

КОРОЛИ, ШУТЫ И ФИЛОСОФЫ ДИЕГО ВЕЛАСКЕСА В КОНТЕКСТЕ ЕГО РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИВОПИСИ: ВЗГЛЯД ИЗ РОССИИ

М.В. Силантьева

Московский государственный институт международных отношений (университет)
МИД России. Россия, 119454, Москва, пр. Вернадского, 76.

Статья посвящена анализу философской антропологии великого испанского художника XVII века Диего Веласкеса, рассмотренной сквозь призму проблем, которые ставит жизнь современной России; её «отражений» в произведениях современных российских художников и осмысления подобных «отражений» в отечественном философском дискурсе. При этом философская антропология Веласкеса реконструирована на основании его произведений, составивших гордость коллекции мадридского музея Прадо.

Как следствие, значительное внимание уделено методу, позволяющему осуществить подобную реконструкцию. Автор статьи исходит из убеждения, согласно которому философски информативными можно считать не только письменные тексты. Определённой семантикой, несомненно, обладают и «тексты» визуальные, связанные с мировоззренческой составляющей художественного творчества. Выраженные языком изобразительного искусства, подобные образные ряды содержат внятную смысловую компоненту, реконструкция которой поддаётся строгому научному и философскому анализу и корректируется с его помощью. При этом не следует полагать, что образы «переводятся» в «текст слов»: напротив, философская реконструкция предполагает не столько «вербализацию» визуального ряда, сколько когерентное ей логосное освоение смысла картины (в данном случае) на фоне исторического и историко-философского «пейзажа». Подобное исследование по понятным причинам «обречено» на компаративизм.

Актуальность обращения к указанной проблематике продиктована ещё и тем обстоятельством, что ряд вопросов, нашедших яркое и последовательное (как показывает философско-антропологическое исследование) воплощение в творчестве Веласкеса, живо интересуют современных мыслителей, говорящих языком современного изобразительного искусства. В числе таких вопросов – «тема зеркала», вопрос о соотношении интеллектуального и рационального в сознании человека и, следовательно, задача прояснения сущности «антропологических констант»; наконец, вопрос о самом человеке как носителе нравственного начала. Сравнение позиций, предъявленных современной религиозной живописью, с идеями Веласкеса позволяет проследить развитие философской антропологии по линии её важнейших категорий – человек, общество, сознание, телесность, творчество и т.д.

Ключевые слова: философская антропология, образный язык религиозного искусства, постмодернистская антропология, философия культуры, творчество Веласкеса, религиозный образ, феномен сознания, «проблема человека», постмодернистский «миф о человеке» в современной российской живописи.

Философия – занятие небезопасное для души только тогда, когда человек по-настоящему свободен, готов эту свободу «понести». Свобода значит, между прочим, и умение принимать дары, отпущенные Богом и людьми, и готовность нести ответственность за эти дары, за то, как они открылись миру.

Диего Веласкес – художник на службе короля – сумел остаться по-настоящему свободным, несмотря на придворную службу, несомненно не представлявшую собой идиллию всепонижания и всепрощения. Да и его покровители – граф-герцог Оливарес, а затем и сам король Испании Филипп IV, – поддерживая великого художника, обеспечили не только собственное бессмертие в веках, но и свою страну – притоком туристов через без малого полтысячи лет после своей смерти... И это при всех претензиях к их «провальной», как полагают многие, внутренней и внешней политике, включая экономический развал и рост сепаратизма; беспрецедентные вклады в неудачные войны, приведшие к окончательной потере таких земель, как Голландия и Португалия; а также продолжение традиции близкородственных династических браков на фоне необходимых, но постоянно «тормозящих» реформ [9, 28]. Возможно, подобные парадоксы не столь уж редки в истории, и иногда бывает полезно посмотреть на экономику с философской точки зрения: вклады в вечные ценности – это своего рода суперфьючерс...

...Посещение мадридского музея Прадо сегодня оставляет прежде всего чувство глубокого уважения к тем, кто заложил и пополнял его коллекцию (а в их число входит, наряду с известным каждому российскому школьнику Филиппом II, и покровитель Веласкеса Филипп IV (как и сам Веласкес, принявший участие в отборе произведений искусства для королевской коллекции); и создатели общедоступного музея – королева Мария Изабелла де Браганза-и-Бурбон (открыт её стараниями, вскоре после её смерти, в 1819 г.) и её муж Фердинанд VII; многие деятели культуры, искусства и политики Испании [12, с.39–63]. Удивительно хорошо организованное пространство современного музея – антропологически соразмерное и культурно обустроенное – сочетает профессионализм оформления экспозиции (когда стены не мешают смотреть, а размещение картин создаёт почти идеальные условия для их восприятия и обдумывания)¹ и чётко продуманную инфраструктуру «труда и отдыха» посетителей (начиная от наличия внутреннего дворика, куда можно выйти погреться, если устал от кондиционера, ненавязчивой организации музейной торговли, «прижатой» к периметру здания и его информационным

центрам, сравнительно недорогой услугой аудиогuida (правда, не слишком подробного на русском языке), который после использования можно оставить в любой из множества точек приёма, – и заканчивая наличием кафе, где цены действительно не выше обычных уличных ресторанчиков (!)).

Удивительная доброжелательность персонала вполне соответствует высоким профессиональным требованиям, как, впрочем, и общему духу испанской культуры. Эту её черту отмечают многие коллеги – публицисты и специалисты в области межкультурной коммуникации, побывавшие в этой стране за последние годы [20, 6].

