предложение «хлеба и вина» как прообраз евхаристической жертвы и запрет на причастие, положив в их основу одну и ту же композиционную схему. Но все это не отрицает и того, что фламандский художник мог ориентироваться на гравюру своего соотечественника Мартина де Воса, датируемую 1579 г. Предположительно заимствованный из нее прием, когда одна фигура почтительно склоняется перед другой, логичным образом перешел еще в одну уже упомянутую композицию Рубенса — «Примирение Иакова и Исава», где младший брат просит у старшего прощение за обманом отнятое благословение отца¹⁷.

В целом можно говорить о том, что Рубенс «растиражировал» рассматриваемый мотив, используя его как для библейских, так и для исторических сюжетов. Аналогичная композиционная схема используется также в эрмитажном эскизе школы Рубенса, носящем название «Сцена из римской истории» (1610–1620, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) [17, с. 30], в котором повторено аналогичное соотношение двух фигур на первом плане. Однако ни в одной из вышперечисленных сцен нет жеста рукопожатия. Впервые он появляется на эскизе композиции «Примирение Генриха III с Генрихом Наваррским» (1628, Рочестер, Мемориальная художественная галерея) для цикла, посвященного Генриху IV. Джеймс О’Торман в послесловии к своей статье упоминает эту рубенсовскую работу как один из возможных источников для картины Веласкеса [8, р. 228]. На эскизе из Рочестера герои совершают рукопожатие и одновременно вместе держатся за монарший скипетр, причем правящий французский король левой рукой касается плеча склоняющегося перед ним Генриха Наваррского, которого он назначает своим преемником. Это движение, конечно, заставляет вспомнить о жесте Спинолы с полотна Веласкеса¹⁸. Еще одной важной деталью является штандарт, который над головами двух главных персонажей держит аллегорическая женская фигура: внутри это штандарта инсигния рукопожатия, окруженная лавровым венком. Из этого можно сделать вывод о том, что Рубенсу был известен древнеримский мотив, а источником этого знания, вероятнее всего, служила эмблема Альчато¹⁹.

Картина «Встреча двух Фердинандов» — это второе произведение, в котором Рубенс, изображая встречу двух людей, использует мотив рукопожатия. Правда, в этой композиции Рубенс фактически уравнивает положение главных героев,

¹⁷ У композиции существует целый ряд вариаций: в галерее Колонна в Риме, в Национальной галерее Шотландии в Эдинбурге, в Музее истории искусств в Вене. В двух первых случаях работы рассматриваются как подготовительные этюды.

¹⁸ Несмотря на близость к произведению Веласкеса, этот эскиз, как считает Джеймс О’Торман, все же не мог быть известен испанскому художнику, который скорее ориентировался на находившуюся в Испании картину «Примирения Иакова и Исава» [8, р. 228], хотя в последнем случае связь с эмблемой Альчато не столь очевидна. Впрочем, нельзя исключать каких-то личных разговоров между Веласкесом и Рубенсом, когда старший из художников мог рассказывать своему младшему собрату об использовании в разных вариациях одной и той же композиции.

¹⁹ В книге, посвященной триумфу 1635 г., как было указано выше, монеты и медали с инсигниями «Concordia» не были указаны, а значит, они не были известны Рубенсу. Конечно, художник мог знать об этом символе и по сочинениям древних авторов, но малоформатные и широко распространенные издания альчатовской книги эмблем были более удобным источником, так как заключали в себе одновременно и визуальный образ, и его экспликацию.

уходя от темы поклона одного перед другим. Целью торжества, для которого, как уже было сказано, предназначалась работа, было не только приветствие кардинала-инфанта Фердинанда как нового статхаудера, но и прославление его как полководца в связи с недавно одержанной победой в сражении под Нёрдлингеном [1, р. 24]. В сентябре 1634 г. вблизи этого баварского города войска венгерского короля Фердинанда, сына правящего императора Фердинанда II, и войска кардинала-инфанта Фердинанда взяли верх над остатками шведской армии. Победа под Нёрдлингеном знаменовала долгожданный перелом в пользу Габсбургов после продолжительного периода неудач и поражений. И хотя историку XX в. сложившаяся в результате ситуация видится весьма пессимистично: «Победа двух принцев, стремительное развитие успеха и воскрешение династического энтузиазма были не чем иным, как внезапной вспышкой пламени угасающей свечи» [19, с. 416–7], — современникам казалось, что одержанный триумф — лишь преддверие грядущего торжества имперских сил.

Въезд кардинала-инфанта был запланирован на январь 1635 г., но из-за военных операций и сильных холодов был перенесен на апрель. Над оформлением праздника работали бургомистр Антверпена Николас Роккокс, знаменитый филолог Каспар Геварций, исполнявший роль секретаря городского совета Антверпена, и Питер Пауль Рубенс [1, р. 26]. В письме от 18 декабря, адресованном Фабри де Перейску, Рубенс сетует на нехватку времени и объясняет свои обстоятельства: «Магистрат взвалил на мои плечи всю тяжесть подготовки этого праздника, которое, думается, понравилось бы Вам изобретательностью и разнообразием замыслов, новизной композиций и их удачной символикой» [5, с. 265].