Философия испанской живописи эпохи барокко: Веласкес в интерпретации современных мыслителей. Критический анализ

Картины Веласкеса – жемчужина замечательной во многих отношениях коллекции Прадо. Наряду с полотнами Мемлинга, Босха, Брейгелей, Рафаэля, Тициана, Веронезе, Эль Греко, Гойи и других мастеров живописи, они составляют предмет заслуженной гордости собирателей и хранителей музея, его научных сотрудников и друзей. В свою очередь, сердцевина собрания произведений Веласкеса в Прадо – странней на первый взгляд соединение изображений античных богов и испанских бродяг, королей, шутов и философов...

Здесь, в Прадо, находится и знаменитая «Семья Филиппа IV», или «Менины» (1656)², где карлики-шуты занимают не последнее место: они, как и центральный действующий персонаж – пятилетняя инфанта Маргарита – находятся на переднем плане картины. В отличие, кстати, от короля и королевы, отражения которых смутно виднеются в дальнем зеркале... Что перед нами? Сложный групповой портрет, фиксирующий почти «неземное» положение королевских особ на фоне бытовой суеты? Жанровая сценка, где царственные супруги «просто зашли» проведать мастерскую своего придворного художника? Философское осмысление игры зеркальных плоскостей, где, возможно, во взаимные рефлекс отражений включён и потенциальный зритель – тоже как своего рода «зеркало»? Последнюю точку зрения, как известно, разделяли М. Фуко (по его мнению, художник на своей картине «дважды невидим», т.к. в ней соединены парадоксально несовместимые точки зрения; речь идёт о «зеркале» интеллектуальной конструкции – «мы разглядываем картину, с которой художник в свою очередь разглядывает нас») [25, с.41–53] и Х. Ортега-и-Гассет (он полагает, что Веласкесом «портретируется момент портретирования»)

¹ Как следует из фрагмента Закона от 25 ноября 2003 г., регулирующего деятельность музея Прадо, одной из его целей является создание благоприятных условия для «созерцания и изучения» коллекции посетителями [15].

² Все даты создания картин, по поводу которых в литературе имеется множество разночтений, уточнены по «Электронной энциклопедии музея Прадо» [29].

[17, с. 51]?.. Действительно, если внимательно присмотреться к фигуре инфанты, особенно к её, на редкость, неестественной и в то же время весьма характерной позе, то логично предположить, что отражение тут, как минимум, двойное: девочка явно смотрит в зеркало на саму себя, улавливая через это же зеркало обращённые на неё взгляды других участников действия; они в свою очередь разглядывают самих себя и друг друга на той зеркальной «картине», которую представляет собой оставшийся «за кадром» зритель.

Как известно, категорическое несогласие с теорией «зеркала» высказывали многие комментаторы, например классик отечественного искусствоведения М.В. Алпатов [1, с. 243–254]. В то же время точку зрения Фуко и Ортеги-и-Гассета разделяют многие современные авторы [13, с.34–36], правда, «беря поправку» на «гносеологизм» XX в.³ с его стремлением к деконструкции субъекта и оставляя собственно антропологическую проблематику, связанную с «проблемой зеркала», на периферии философского интереса. С другой стороны, «зеркальная» версия прочтения «Менин» оказывается весьма продуктивной как раз для философской антропологии и философии культуры, в частности, через попытку интерпретировать её как систему «рефлексов»: ребёнок – образ – Божий – искажённый образ (шут) – искажённый образ (власть) [22] – тот, кто видит (=понимает, отражая; т.е. художник) и т.д. И в самом деле, как, если не с помощью зеркала (пусть даже «интеллектуально сконструированного»), могут встретиться по-детски открытый «всепонимающий» взгляд инфанты; «точно нацелившийся», как бы «выхватывающий» свою модель из действительности взгляд художника – и тяжёлый взгляд немолодой уже карлицы Марии Барболы (своеобразного «теневого контраста» «светлому» образу королевского ребёнка)?

Карлица стоит возле другого шута – Николао Пертусаато, отвлекшегося на баловство с собакой. Обращение к композиционному решению картины по отношению к этим двум персонажам помогает прочитать её содержание и «более насыщенно». Так, существует мнение, согласно которому карлики содержались во дворце испанских королей «в качестве домашних животных» и даже принадлежали к «дворцовой утвари». Ребёнок – ещё только «проект» взрослого человека. Животное и вовсе лишено образа Божия, – но это «тварь Божия». Отсюда – несчастное и очень смелое соседство ребёнка, карлика–шута и собаки. Эти персонажи объединены как носители необычных, редких качеств, среди которых, помимо прочего, непосредственность восприятия, отсутствие заданной социокультурной «рефлексии», и, как следствие, связанных с ней рамок поведения. Эти существа оказываются в фокусе напряжённого внимания «правиль-

ных», «форматных», окружающих, явно вызывая их сочувствие и эмоциональную поддержку.

В центре композиции – инфанта Маргарита. Поза маленькой принцессы смущает уже несколько поколений исследователей, искусствоведов и философов. Она действительно выглядит странно, особенно на фоне удивительно тактично (буквально по правилам современной педагогики) обращённых к ней фигур юных фрейлин, по-испански – «менин». В «натуралистической» философии искусства и искусствоведении широко распространены трактовки, связывающие позу Маргариты с особенностями строго испанского этикета (а если избегать эвфемизмов, то – правилами заносчивого поведения высокопоставленных особ). Так, М.В. Алпатов полагает, что «взрослую» чопорность девочка демонстрирует своим родителям, застыв в неудобной позе и как бы не замечая кувшинчик, который протягивает ей одна из фрейлин. Допустимо, однако, предположить, что этикет не предписывал принцессам прямо игнорировать обращения к ним их высокородных служанок, к тому же старших по возрасту; и в этом случае, возможно, перед нами не столько сама чопорность, сколько «спрятанная» за ней детская игра в чопорность «взрослую»... При таком подходе версия «двойного зеркала» приобретает ещё и «сюжетное наполнение». Подтверждает данную версию и чисто технический момент – художник не мог бы иначе изобразить себя... А ведь одно из распространённых названий картины – «Автопортрет с семьёй Филиппа IV»! Ссылки специалистов на тот факт, что картина – «плод воображения художника», а не портрет, для которого группа в прямом смысле слова должна была позировать, кажутся в связи со сказанным несколько натянутыми.