Аллюзии на древнеримскую историю играли важнейшую роль в антверпенском триумфе. В описании торжества, которое было издано через шесть лет после события (1642), Каспар Геварций подчеркивал необходимость прославить «Государей Августейшего Австрийского Дома» в античном духе и сообщал, что для этого «понадобилось отпереть почти все тайники Древности» [5, с. 325]. Главным источником античной символики он называет древнеримские монеты. Предполагаем, что если не в качестве источника, то в качестве одного из ключей к «тайникам Древности» была активно использована «Книга эмблем» Андреа Альчато. В декоре первого сооружения, так называемой «Сцены приветствия кардинала-инфанта Фердинанда с прибытием»²⁰, встречается мотив, который можно рассматривать как свидетельство обращения к известному сборнику итальянского юриста: венчающий арку акротерий был сделан в виде пальмы, несущей «Вселенскую сферу». На этом изображении была помещена надпись: «В тяжести черпает силу». И хотя Геварций ссылается на сочинения Авла Геллия, нельзя не вспомнить и об одной из самых известных эмблем Альчато — «Нужно оставаться крепким, противостоя неизменным невзгодам» («*Obdurandum adversus urgentia*»). В эпиграмме была описана пальма, остающаяся прямой, несмотря на возложенный на нее груз. Это же отражала и виньетка первого аугсбургского издания «Книги эмблем» (1531). Знаменательно, что в антверпенских изданиях с комментариями Клода Миньо по отношению к этой эмблеме среди разных отсылок к античным произведениям встречается и указание на сочинение Авла Геллия [12, р. 134].

²⁰ Боковое крыло сооружения как раз и украшала картина «Встреча двух Фердинандов».

Возвращаясь к картине «Встреча двух Фердинандов», еще раз подчеркнем, что в описании Геварция мотив рукопожатия был оставлен без отсылок к античным прообразам. Скорее всего, это свидетельствует о том, что мотив рукопожатия был заимствован именно из сборника Альчато, но о нем нельзя было упомянуть в книге о Торжественном въезде, не нарушая выбранного автором принципа ориентированности на древность.

Эмблема «Concordia» из «Книги эмблем» как нельзя лучше соответствовала ситуации под Нёрдлингеном, где встретились два полководца имперской армии, чтобы, объединив усилия, достигнуть перелома в войне, приведшей всю Европу, в первую очередь Германию, к состоянию разрухи и нестабильности. Напомним, что картина Веласкеса и полотно Рубенса были созданы фактически одновременно — с 1534 по апрель 1535 г. Для Джонатана Брауна и Джона Мартина этот факт послужил обоснованием для отказа от теории Карла Юсти о существующей взаимосвязи между картинами. На вопрос о том, каким образом в обоих произведениях было достигнуто такое подобие композиционного решения, прямого и простого ответа нет. Художники не встречались в тот период времени, сведений о том, что подготовительные эскизы к антверпенскому торжеству привозились в Мадрид, отсутствуют. Наиболее правильной нам представляется версия О. Седеллофа о возможном обмене информацией в личной переписке между художниками. История не сохранила для нас ни одного письма, которое было написано между Рубенсом и Веласкесом, существует только свидетельство Франсиско Пачеко о том, что подобная переписка была [5, с. 320]. Не исключено, что Веласкес мог получать от Рубенса какую-то информацию о готовящемся празднестве. Даже при отсутствии присланных эскизов своеобразной подсказкой для мадридского живописца в понимании сути новой работы фламандца — «Встреча двух Фердинандов» — могла послужить ранняя картина Рубенса «Примирение Иакова и Исава», находившаяся тогда в Испании. И хотя нам неизвестно, каким образом происходил обмен идеями между художниками, родство двух композиций («Встреча двух Фердинандов» и «Сдача Бреды») заставляет предположить нарочитое использование одного и того же мотива.

Зал Королевств во дворце Буэн-Ретиро, для которого создано полотно Веласкеса, был предназначен для торжественных аудиенций. Его убранство, включавшее цикл о подвигах Геракла Франсиско Сурбарана и двенадцать картин различных художников о победах испанского оружия, было посвящено восхвалению военного могущества королевства. Главным врагом испанской монархии, по мнению главы правительства графа-герцога Оливареса, были мятежные провинции Нидерландов. В Тридцатилетней войне, затронувшей все европейские государства, именно Соединенные провинции часто выступали в роли катализатора конфликта, так как Габсбурги не хотели терять своей власти над этими землями, а их противники, в первую очередь Франция, боялись широкого распространения имперского влияния. Темой для полотна Веласкеса стал один из эпизодов этой войны, произошедший в 1625 г., когда испанским войскам во главе с генуэзским полководцем Амброзио Спинолой удалось вынудить к капитуляции гарнизон города Бреды после более чем девятимесячной осады. По подписанному соглашению голландцам была предоставлена возможность со всем вооружением и знаменами покинуть город. Этот жест доброй воли у многих политиков и военных вызвал недоумение и даже

осуждение. Спинолу упрекали в излишнем великодушии, но он лишь говорил, что мудро быть милосердным, а не жестоким [9, р. 87; 20, р. 65]²¹.

На картине Веласкеса запечатлен момент, когда главнокомандующий и одновременно губернатор Бреды Юстин Нассауский передает ключи от города Амброзио Спиноле. Джонатан Браун считает, что вся история со сдачей голландского города взволновала Веласкеса и он ввел аллюзию на эмблему «Concordia», чтобы показать, как «враги, пусть на мгновение, стали братьями по оружию» и что «война может убивать людей, но не их высокие чувства» [7, р. 245]. В появившейся через год публикации Джеймс О'Горман, в целом принимая идею о влиянии эмблемы на композицию Веласкеса, заостряет внимание на отсутствии рукопожатия. По мнению исследователя, важно понять, почему Веласкес отверг это важнейший символ. Вывод, к которому он приходит, противоположен выводу Брауна: живописец сделал это из соображений официального заказа — отказом от рукопожатия он хотел подчеркнуть превосходство испанцев над «побежденными бунтовщиками» [8, р. 227]. В 1966 г. Карла Готтлиб высказала еще одну точку зрения: «Сдача Бреды» Веласкеса — это первое произведение, которое описывает войну как капитуляцию, а капитуляцию — как первый шаг к союзу между двумя противниками» [3, р. 181]. Исследовательница считает: Веласкес хотел показать «конец гражданской войны в Испанской империи» [3, р. 185], а это противоречит содержанию альчатовской эпиграммы, где речь идет о продолжении военных действий.

Как было сказано выше, Джон Моффит в начале 1980-х годов, поддерживая идею о влиянии произведения Альчато, предложил совершенно иное прочтение картины. Исследователь слегка изменил дату полотна, отодвинув ее к концу 1630-х годов [9, р. 88]. Он настаивает, что его создание пришлось на тот исторический момент, когда Бреда вновь была потеряна испанцами в сентябре 1637 г., причем захватил ее сводный брат Юстина Нассауского Фредерик Генрих Оранский. Кардинал-инфант Фердинанд, будучи по-прежнему статхаудером Южных Нидерландов и командующим испанскими войсками, 18 сентября 1637 г. писал своему брату королю Филиппу IV о том, что Бреда была потеряна самым нелепым образом, в основном из-за того, что продолжала оставаться одной из самых мощных крепостей Европы. Соответственно, если бы она была в свое время разрушена, а войско голландцев истреблено, то подобная ситуация, скорее всего, не возникла бы: «После 1637 года Бреда стала знаком постыдного поражения, политической, религиозной и военной кровоточившей раной для озлобленной Испании. Это был болезненный урок о капризах военной фортуны и о бессмысленности политических договоренностей и военных соглашений» [9, р. 88]. Джон Моффит высказал предположение, что картина была заказана непосредственно графом Оливаресом как напоминание о его предупреждениях Амброзио Спиноле по поводу опасности излишне мягкой политики в отношении врагов²².

Согласно предположению Джона Моффита, в основе картины Веласкеса лежит не одна, а две эмблемы Альчато, очень похожие композиционно: «Concordia» («Согласие») и «In dona hostium» («О дарах врагов») [9, р. 78]. На виньетке второй

²¹ Оба автора ссылаются на воспоминания капеллана Спинолы Германа Гуго «Obsidio Bredana» (1627).

²² Амброзио Спинолы к этому моменту уже не было в живых. Он умер во время осады Казеля в сентябре 1630 г.



Рис. 10. Пьер Эскрик. Виньетка к эмблеме *In dona hostium* в «Книге эмблем» Андреа Альчато. Лион: Издательство Гийома Руйэ, 1550

эмблемы также изображены два воина на фоне военного лагеря — Аякс и Гектор (рис. 10). В основе эпиграммы Альчато лежит известный фрагмент из «Илиады»: после поединка греческий и троянский герои, заключив по воле богов перемирие, решили обменяться дарами — Гектор подарил Аяксу свой меч, Теламонид отдал сыну Приама свою портупею. Оба предмета сыграли фатальную роль в судьбе каждого из героев: Аякс покончил с собой, упав на меч Гектора, мертвое тело последнего было привязано портупеей Аякса к колеснице Ахилла. Таким образом, отмечает Альчато, дары врагов являются плохим предзнаменованием.

Джон Моффит видит достаточно точное совпадение между центральной сценой произведения Веласкеса и виньеткой к эпиграмме «In dona hostium»: «Эта композиция очевидно происходит от иллюстрации Альчато, на которой снова мы видим Гектора (Юстин Нассауский), предлагающего меч (ключ) и согнувшего правую руку в сторону своего противника. Аякс (Спинола), в свою очередь, протягивает руку в сторону Гектора, в то время как в левой опущенной руке сжимает португую (жезл полководца)» [9, р. 81]. Заметим, что ни графическое изображение и картина, ни исторические факты и греческий миф не демонстрируют абсолютного совпадения. По мнению Джона Моффита, замысел заключался в балансировании между двумя эмблемами и двумя смыслами [9, р. 88]. Войска, вооруженные копьями, на полотне Веласкеса заставляли прежде всего вспомнить эмблему «Concordia» и соответственно думать о римской, исполненной благородства традиции. Однако отсутствие главного элемента — рукопожатия — указывало на другую эмблему — «In dona hostium». Тогда вперед выступает совсем иная мораль этой военной истории — предсказание грядущего поражения имперских войск. Предложенное прочтение превращает произведение в сложный зашифрованный ребус, что вряд ли соответствовало замыслу Веласкеса. Кроме этого, теория Моффита имеет еще два существенных изъяна — неоправданное смещение даты создания полотна к концу 1630-х годов и предположение о намерении художника унижить воинское достоинство полководца, представлявшего Испанию в 1625 г. Известно, что, хотя Веласкес и пользовался постоянным покровительством графа-герцога Оливареса, политического соперника Амброзио Спинолы, сам художник с большим почтением относился к последнему.

Для понимания нюансов замысла испанского художника необходимо обратиться к анализу реальной исторической ситуации. Решение об осаде Бреды в 1624 г. имело как стратегический, так и символический характер. Бреда с начала XV в. была владением и фактически резиденцией Нассауской династии, к последней как раз принадлежали главные руководители борьбы за независимость Нидерландов. В 1581 г. в ходе боевых действий Бреда была утрачена Соединенными провинциями, но через девять лет (1590) в результате хитроумной операции, предпринятой Морицем Оранским, крепость была вновь отвоевана. По окончании перемирия между Соединенными провинциями и империей (1621) у испанцев возникла идея отвоевать этот форпост. Амброзио Спинола хотел разозлить Морица Нассауского, заведшего переговоры в тупик [20, р. 60]. Мысль о захвате хорошо укрепленной Бреды показалась излишне дерзкой даже самому испанскому королю. Спинола получил поддержку, вероятно, лишь потому, что обладал авторитетом великого полководца. Он задумал взять хорошо укрепленную крепость измором. Операция носила необычный характер. И осаждающая, и осажденная стороны использовали воды двух протекающих невдалеке рек с целью затопления позиций противников, поэтому основное значение имели не традиционные военные действия, но строительство дамб и прокладка искусственных русел. Нелегко пришлось обеим сторонам конфликта, но, конечно же, положение осажденных было несравненно худшим. В результате военных действий и начавшихся в городе голода и болезней умерло около трети населения. В мае 1625 г. Фредерик Генрих Оранский, взявший на себя командование после смерти старшего брата Морица, предпринял отчаянную попытку прорвать осаду испанцев, опираясь на собственные силы

и английских наемников. Но этот смелый шаг не изменил ситуацию, в жестокой схватке голландцы потеряли около двухсот человек, а испанцы — всего дюжину. Поражение вынудило 66-летнего Юстина Нассауского принять очередное предложение Амброзио Спинолы о капитуляции, но на почетных для защитников города условиях. Договоренности были достигнуты 2 июня, за три дня до сдачи города.