Шуты и карлики Веласкеса: поиск смысла человеческого существования

Карлики и шуты, живущие при дворе испанского короля, представлены не только в «Менинах»; они стали, как известно, темой значительного цикла работ Веласкеса. Здесь он продолжил традицию изображений «los truhanes», «шутов», которые жили при дворе испанских монархов ещё со времён «католических королей» Фердинанда и Изабеллы и которых писали до Веласкеса такие художники, представленные в Прадо, как Антонио Моро, Санчес Коэльо (его работы данной тематики полностью погибли при пожаре), Хуан ван дер Амен, Карреньо де Миранда. Шуты Веласкеса – тема многих серьёзных исследований, среди которых на отечественном горизонте искусствоведческой классикой остаётся, несмотря на смену «идеологических парадигм», книга В.С. Кеменова «Картины Веласкеса»

³ На особом понимании субъектности у Веласкеса настаивает и М. Фуко [25, с.53]. Специфический «гносеологизм» интерпретаций обнаруживает в работе Фуко, посвящённой «Менинам», и российский исследователь И.В. Рязанов [18, с.19-34].

[11]. Не останавливаясь отдельно на описании и анализе каждого из портретов этого цикла, представленных в Прадо, выскажем несколько соображений насчёт некоторых из них.

Прежде всего, на основании работ Веласкеса можно выделить две группы «los truhanes», которых он портретировал. Во-первых, это люди с тяжёлыми физическими уродствами, при этом, однако, не только не лишённые ума и достоинства, но отличающиеся, скорее, наличием «форсированного самосознания» (возможно, «подстёгнутого» именно спецификой их социализации и острым чувством собственной несоизмеримости принятым в обществе стандартам). К этой группе относится прежде всего Дон Диего де Аседа (по прозвищу «Эль Примо», «кузен») – хранитель королевской печати, выполнявший, как свидетельствуют современные исследования, и обязанности королевского курьера, много ездивший по стране. Портрет Дона Диего 1636–1638 гг. (по другим датировкам – около 1644), как и портреты других участников этого «труанес-парада», создан незадолго до его смерти. Во-вторых, к этой же группе принадлежит портрет Дона Себастьяна де Морра («Карлик, сидящий на полу», 1643–1649) [27]. Стоит отметить, что в портретах этого цикла Веласкес сознательно прибегает к визуальным эффектам (расположение, поза, аксессуары), которые как бы сглаживают физическое уродство его моделей, фокусируя внимание на их внутреннем благородстве, личном достоинстве и интенсивной внутренней жизни.

Другая группа картин представляет «вечных детей» – слабоумных калек Хуана де Калабасас («Эль Бобо», «Дурак», 1636–1638), изображённого с высохшими тыквами–погремушками «калабасас», считавшимся символом глупости (последняя часто приравнивается к «лишённости самосознания» [11, с. 225–227]); и Франсиско Лескано («Дитя из Вальескаса», 1636–1638). Последний портрет своей точностью к деталям даже позволил современным исследователям диагностировать у Лескано кретинизм, вызванный недостатком йода в организме... «Вечные дети» также изображены художником с предельной деликатностью; однако в их портретах нет никакого намека на романтизацию, комплиментарность или попытку скрыть их недуг. Скорее, наоборот, недуг буквально выставлен напоказ (погремушки Калабасаса, по-детски заносчивая поза – к ней мы ещё вернемся – и улыбка Лескано). При этом в картинах вообще отсутствует стремление дать какую-либо социально-значимую оценку уродству: ни отрицательную, клеймящую «отклонение от нормы», ни положительную, связанную с желанием продемонстрировать исключительность моделей, их превосходство, обусловленное необычностью. Уродство есть уродство, здесь нечем гордиться, пытаюсь задать некую «новую норму» самодостаточного существования (что бывает так кричаще свойственно современным постмодернистским полотнам, создающим соб-

ственный «миф о человеке»). «Вечные дети» Веласкеса – слабоумные, несчастные, с точки зрения окружающих, – выглядят по-своему счастливыми и одновременно жалкими в своём непонимании происходящего. Их лица, в отличие от карликов–интеллектуалов, озаряет улыбка (неприличная у взрослого человека высшего сословия, живущего при дворе). Возможно, именно здесь кроется разгадка странного правила придворного этикета, запрещавшего королям смеяться и улыбаться – улыбка и смех приравнивались к непониманию и даже, хуже того, неспособности понять. В контексте такого подхода становятся объяснимыми трагикомические истории, связанные с «тугим корсетом светских условностей», принятых при испанском дворе и ставших объектом насмешек в остальной Европе. Так, однажды Изабелла Бурбонская, первая жена Филиппа IV, не удержалась от смеха при разговоре двух попугаев, – за что придворная дама, «ответственная» за эту сторону этикетного поведения, немедленно свернула птичкам шеи. Вторая супруга этого монарха – совсем юная Марианна Австрийская, – следуя к испанскому двору для заключения брака, упала в обморок при отказе мажордома принять в подарок шёлковые чулки от городской депутации Лиона, высказанном в форме утверждения: «Знайте, что у испанской королевы нет ног!» Девочка решила, что в Испании ей отрежут ноги... Эти почти анекдотические истории, обошедшие мир, приобретают совсем другое звучание, если вспомнить роль улыбки в процессе социализации человека. Ведь сама операция сознательного различения, как показали новейшие исследования нейробиологов, «стартует» в сознании новорожденного младенца в возрасте примерно двух недель именно при наличии улыбки на «распознаваемом» лице, склонившемся над ним (за этот процесс даже отвечает специальный зрительный центр, расположенный не в затылочной, а в височной доле головного мозга). Отсюда, возможно, как обратили внимание российские журналисты, – и тот стремительный рост числа детей, с младенчества воспитывающихся в отечественных «домах ребёнка», которым в силу задержки развития ставят медицински неоправданный (с хромосомным набором там всё в порядке) диагноз «болезнь Дауна»...