Среди подписанных документов было официальное прощение, приносимое от всех жителей Бреды испанскому королю за все учиненные обиды начиная с 1590 г. Жителям города было позволено выехать на 1200 повозках и 60 кораблях. Гарнизон из трех тысяч пятисот человек покинул город через главные ворота с развевающимися знаменами, под бой барабанов. Причем, как отмечал капеллан Спинолы Герман Гуго, покидавшие город воины выглядели лучше, чем те, кто их осаждал [20, р. 65]. Проходя рядом со Спинолой, голландцы опускали свои воинские инсигнии, генуэзец, в свою очередь, приветствовал их командиров, особенно седовласого губернатора. Существует предание, что растрогавшийся Спинола обнял голландского полководца перед всей армией [19, с. 223]. Радиограммы полотна Веласкеса показали, что первоначальные наброски соответствовали именно такой интерпретации сюжета [16, р. 96]²³. Отметим, что сам символический акт передачи ключей, запечатленный на произведении Веласкеса, произошел на несколько дней позже и не совпал со сдачей крепости и выводом войск. Весть о победе разнеслась по всей империи. В первое время этот триумф сыграл существенную роль в военных успехах Габсбургов. Так, Ришелье, принимая во внимание взятие Бреды, решил снять осаду Вантеллины, что до этого момента блокировало снабжение имперских армий как в Германии, так и в Нидерландах [19, с. 224].

Победа испанского оружия впервые была отражена в пьесе Кальдерона «Местечко Бреда». Она была поставлена при дворе при покровительстве графа Оливареса. Веласкес взялся за ту же тему фактически через десять лет. Известно, что среди материалов, которыми пользовался художник, лично никогда не посещавший Нидерланды, было описание капеллана Германа Гуго «*Obsidio Bredana*», опубликованное на латинском, английском и французском языках через два года после события. Другим источником стала изданная в 1628 г. серия карт с графическими деталями «Осада Бреды», выполненная Жаком Калло по заказу эрцгерцогини Изабеллы. Офорты французского мастера во многом предопределили построение дальнего плана картины Веласкеса.

На полотне «Сдача Бреды» главные герои, как отметили К. Юсти и О. Седерлоф, напоминают центральных персонажей с картины «Встреча двух Фердинандов», но все же их позы ближе (правда, в зеркальном отражении) позам сыновей Исаака с ранней картины Рубенса «Примирение Иакова и Исава»: позе просящего прощение Иакова соответствует поза Юстина Нассауского, позе Спинолы — поза прощающего своего брата Исава. Подобная интерпретация, когда один брат просит прощение у другого, имела непосредственное отношение к ситуации, сложившейся в Нидерландах. Но экстраполяция библейской истории на современную ситуацию отражает, как мы полагаем, лишь один из векторов замысла испанского художника. Другой был связан с эмблемой Альчато «*Concordia*». На эту мысль наводят не толь-

²³ Джонатан Браун упоминает об этом, стремясь доказать, что идеей Веласкеса изначально было желание показать соперников как «братьев по оружию» [7, р. 245].

ко изображения копий и передача атмосферы театра военных действий²⁴, но и сама ситуация, означавшая не прощение и примирение, а скорее разумный договор между воинами. Правда, ситуация отличалась от той, что описал Альчато, — договор заключался не между будущими соратниками, но между победителем и побежденным. В этом вполне поверхностном факте кроется одно из объяснений того, почему в картине отсутствует главный семантический элемент эмблемы — рукопожатие. Закономерно возникает сомнение, было ли у Веласкеса вообще в таком случае достаточное основание, чтобы обратиться к образу из «*Emblematum liber*»? И если да, то с какой целью?

Не сохранилось ни одного документа, по которому можно было бы судить о том, каково было отношение Веласкеса к общеевропейскому конфликту, в котором самое активное участие принимала Испания. Но есть свидетельства об отношении к нему Питера Пауля Рубенса, чья дипломатическая деятельность играла немаловажную роль в это сложное время. На переговорах в Англии весной 1630 г. в приватной беседе с нидерландским послом, после того как последний предложил избавиться от испанского влияния, но узаконить Габсбургских наследников в Южных Нидерландах, Рубенс дал отрицательный ответ [21, р. 198]. Его главной амбицией, как считает Ульрих Хейнен, было объединение Нидерландов под эгидой наследственных правителей из Испании²⁵. С большой долей уверенности можно предположить, что Веласкес во многом разделял эту позицию. Его покровителем был граф Оливарес, поставивший своей целью возвращение Соединенных провинций под власть испанской короны. Веласкес с явным восхищением относился к Амброзио Спиноле, а последний, несмотря на разногласия с премьер-министром, преследовал аналогичную цель.

И все же позиции двух великих художников — Рубенса и Веласкеса, — пытавшихся в своих произведениях середины тридцатых годов XVII в. отразить момент торжества имперских сил, имели существенные отличия²⁶. Рубенс видел недавнюю победу при Нёрдлингене в государственном масштабе и как безусловный триумф. Веласкес, обратившись к событию десятилетней давности, мог осмыслить его уже в исторической перспективе и представил как результат благородного человеческого, а не государственного решения. Конечно, большое значение имеет различие в предназначении обоих произведений: картина Веласкеса была написана для дворцового зала, композиция «Встреча двух Фердинандов» должна была украсить уличное сооружение во время Торжественного въезда кардинала-инфанта, что предполагало более высокий градус восхваления. Но этот заказ как нельзя лучше соот-

²⁴ На гравюрах Бернара Саломона и особенно Мартина де Воса также присутствуют элементы военной обстановки — вооруженное копиями войско Авраама. Но, считает Карла Готтлиб, Веласкес не мог взять в качестве образца гравюру Мартина де Воса. Как пишет исследовательница, в период с 1628 по 1640 г. Веласкес обращался к гравюрам как к отправной точке для своих композиций, однако всегда выбирал образец, точно соответствовавший его замыслу, в то время как вышеназванный ветхозаветный сюжет представлял «встречу церковной и мирской власти» [3, р. 181].

²⁵ И это несмотря на то, что во многих своих письмах он заверяет адресатов: его дипломатическая и творческая деятельность направлены на установление мира [5, с. 197, 256].

²⁶ В вопросе о существовании мировоззренческой и художественной полемики между Веласкесом и Рубенсом весьма существенно сопоставление произведения Веласкеса «Пряхи» с картиной фламандца «Наказание Арахны» (картина, выполненная для Торре-де-ла-Парада, не сохранилась; эскизы — в Музее изящных искусств в Ричмонде), которое прозвучало в статье Ричарда Степлфорда и Джона Поттера [22, р. 175].

ветствовал творческому кредо Рубенса, для которого аллегория, по справедливому замечанию Е. И. Ротенберга, была «одним из основных элементов тематического мышления вообще» [23, с. 83]. Известно, что свое произведение «Последствие войны», отправленное во Флоренцию в 1637 г., Рубенс сопровождает подробным изложением всех представленных аллегорий, чтобы это зашифрованное послание было правильно понято адресатами и даже побудило бы их к конкретным действиям [21, р. 208]²⁷. В картине «Встреча двух Фердинандов» аллегии также несут важнейшую смысловую нагрузку: орлы с лавровыми венками и молниями над фигурами обоих победителей; на первом плане — печальная женщина, облокотившаяся на щит с гербом империи, олицетворяет Германию; фигура Дуная одной рукой льет из сосуда окровавленную воду, а другой приветствует победителей [5, с. 336–7].

В произведении Веласкеса мы видим совершенно иной подход. Испанский художник в первую очередь вглядывается в людей, вокруг и среди которых представлено историческое событие происходит. Хотя в картине много персонажей, стоящих спиной к зрителю, по мнению Е. И. Ротенберга, в решении произведения «чрезвычайно много значил <...> богатейший опыт Веласкеса-портретиста» [23, с. 221]. Прием постановки ряда персонажей на первом плане спиной художник достигает сразу двух целей: фокусирование внимания на центральной сцене и включение в круг свидетелей события зрителей картины. Ощущению соприсутствия способствует и резко направленный на зрителя взгляд голландского солдата у левого края картины, с оттенком удивления и настороженности. Взгляд, по замыслу автора, вероятно, предназначался тем, кто должен был созерцать произведение Веласкеса в зале дворца Буэн-Ретиро. Как отметил А. К. Якимович, испанский живописец в своей картине «отмечает целый пласт социально-политических стереотипов тенденциозного характера» и «показывает противников не исчадиями ада, а обычными людьми, с которыми можно иметь отношения и вести диалог» [24, с. 106]. С другого края полотна сам художник в серой шляпе с белым пером как будто внимательно наблюдает за реакцией зрителей на изображенное им событие. Между этими двумя обращениями во внешнее пространство, помимо центральной сцены передачи ключей, живописец представляет разнообразный спектр эмоциональных состояний. Со стороны имперской армии — строгость и аристократическая сдержанность, со стороны голландцев — простота и открытость, и все это с бесконечными оттенками индивидуальных настроений.

В толпе голландцев нарочито выделена фигура юноши в белых одеяниях с красными бантами. Он слегка наклонил голову и правой рукой с поднятым указательным пальцем как будто призывает своих собратьев к молчанию, чтобы не пропустить ни одного мгновения из происходящего важного события. Создается впечатление, что этот юноша олицетворяет собой молодость Соединенных провинций. Его призыв к вниманию связан с тем, что процедура передачи ключей от них, побежденных, приобретает характер уважительной церемонии и становится актом признания мужества со стороны испанцев-победителей. Их военачальник и губернатор Бреды Юстин Нассауский почтительно склоняется и протягивает ключ Амброзио Спиноле, его наклон повторен в линии знамени на втором плане. Спешившийся Спинола не

²⁷ Считается, что картина и сопроводительное письмо, адресованное придворному художнику Фердинанда II Медичи антверпенскому живописцу Юстесу Сустермансу, были закамуфлированным призывом к тосканскому герцогу оказать поддержку императору.

изображает торжества, но дружественно кладет руку на плечо Юстина Нассауского. Легкому наклону фигуры генуэзского полководца вторит едва склоненная вбок голова стоящего рядом седовласого офицера, предположительно, командира фламандской кавалерии Альберта Аренберга, барона де Балансона.