«Зачем карлики королям?». Исторические «предтечи» философской антропологии Веласкеса

Риторический вопрос: зачем нужны были карлики королям? только ли для релаксации, для того, чтобы в душе смеяться над их выходками, или же они представляли собой своеобразный «генетический фонд антропологически значимых неопределённостей человеческой природы», не «привязанных» к конкретному социокультурному «локусу», и потому не «пережатых» условностями, например, культурно-этикетными причудами изощрённого ума? Такой «фонд», очевидно, необходим обществу, если оно хочет развиваться, при

всех парадоксах, свойственных любому процессу развития сложной системы. Одна из функций шута, как известно из истории, – «экспертно-консультативная», будь он обычный «дурак» наподобие юродивого или «дурак со смыслом», «хранящий» силой своей личности какие-то нерационализируемые прямо вещи, подступиться к которым «хорошо социализованному» человеку трудно, а то и вовсе невозможно.

Сравним два портрета, поражающих своей глубиной и трагизмом прочтения антропологической проблематики, – уже упомянутый портрет «Эль Примо» (1636–1638) и поздний «Портрет Филиппа IV» (1653). Король, одетый очень просто, показан настолько уставшим от жизни человеком и в то же время всё понимающим монархом, что современные комментаторы, особенно подчёркивая отсутствие на портрете каких бы то ни было королевских регалий, даже усомнились – а Филипп ли это? С другой стороны, портретное сходство несомненно... Глубокий взгляд, направленный прямо в душу зрителю, отличает и Дона Диего. Как уже упоминалось, Дон Диего имел важную придворную должность; а вот в том, исполнял ли он обязанности шута, нынче усомнились. (Хотя, с другой стороны, откуда тогда это прозвище – «Эль Примо»? Ведь прозвища при дворе давались обычно именно шутам...). Как подчёркивал В.С. Кеменов, портрет карлика отличает психологически бережное отношение к изображению физического уродства портретируемого: маленький рост и неразвитые конечности скрыты сидячей позой, огромная яйцевидная голова прикрыта шляпой, «смягчающей» непропорциональные контуры и вместе с тем придающей модели ту сдержанную элегантность в одежде, которая отличает подлинный аристократизм [11, с. 202]. Филипп IV разочарован жизнью и почти подавлен ею; карлик принимает жизнь во всём её трагизме; и оба готовы нести свой крест. При этом «королевский» фон отличает мрачность [10, с. 122–123; 11, с. 205]; карлик изображён на фоне красивого горного пейзажа, выполненного в голубых тонах. «Зеркальность» здесь прочитывается непрямым образом, как «разорванное во времени и пространстве» противопоставление «цветного света» и темноты, что создаёт у зрителя, сопоставляющего полотно, ощущение контраста «полноты» и «отсутствия». Контраст, таким образом, используется Веласкесом не только как техника его ранних «бодегонов», «развивающая приёмы караваджизма» (типичная искусствоведческая оценка); в поздних работах мастера контраст становится более «опосредованным», приобретая сложное метафизическое «наполнение».

Художник, избравший в качестве своей духовной оптики столь неожиданную возможность через шутов бросить взгляд на королей, действительно «ставит ребром» антропологическую проблему христианства. Ведь шут и король – это те социальные и психологические крайности, которые разделяют людей необратимо, по

рождению; и вместе с тем, как показывает мастер, крайности эти необратимо сходятся. Точка, в которой они обязательно сойдутся, является специфицирующей для христианской культуры: «основание» человека – Бог, совершенный человек – это совершенный Бог.

Понять философскую антропологию в культуре, генетически связанной с христианством, можно, лишь «обратившись к лику Христа», – как понять циклы картин Веласкеса, посвящённые королям и шутам, возможно, лишь обратившись к его «Распятию» (картина «Иисус на кресте» (1632)). Христос Веласкеса глубоко страдает, и Он с надеждой ждёт. Совершенное тело (на которое всегда обращают внимание исследователи) гармонично именно потому, что «отвечает» духу, не «зацикленному на себе» (Н.А. Бердяев), но открытому миру. Искушительная жертва, принесённая «за всех и за вся» – не просто некий «религиозный образ», тиражируемый религиозной живописью (во времена Веласкеса достаточно «поставленной на поток», чтобы сомневаться в наличии у неё не только духовной, но также социальной и коммерческой значимости). В данном случае религиозный образ – ещё не «картинка», хотя уже и не икона; он уже не является «окном в другой мир», но всё ещё призван напомнить о «вечных ценностях», среди которых – действительное совершенство, соединившее Истину, Добро и Красоту и «распятое на кресте» реальное присутствие в реальном мире. Образ человека, как видим, «привязан» к ненадуманному идеалу, раскрываясь при этом в любом человеке через его «усилие свободы», часто – «вопреки» природной, социальной, культурной и иной «заданности», данности. Эта тема «антропологического прорыва» как основного условия «человечности» – едва ли не главная в творчестве Веласкеса, как оно воспринимается сегодня. Его «вечные дети» и трагические шуты – носители образа Божия; люди, чьей жизни коснулась грозная сила, оставившая след, искажающий «исходное» совершенство заметным образом. Для них самих, однако, такое положение дел не закрыло горизонт «человечности» в той мере, которую они готовы «понести». А для королей и их подданных здесь – источник целительного соперничества, деятельного сострадания и усмотрения собственной искажённости и неполноты. Не насмешки, осуждения, страха или издевки (что, по всей видимости, не было редкостью не только в античной культуре, но и в христианском мире [14]). Так философско-антропологические (если можно так выразиться) находки Веласкеса в духе Нового времени соединяют мистическое видение «полноты» человека и его «греховной природы» с вполне рационализируемым стремлением понять происходящее, уяснить его сущность и динамику развития.

Рискнём высказать предположение, что, в силу особенностей своего происхождения (есть версия, согласно которой в жилах Веласкеса текла кровь не только представителей «знатного, но обедневшего рода», но и маранов – крещёных

■ Лингвострановедение

евреев, попавших в Севилью выходцев из Португалии) и образования («ремесло» художника в католической Испании предполагало серьёзное знание не только технических, но и богословских деталей), Веласкес не был чужд знания религиозной антропологии, как современной ему, так и довольно далекой по времени. Атмосфера, в которой сложилось и развивалось его мировоззрение, явно была открыта вопросам, в том числе и вопросам, не имеющим «лобового» ответа. Возможно, здесь имеет место отголосок «общинного» и «цехового» знания о глубоких философских и богословских дискуссиях по антропологической проблематике в Испании времён Кордовского халифата, учений ибн Гебиры, Аверроэса и Маймонида. В антропологии Веласкеса сквозит также знакомство с идеями европейского Средневековья и Нового времени – от Бонавентуры и Фомы (кстати, ценившего ибн Гебиры и разделявшего общее заблуждение Средневековья, относившее этого еврейского мыслителя к христианским авторам) до тех «радикальных сомнений», которые высказывались современниками художника – Спинозой и Декартом⁴. Данное утверждение трудно обосновать (ссылки на философские авторитеты в счёт не идут) – художник силен не трактатами. Но интеллектуальное пространство напряжённого поиска чувствуется в его картинах, и это поле имеет чёткие контуры общего процесса осмысления проблем человека в контексте религиозной философии и философской антропологии. Благодаря Веласкесу становится понятно, что «интеллект» в интерпретации, свойственной Средневековью, – как средоточие «сердца» и «ума» в «понимающей эмоции» (=любви), не исключён из «визуализаций» и «гносеологизаций», свойственных XVII в., как не исключён современный «запрос» к философии прошлого с «экзистенциальным уклоном», стремящийся уяснить роль свободы в существовании человека.

Напомним: упомянутые выше испанские философы, вне зависимости от своей религиозно-культурной идентификации, в вопросах «имплицитной антропологии» занимали чёткую позицию по отношению к роли знания, разделяя аристотелевскую мысль о сущности души как её, если можно так выразиться, интеллигибельном ядре. Одновременно «возвеличивая» роль аристотелевской материи – «глины», «праха», «земли», – из которой Бог–«гончар» лепит свои создания, арабоязычная философская традиция задаётся вопросом без ответа: что значит власть и роскошь, если всё равно «в землю отыдешь»?.. Отсюда – основанная на позиции Аверроэса «ересь» латинских аверроистов: «интеллигибельное ядро» души «тождественно-едино», поэтому оно лишено «личных

параметров». Всё «личное» – это история индивидуальных заблуждений, «греха»; поэтому бессмысленно говорить о личном спасении. Полуэзотерическая теория «мировой души» как мозаичного зеркала, составленного из индивидуальных сознаний, несводимых друг к другу и вместе с тем друг другу необходимых, представлена в творчестве Веласкеса полунамеком, подобно тому, как мастерская художника в «Менинах» наполнена «зеркалами» взглядов и картин, фокусирующихся в центр, где находится не раскрывшееся ещё, но раскрывающееся зеркало детского сознания. При известной философской дерзости здесь можно усмотреть попытку «ортодоксального ответа» на «ересь» латинских аверроистов в духе Фомы: спасение возможно как усилие «собираения в себе» души каждого «смотрящего» (=понимающего); это – а не «конкретное социокультурное наполнение сознания» – и есть человек в своей предельной сущности. Если же такого «собираения» нет или у него «сбита центровка», логической неизбежностью становится «восстание масс», описанное Ортегой-и-Гассетом три века спустя: для зеркала важно то, что оно отражает. Если отражение замыкается на самом себе, ничего, кроме «мутной расплывчатости» отражений, даже королевских, ждать не приходится; и справляться с собственной активностью, замкнутой на желанное доминировать, придётся без опоры, зависая над пропастью собственной неопределённости («антропологический парадокс» М. Фуко: «очередная волна», которая «смоет лицо на песке»).

Возвращаясь к предположению, что шут и король у Веласкеса – две «антропологические крайности», приходится констатировать, что они буквально «напрашиваются» на зеркальное отражение друг в друге: король в каком-то смысле шут (особенно это видно, когда Филипп IV старательно позирует для конного портрета, призванного продемонстрировать монаршее могущество); шут – король, ибо он – человек, «царь природы», как заповедано в Библии. Шут, «инвалид» Эль Примо смотрится много умнее и уж точно много аристократичнее, чем «валидо» (официальный статус «назначенца»–правителя при некоторых испанских королях) граф-герцог Оливарес [30] – многие годы всемогущий фаворит Филиппа IV. А изнемогший под бременем власти и личных несчастий король вызывает такое же сочувствие художника, как и несчастный дурачок Калабасис.

«Религиозная центровка» портретной живописи Веласкеса: от образа Богочеловека – к дихотомии Бога и человека
Религиозную «центровку» описанному антропологическому «диполу» (и это очень важ-

⁴ Сопоставление с Декартом и утверждение, что «оба они совершили один и тот же переворот, но в разных областях», принадлежит ещё Ортеге-и-Гассету: «...подобно тому, как Декарт свёл мышление к рациональности, Веласкес свёл живопись к визуализации»; и – «оба поворачивают культуру лицом к реальности» [17, с. 47].