Принято считать, что Веласкес подчеркнул различие менталитетов голландцев и испанцев. Однако стоит помнить, что среди последних были и немецкие, и фламандские командиры. Для Веласкеса, как для испанца, вопросы чести и достоинства были очень чувствительны, но в данном случае эти категории, скорее всего, имеют не национальный аспект. Войско Спинолы, с точки зрения испанского придворного художника, представляло собой силу великой империи, за которой стоит многовековая, еще античная традиция. Веласкес не был склонен к патетическому восхвалению габсбургских правителей и их военачальников, как, например, Каспар Геварций, писавший следующие строки: «И, конечно, с полным правом поместили мы представителей этого Дома [имеется в виду правящей австрийской ветви Габсбургов. — М.Д.] вместе с Античными героями, ибо небывалая и несравненная Доблесть этой Фамилии превосходит все, бывшее в Прошедшие и Нынешние времена, а века Грядущие примут ее за образец» [5, с. 325]. Вместо этих напыщенных фраз испанский живописец помещает в свою картину аллюзию на альчатовскую эмблему, которая повествует о благородном обычае античных воинов. Обращение к этому образу из «Книги эмблем» сразу переводило ситуацию в контекст истории Древнеримской империи, традиции которой, как принято было считать, наследовали Габсбурги. На картине Веласкеса имперские войска словно предлагают голландцам научиться этой традиции, перенять ее. Аналогично с теорией Джона Моффита можно говорить о балансировании²⁸ между двумя смысловыми ориентирами мадридского произведения — картиной Рубенса «Примирение Иакова и Исава» и эмблемой Альчато, что в конечном счете было близко официальной испанской позиции: просите прощение, примиритесь с империей и станьте частью великой силы. Но и это является только одним, достаточно поверхностным уровнем прочтения.

Вряд ли можно заподозрить Веласкеса в желании соответствовать придворным представлениям, как считает Джеймсен О’Горман. Скорее всего, в картине проявилась искренняя позиция художника как испанского подданного и ревностного католика в силу и правоту имперской стороны. Энтони Бейли высказывает предположение, что этим полотном Веласкес стремился увековечить память человека, которым он искренне восхищался, — Амброзио Спинолы [20, р. 96]. Отчасти это умозаключение справедливо. На рентгенограмме видно, что первоначально лицо Спинолы было развернуто анфас [25, р. 591], а значит, по более раннему замыслу, он должен был быть фактически протагонистом произведения. Однако Веласкес изменил это решение, его картина не стала только данью памяти великому полководцу. Но и в конечном варианте роль генуэзского военачальника очень важна, именно его Веласкес делает воплощением имперского благородства: он спешился, его маршальский жезл опущен вниз, не получение ключа является его главной целью, но желание выразить уважение побежденному, но достойному противнику.

Важнейшая деталь — «рукопожатие» — из эмблемы Альчато в картине Веласкеса заменена на другой, не менее важный символический фрагмент, располагаю-

²⁸ Правда, в этом случае не рациональном, а тонко просчитанном эмоциональном.

щийся в самом центре картины. Правда, он состоит из большего количества элементов: правая рука Спинолы, касающаяся плеча Юстина Нассауского, правая рука губернатора Бреды с ключом от крепости и его же левая опущенная рука со шляпой, на уровне последней — маршалский жезл испанца. Эти элементы, по меткому выражению Энтони Бейли, образуют своеобразное «шестиугольное окно» [20, p. 102], через которое видна залитая ярким солнцем картина — спокойный отход вооруженных копьями, так же как и испанская армия, голландских войск. Этот наполненный светом участок картины невольно вызывает ассоциацию с полными покоя и умиротворения этюдами Веласкеса, сделанными на вилле Медичи во время первой итальянской поездки. Фрагмент расположен между первым планом, где показаны во весь рост офицеры и солдаты обеих армий, и дальним — с простирающимися просторами, где видны изрезанная каналами и дамбами долина, еще неубранные шатры военного лагеря, отдельно взятые отряды кавалерии в сизой дымке, дым от пожарища (со стороны голландцев). На фоне солнечной и словно эскизно намеченной сцены среднего плана с изображениями людей подчеркнута меньшего масштаба два главных героя произведения начинают смотреться силуэтно и благодаря этому обретают знаковый смысл²⁹. Как будто художник хотел указать, что только их *согласие* сделало возможным вхождение в стадию мирной жизни, которую, как нам кажется, олицетворяет солнечный фрагмент в центре картины.

Карла Готтлиб, несомненно, права в том, что в картине Веласкеса заключен призыв к миру. В развернутом виде аналогичная позиция представлена в статье А.К. Якимовича: «Идея мира, такая манящая и такая еще мало реальная для Европы 1635 г., прозвучала в картине в облики рыцарского великодушия, гуманистической толерантности (эразмовская традиция, унаследованная Сервантесом и Лопе де Вегой, Кальдероном и Кеведа), а также в виде того владения собой и бережности к другим, которые насаждались стоицизмом XVII века» [24, с. 108]. Призыв к миру — это еще одна причина, по которой Веласкес отказался от прямого следования графическим виньеткам эмблемы Альчато и от мотива рукопожатия. Не договоренность о дальнейшем совместном участии в военных действиях и гражданской войне, но стремление к миру, который должен твориться по воле представленных на картине людей, содержит в себе произведение Веласкеса. История показала, что решения о продолжении или окончании войны принимались не благородными воинами на поле брани, но амбициозными политиками. Важнейшая гуманистическая составляющая произведения не была осознана современниками за внешним образом события. Приблизительно через десять лет после ее написания, в 1646 г., Мануэл де Фария написал поэму, посвященную картине Веласкеса, в кото-

²⁹ Восприятие картины Веласкеса может быть многообразным. Зрительское внимание в первую очередь приковывает к себе первый план, где происходит основное действие и представлена реалистическая картина со множеством разных психологических нюансов. Однако, как и в знаменитых «Менинах» и «Пряхах», фрагмент, находящийся за пределами «основной сцены», выступает, как нам представляется, в роли смыслового ключа ко всей композиции. Выделенный ярким световым решением средний план в какой-то момент захватывает зрительское внимание, становясь чем-то более реальным и жизненным, чем происходящее на первом плане событие. В уже упомянутой статье Ричарда Степлфорда и Джона Поттера стремление к завуалированности аллегорического языка показано как отличительная черта испанского живописца: «Аллегорическая структура произведения возникает плавно и лишь после длительного размышления» [22, p. 174].

рой он прославил не только художника, но и «испанского Юпитера», милосердного и грозного одновременно, избавившего католическую церковь от «отвратительного нашествия», заставившего трепетать протестантов, уstrateмиться мусульман и вызвавшего восхищение Рима [9, p. 87].

Если наше предположение о симультанном использовании эмблемы Альчато у Рубенса и Веласкеса верно, то можно говорить о желании обоих художников представить названные события Тридцатилетней войны в ореоле римской имперской традиции. Рубенс использовал альчатовскую эмблему как некую устойчивую риторическую фигуру, так же как художники XVII в. использовали аллегории другого знаменитого «идеографического словаря» — «Иконологии» Чезаре Рипы. В трактовке фламандского мастера аллюзия на эмблему «Concordia» предназначалась для возвеличивания габсбургской армии. Для Веласкеса альчатовская эмблема становится отправной точкой в размышлении, символической величиной, с которой можно соотнести недавнее историческое событие. Конечное решение испанского художника многопланово: оно не столько восхваляет обычай прошлого, сколько указывает на иной, малопонятный для суровой римской древности, но значимый для его лучших современников гуманистический аспект военного договора.

Литература

1. Martin, John Rupert. *The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi*. Brussels: Arcade Press, 1972.
2. Gabriele, Mino, introduzione, traduzione e commento. *Andrea Alciato. Il Libro degli Emblemi*. Milano: Adelphi, 2009.
3. Gottlieb, Carla. “An Emblematic source for Velazquez’ ‘Surrender of Breda’”. *Gazette des Beaux-Arts* 67 (1966): 181–6.
4. Мэттингли Гарольд. *Монеты Рима*. Пер. М.: Collector’s Books, 2005.
5. Егорова, Ксения, сост. и примеч. *Питер Пауль Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников*. Пер. А. Ахматова, Н. Брагинская и К. Егорова. М.: Искусство, 1977.
6. Галерея Триумф. *Торжественный въезд Инфанта Фердинанда Австрийского в Антверпен в 1635 году. Убранство города по эскизам П. П. Рубенса. Комментарий Каспара Гевартса. Гравюры Теодора ван Тьюльдена: каталог*. М.: Галерея Триумф, 2006.
7. Brown, Jonathan. “On the Origins of ‘Las Lanzas’ by Velazquez”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27, Bd. H 3/4 (1964): 240–5.
8. O’Gorman, James F. “More about Velázquez and Alciati”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 28, Bd. H. 3 (1965): 225–8.
9. Moffitt, John F. “Diego Velázquez, Andrea Alciati and the Surrender of Breda”. *Artibus et Historiae* 3, no. 5 (1982): 75–90.
10. Pettegree, Andrew, and Malcolm Walsby, eds. *Netherlandish Books: Books Published in Low Countries and Dutch Books Printed Abroad Before 1601*. 2 vols. Leiden-Boston: Brill, 2010, vol. 1.
11. Green, Henry. *Andrea Alciati and his Books of Emblemes*. London: Trübner & Co, 1872.
12. Alciato, Andrea. *Omnia Andreae Alciati Emblemata*. Adiectis commentariis Claudii Minois. Antverpiae: ex officina Christophori Plantini, 1574.
13. Justi, Carl. *Diego Velazquez and his Time*. Transl. by Augustus Henry Keane. London: H. Grevel & Co, 1889.
14. Cederlöf, Olle. “Källorna till ‘Las Lancas’”. *Konsthistorisk Tidskrift* 26 (1957): 43–62.
15. Hager, Werner. *Diego Velazquez. Die Übergabe von Breda*. Stuttgart: Reclam, 1956.
16. Bottineau, Yves, et Pietro Maria Bardi. *Tout l’œuvre peint de Velázquez*. Paris: Flammarion, 1969.
17. Варшавская, Мария, науч. ред. *Рубенс и фламандское барокко: каталог выставки к 400-летию со дня рождения Питера Пауля Рубенса, 1577–1977*. Сост. М. Варшавская, Н. Грицай, Н. Смольская и др. Л.: Аврора, 1978.
18. Rooses, Max. *L’œuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*. 4 vols. Anvers: Jos. Maes Editeur, 1888, vol. II.

19. Веджвуд, Сесиль Вероника. *Тридцатилетняя война*. Пер. И. Лобанов. М.: АСТ, 2015.
20. Bailey, Anthony. *Velázquez and The Surrender of Breda. The Making of a Masterpiece*. New York: Henry Holt and Co, 2011.
21. Heinen, Ulrich. "Rubens' Pictorial Diplomacy at War (1637/1638)". *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art* 55 (2004): 196–225.
22. Stapleford, Richard, and John Potter. "Velázquez 'Las Hilanderas'". *Artibus et Historiae* 8, no. 15 (1987): 159–81.
23. Ротенберг, Евсей. *Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы*. М.: Искусство, 1989.
24. Якимович, Александр. "Социальное начало в искусстве Веласкеса". *Советское искусствознание* '83 18, no. 1 (1984): 88–122.
25. McKim-Smith, Gridley. "On Velázquez's Working Method". *The Art Bulletin* 61, no. 4 (1979): 589–603.

Статья поступила в редакцию 26 июля 2019 г.;
рекомендована в печать 28 ноября 2019 г.