но для Веласкеса) задаёт только образ Божий, Христос. Однако связующим звеном между «антропологическими крайностями» – шутом и королём – выступает философ. На эту мысль, кстати, настраивает и экспозиция Прадо, где в пространстве одного выставочного зала помещены почти все картины Веласкеса, изображающие шутов, – и все имеющиеся в коллекции музея «философы» этого мастера, «Эзоп» (1632) и «Менипп» (1638). Одетые в рубище испанских бродяг, по-разному, но очень чётко, изображения философов отсылают к теме странствий, усердного и вместе с тем обречённого поиска чего-то очень важного – Истины, смысла жизни, понимания [2, с. 40]... Их органическая связь с шутством и уродством воспринимается вполне закономерной: непосредственность восприятия и почти дегенеративное отрицание социализации, – если она деформирует нацеленность на истину и только на истину, – всё это заставляет увидеть философов в шутовском обличье. Причём быть честнее», а действительное экзистенциальное положение философа. Обратим внимание на то, что шуты – и «интеллектуалы», и «простецы» – поданы Веласкесом в основном в «благородных» одеждах; иногда их наряд утрированно «аристократичен» – таков, например, вынесенный за пределы обсуждаемого зала №15 портрет шута, по прозвищу Дон Хуан Австрийский. В «благородных» одеждах предстаёт и дурачок Дон Калабасас. Исключение составляет лишь одеяние «дитя из Вальескаса»; но зато поза шута, гордо откинувшего голову, вызывает ассоциацию с позой спесивого придворного (несмотря, как уже упоминалось, на характерную «крестьянскую» или «детскую» улыбку, согласно этикету того времени, напомним, – свидетельство невоспитанности).

Стоит отметить, что в Испании XVII в. оба персонажа – Эзоп и Менипп – были хорошо известны. Знатоки сообщают, что по басням Эзопа и по «Диалогам» Лукиана, где был упомянут Менипп, испанцы того времени учили греческий язык [27].

Баснописец VI в. до н.э. Эзоп – слепой раб, отпущенный на свободу; слепой – значит, тоже в каком-то смысле калека, но калека, духовное зрение которого не повреждено, а обострено. «Отпущенный на свободу раб» – насколько точна эта, заимствованная из религиозной антропологии, характеристика человека – раба социокультурных «обстоятельств», и вместе с тем экзистенциально свободного в силу «дара свободы»!.. Стоящий в полный рост в рубище, с кипой свитков под мышкой (может быть, своих басен, где животные – «скоты», лишённые самосознания, – выражают глубокие мысли и моральные сентенции [27]), слепой философ всматривается в то, что невидимо другим. Это глубокое, внимательное всматривание, как и вслушивание, «внимание», по выражению В.В. Библихина, – определяющая черта человека [2, с.244–249; 3, с.46–55]. Эзоп смотрит в душу и слышит голос

Бога; он сам, похоже, стоит близко к зовущему божеству. Таков и Менипп, философ III в. до н.э. Из сочинения Диогена Лаэртского известно, что киник (добровольный шут?) Менипп, подобно Эзопу, также был отпущенным на свободу рабом; он сделал себе состояние ростовщичеством (крайне неуважаемое в европейской культуре занятие; Данте, как известно, даже поместил ростовщиков в самые низкие круги ада – ведь эти люди, переводя время в деньги, спекулируют временем, которое создано самим Богом и человеку не принадлежит). Когда нашёлся «фивский вор», его разоривший, Менипп, согласно легенде, повесился.

Мениппа на картине Веласкеса словно окликнули по дороге к его уединённому жилищу. Остаётся только гадать, чей голос почти мистическим образом, как в документальном кино, фиксирует картина; «демон» ли Сократа – его «внутренний голос» – пытается остановить самоубийцу, или перед нами нечто менее понятное и вместе с тем очевидное? Менипп разорвал договор, «завет», с Богом. Но остались острые и злые «менипповы сатиры», парадоксально соединяющие философские рассуждения со злым высмеиванием, – один из ракурсов, позволяющих подметить в мире его, мира, особенности. Что, как не своеобразная «мениппова сатира» – упомянутые выше конные портреты короля (1634–1635) и особенно Оливареса (1636) кисти Веласкеса? При всей прогарамности этих работ их портретная составляющая не оставляет никаких сомнений в точности «диагноза» художественного взгляда. А чего стоит Вулкан («В кузнице Вулкана», 1630), буквально «списанный» с ревнивца Дона Диго дель Коррал-и-Ареллано (портрет которого в полный рост датирован 1632 г.)... Поразительно: ни один из изображённых не пытался эти произведения уничтожить.

В отличие от философов, «настоящие» бродяги в «Торжестве Вакха» (другое название – «Пьяницы», 1628–1629) светятся жизнерадостностью, почти заставляющей поверить, что истина – в вине. По крайней мере, снимая жёсткую социальную нормативность и строгую цензуру самосознания, вино возвращает людей к непосредственной радости жизни, открытости и искренности, без которой невозможно открыть своё сердце не только собутыльнику, но и Богу. Философскую иронию этого полотна заставляет заметить разве что хитроватая улыбка самого Вакха, который, готовя выпивохам пиршество и принимая их «присягу на верность», вместе с тем отворачивается от них, демонстрируя полное соответствие выражению «себе на уме». Вы-то – вышли из ума, а я-то – нет, не с вами... Потому-то Вакх и Бог лишь условно, мифологически: рабство у стихий кажется освобождением из социального рабства и «оков культуры», но оно ещё – не та свобода, к которой стремится человек, получивший этот дар от Бога и упорно возвращающий его на путях культуры [21, с.192–210]. Кстати, «настоящие» бродяги, в отличие от фи-

■ Лингвострановедение

лософов, не только куда более непосредственны, открыты и веселы, но и неодинокы. Груз понимания не давит на них. В этом они подобны шутам перед Господом, как философы Веласкеса – шуты перед «благополучными» людьми...