Контактная информация:

Демидова Мария Александровна — канд. искусствоведения, ст. науч. сотр.;
mardemidova@yandex.ru

The Interpretation of Emblem *Concordia* by Andrea Alciato in Peter Paul Rubens and Diego Velázquez paintings

M. A. Demidova

State Institute for Art Studies,
5, Kozitsky lane, Moscow, 125009, Russian Federation

For citation: Demidova, Maria. "The Interpretation of Emblem *Concordia* by Andrea Alciato in Peter Paul Rubens and Diego Velázquez paintings". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 1 (2020): 152–176. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.108>

The article postulates that two famous paintings of the 17th century "The Surrender of Breda" by Diego Velázquez and "Meeting of the two Ferdinands" by Peter Paul Rubens were influenced by the emblem "Concordia" from Andrea Alciato's book. This point of view has already been discussed repeatedly in relation to Velázquez's painting, but for the first time it is expressed with reference to Rubens's work. The hypothesis is justified by the analysis of the historical and cultural situation, mainly, by the materials related to the ceremonial entry of Cardinal-Infante Ferdinand to Antwerp in April 1635. The painting "Meeting of the two Ferdinands" has also been considered in the context of the "solemn encounter" type of works, among which it occupies a particular place due to its emphasized centerpiece — handshake, symbolic motif, derived from the Roman antiquity. The new interpretation turns the emblem "Concordia" into a connecting link between the two works by Rubens and Velázquez. It further justifies the point of view of those researchers who wrote about the formal proximity of the two paintings. Both artworks were created at the same time (1634–1635), and their relationship does not seem to be a coincidence, although it remains unclear how two artists could learn about each other's ideas. The article offers an answer to the long-posed question: why the significant handshake motif, taken from the "Concordia" emblem, is absent in Velázquez's painting. The analysis of the work by the Spanish painter brings to light the complex allegorical composition, hidden behind the realistic manner of that historical canvas. The revealed distinction in regard to the mentioned emblem indicates the clandestine polemical position of the younger artist, who might have deliberately taken a similar theme after his older colleague, but made a completely different interpretation.

Keywords: Andrea Alciato, Diego Velázquez, Peter Paul Rubens, Thirty Years War, emblem, antique tradition, historical picture, Breda, Nördlingen.

References

1. Martin, John Rupert. *The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi*. Brussels: Arcade Press, 1972.
2. Gabriele, Mino, introduzione, traduzione e commento. *Andrea Alciati. Il Libro degli Emblemi*. Milano: Adelphi, 2009.
3. Gottlieb, Carla. "An Emblematic source for Velazquez' 'Surrender of Breda'". *Gazette des Beaux-Arts* 67 (1966): 181–6.
4. Mattingly, Harold. *Roman Coins*. Rus. ed. Moscow: Collector's Books Publ., 2005. (In Russian)
5. Egorova, Kseniia, comp. and comment. *Peter Paul Rubens. Letters. Documents. Assessments of Contemporaries*. Transl. by A. Akhmatova, N. Braginskaia and K. Egorova. Moscow: Iskusstvo Publ., 1977. (In Russian)
6. Galereia Triumf. *The Ceremonial Entry of the Infante Ferdinand of Austria into Antwerp in 1635. Decoration of the City According to the Sketches of P. P. Rubens. Review of Caspar Gevaerts. Engravings by Theodore van Tulden: Catalogue*. Moscow: Galereia Triumf Publ., 2006. (In Russian)
7. Brown, Jonathan. "On the Origins of 'Las Lanzas' by Velazquez". *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27, Bd. H 3/4 (1964): 240–5.
8. O'Gorman, James F. "More about Velázquez and Alciati". *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 28, Bd. H. 3 (1965): 225–8.
9. Moffitt, John F. "Diego Velázquez, Andrea Alciati and the Surrender of Breda". *Artibus et Historiae* 3, no. 5 (1982): 75–90.
10. Pettegree, Andrew, and Malcolm Walsby, eds. *Netherlandish Books: Books published in Low Countries and Dutch books printed abroad before 1601*. 2 vols. Leiden; Boston: Brill, 2010, vol. 1.
11. Green, Henry. *Andrea Alciati and his Books of Emblemes*. London: Trübner & Co, 1872.
12. Alciati, Andrea. *Omnia Andreae Alciati Emblemata. Adiectis commentariis Claudii Minois*. Antverpiae: ex officina Christophori Plantini, 1574.
13. Justi, Carl. *Diego Velazquez and his Time*. Transl. by Augustus Henry Keane. London: H. Grevel & Co, 1889.
14. Cederlöf, Olle. "Källorna till 'Las Lancas'". *Konsthistorisk Tidskrift* 26 (1957): 43–62.
15. Hager, Werner. *Diego Velazquez. Die Übergabe von Breda*. Stuttgart: Reclam, 1956.
16. Bottineau, Yves, et Pietro Maria Bardi. *Tout l'œuvre peint de Velázquez*. Paris: Flammarion, 1969.
17. Varshavskaya, Maria, ed. *Rubens and the Flemish Baroque: Exhibition Catalogue for the 400th Anniversary of Peter Paul Rubens, 1577–1977*. Comp. by M. Varshavskaya, N. Gritsay, N. Smolskaya et al. Leningrad: Aurora Publ., 1978. (In Russian)
18. Rooses, Max. *L'œuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*. 4 vols. Anvers: Jos. Maes Editeur, 1888, vol. II.
19. Wedgwood, Cicely Veronica. *The Thirty Years War*. Rus. ed. Transl. by I. Lobanov. Moscow: AST Publ., 2015. (In Russian)
20. Bailey, Anthony. *Velázquez and the Surrender of Breda. The Making of a Masterpiece*. New York: Henry Holt and Co, 2011.
21. Heinen, Ulrich. "Rubens' Pictorial Diplomacy at War (1637/1638)". *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art* 55 (2004): 196–225.
22. Stapleford, Richard, and John Potter. "Velázquez' 'Las Hilanderas'". *Artibus et Historiae* 8, no. 15 (1987): 159–81.
23. Rotenberg, Evsei. *Western European Painting of the 17th Century. Thematic Principles*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1989. (In Russian)
24. Iakimovich, Aleksandr. "The Social Foundation in the Art of Velazquez". *Sovetskoe iskusstvoznanie*'83 18, no. 1 (1984): 88–122. (In Russian)
25. McKim-Smith, Gridley. "On Velázquez's Working Method". *The Art Bulletin* 61, no. 4 (1979): 589–603.

Received: July 26, 2019

Accepted: November 28, 2019

Author's information:

Maria A. Demidova — PhD, Senior Researcher; mardemidova@yandex.ru