Отличительной чертой религиозной антропологии Веласкеса является отсутствие поэтизированных «упрёков Богу» в «некачественном производстве» (характерных, кстати, для арабской философии). Некоторые отголоски этой мысли представляет современная русская поэзия: «Если кукла выйдет плохо, назову её Дуреха, Если клоун выйдет плохо, назову его Дурак» [16]. Напротив, Веласкес, констатируя трагичность положения человека в мире, оставляет место той тайне, для которой в словаре русского, испанского и других прекрасных языков не хватает слов. В этом смысле со всех полотен мастера, из караваджийской «темной глубины» пространства (названного М. Фуко со всей силой философской страсти художественным «терроризмом»), «звучит голос Бога» – слово, которое слышно только в молчании, столь близком русской религиозной культуре и традиции исихазма.

Подобный подход, вопреки мнению Фуко, – не «визуализация», как таковая, и не принижение «словесных жанров» искусства; скорее – признание наличия самостоятельной поэтики высших образцов изобразительного искусства, его «логосности». Для «глины» («материи»), из которой человек создан вдыхающим душу Богом, оказывается чрезвычайно важным зеркало художественной культуры, которая ревностно и бескомпромиссно следит за подлинным состоянием его существа. В этом смысле современное искусство, радикально сменив средства выразительности по сравнению с искусством классическим, продолжает «исполнять обязанности» зеркала культуры. Зеркало может не нравиться, но это не повод от него отвернуться.

Новейшая российская «постсовременность» о проблеме «карликов и шутов»: новый взгляд на вещи или очередная «философская провокация»?

В наши дни религиозное искусство «говорит на языке постсовременности», хотя в центре его внимания по-прежнему остаётся новоевропейская постановка вопроса о человеке. Правда, нельзя не согласиться с теоретиками «постхристианства»: массовое религиозное сознание сегодня имеет иные векторы движения, чем в «досекулярную» эпоху (т.е. до времени энциклопедистов, сознательно «освободивших» язык культуры от религиозной лексики). И прежде всего, происходит переориентация на «идеал совершенства», доступный представлению «массового человека». На первый план при этом закономерно выходит социально-культурная деятельность, для которой наличие религиозных атрибутов не является обязательным. Такая ситуация сложилась в том числе и в силу информационных особенностей современного

общества. С другой стороны, делает своё дело дискредитация церковных институтов в политике. Главная задача церковного организма – спасение [8] – оказывается для части людей лишь неудавшимся политическим лозунгом, а не путём, полным риска, но вместе с ним – и надежды.

Художественное прочтение антропологической проблематики позволяет посмотреть на «нашу» «проблему человека» глазами другой эпохи, сопоставив различные философские подходы в рамках разных эпох и культур. Творчество Веласкеса в этом ключе оказывается очень «удобным» полюсом сравнения по отношению к современной (постмодернистской) версии религиозной антропологии. В качестве её художественного воплощения речь пойдёт о работах Евгения и Людмилы Семёновых, чей проект «Тайная вечеря» (где на фотографически точных картинах евангельскую притчу разыгрывают люди, больные синдромом Дауна) был представлен в 2012 г. галереей PERMM уральского города Перми (и ныне, после увольнения её основателя – Марата Гельмана, связанной, несомненно, с его именем) [19]. Нашумевшая выставка «Icons», «приютившая» данный проект, оставила у «просвещённой публики» привкус некоторого недоумения (в целом выставка прекрасно освещена в материале о. Константина Пархоменко, ссылка на который дана выше). Нельзя не согласиться с этим автором: точку зрения «православных активистов» по поводу религиозного искусства [7] не следует путать с позицией Русской православной церкви (и, добавим, с позицией самых разных людей, уважающих и принимающих ценности православной культуры). Примечательно, что громившие современное искусство словом и делом «искусствоведы в лампадах» (В.С. Плаголев) направили своё внимание именно на данный проект. В отличие от многих других (в том числе связанных и с деятельностью М. Гельмана), выставка «Icons» характеризуется преимущественным настроением сбалансированного и очень активного духовного поиска, а не эпатажа в форме дискредитации каких-либо ценностей. Это сознательное снижение «градуса скандальности» подчёркивают, кстати, и сами сотрудники Пермской галереи. Интересно также, что содержательно рассуждения о. Константина сближаются с позицией д.и.н., профессора кафедры новейшей истории России историко-политологического факультета Пермского государственного университета Г.А. Янковской (Пермь. 4–5 октября 2012 г.).

В свою очередь, «скандальность» (а точнее, острую проблемность) проект «Тайная вечеря» приобретает, понятно, за счёт особенностей его участников. Особенности эти буквально заставляют искать смысловые параллели в творчестве Веласкеса: его «карлики и шуты» – своего рода «пролегомены» к позиции современных художников. Правда, параллели здесь – «перевернутые», как игральные карты на картинах Ната-

льи Гончаровой: карлики Веласкеса – носители образа Божия при явном свидетельстве его искажения; герои картин Семёновых – в лучшем случае, ненадёжное свидетельство существования самого «Первообраза» как «испорченного» (?) в конкретном образце, либо – в силу своей «вмонтированного» в их недуг неистребимого добродушия, – источник самостоятельного «гуманистического» образца для подражания с как раз неиспорченным содержанием. «Идеальными людьми» в любом случае предстают инвалиды, соответствующие второму типу «труанес» Веласкеса: умственно неполноценные «вечные дети». Именно их «детская» непосредственность и наивность провокативно ставится в пример греховным чадам Церкви, чьи «искажения» не столь заметны – ни им самим, ни окружающим. Особенно выразителен молодой человек, сидящий в «Тайной вечере» на месте Христа, – тихо, торжественно, серьёзно и очень благоговейно исполняющий роль, буквально переживающий её (кстати, в нарушение запрета на игровое изображение Христа, существующего в «классическом» христианстве). Мотив «пробы», «роли», «подмены» и «изменения» здесь фиксирует внимание на теме «подражания мифологеме» – своеобразной ролевой игры, оказывающей спасительное воздействие на играющих в неё «вечных детей» (показательно, что данная театральная постановка послужила мощным средством реабилитации исполнителей и даже продлила их жизнь).

Однако пафос работы российских художников состоит не только в очевидной для XXI в. «реабилитации» инвалидов в глазах общества. Постмодернистский «миф о человеке» предлагает гуманитарное «посредничество» человека по отношению к онтологической реальности совершенства, а ещё точнее – её подмену (на случай, если её «вовсе нет» или её существование недоказуемо). Это – в полном смысле плод «постхристианства»: если Бога нет, стоит попробовать верить «как если бы...»

Веласкес, к слову, в определённой степени «солидарен» с «гуманистическим» прочтением христианских ценностей: королевский карлик – не королевский «инвентарь», он – человек, хотя и «со сбитыми настройками». Очевидность «инвалидности» социальной противопоставлена им сбоям, закамуфлированным условностями культуры. Однако ещё раз подчеркнём: для Веласкеса существенно, что ни король, ни шут, ни бродяга-философ сами по себе не являются «образом», образцом. Образ один – «совершенный Бог и совершенный человек». Собственно, постмодернистская подмена, прослеживаемая проектом «Айконз», – это именно стремление подменить образ – зеркалом, уйдя от вопроса о «сверхъестественном зазеркалье». Причём, чем такое отражение проще, тем оно «понятнее», а возможно, и «доступнее» для массового подражания.

Симуляция, упорно тиражирующая «подобия без образов», – тоже симптом постхристианства. И люди, больные синдромом Дауна, тут

ни при чём: эту установку производят и транслируют вполне «валидные» «изготовители» – теоретики массовой культуры, нередко выступающие от лица той или иной организации, в том числе и Церкви. Намёк на подобный подход содержится и в самом названии выставочного проекта «Icons», «образы»: для современного секулярного сознания образность, в том числе и религиозная, трактуется даже не столько через апелляцию к такому феномену, как человек, сколько (как уже упоминалось) сквозь призму понятия «феномен сознания».

Примечательно, что именно Веласкес, оказавший, по мнению специалистов, на современное художественное мышление едва ли не определяющее влияние (и выступая для него едва ли не камертоном религиозной антропологии), окликается «вызван к барьеру» художественно-философскими стратегиями «постсовременности». При этом тема философии как связующего звена между религиозной антропологией и человеком в его непосредственном присутствии, способном к созерцанию и интерпретации фундаментальных вопросов своего бытия, раскрывает ракурс, оставленный в стороне М. Фуко, но требующий рассмотрения. Речь идёт о теме «спонтанной работы сознания», к которой склонна сводить творчество не только современная психология, но также философская эстетика и антропология, «зацепившая» тему «изменённого сознания» в различных его проявлениях, – от неорархаических мистерий и современных культовых до художественных практик, спровоцированных приёмом определённых психотропных препаратов. Подробное изучение данного феномена представлено в работах В.М. Хачатурян [26, с.334–352].

Однако всякая ли спонтанная работа сознания ведёт к творческим прорывам, включая прорывы религиозные? Художественные школы сравнительно недавнего прошлого (возможно, наиболее ярко – дадаизм и сюрреализм) «проиграли» постановку этого вопроса «на себе» – в жизни и творчестве самих художников. Как, с точки зрения важнейшей способности человека – «знания Бога» (если угодно, красоты и совершенства в секулярной терминологии) – быть с «автоматическим письмом», детскими рисунками, фиксацией снов и видений? Достаточно ли художнику для создания очередного шедевра «изменить сознание» – психологическим (медитации), физиологическим (разного рода излешства или, напротив, крайняя аскетичность жизни) или биохимическим путём (алкоголь, наркотики)?

Ответ очевиден: далеко не всякий результат, полученный с применением упомянутых средств и выраженный с помощью художественного языка, имеет эстетическую ценность. Почему? Прежде, чем ответить на поставленный вопрос, ещё раз – вслед за известным сербским философом профессором Миланом Узелацем [23, с. 27–28] – подчеркнём сравнительно недавнее

■ Лингвострановедение

установление принципиальной нечувствительности современной культуры к наличию «внекоммуникативного значения» эстетического (и шире – философского [24, с.213–215]) знания (теория «инфляции эстетики»). Ключ к иному пониманию знания – восприятие образа не как феномена сознания, показательно развёрнутое в религиозной живописи Веласкеса, где «образ» неразрывно связан с «образом совершенства», причём воплощённого в реальной единичной личности. «Карлики» Веласкеса не только сопоставлены, но и противопоставлены «детям» (как это сделано в «Менинах») потому, что раскрытие «ума», «внеприродное становление» – обязательное условие воплощения человека в конкретном теле. «Вечное детство» – «убожество», которое «не каждому дано». Напротив, не столь «гарантированный», как убожество, путь культуры – неперемutable условие восстановления антропологического совершенства, о чём писал в разгар эпохи модерна русский философ А.Н. Бердяев [4, с.456–457].

Как же тогда быть с «совершенной простой», «наивной и чистой» – разве Христос, согласно установкам христианской антропологии, приходит к людям не «гуманистическим» путём, как один из «малых сих»? Путаница, возникающая при попытке однозначного ответа на этот вопрос, вполне соответствует теории «сложных связей», корневища-ризомы, по образцу которой выстраивает себя современный человек и о которой постмодернизм даёт диагностически очень точный отчёт. Этот вопрос силой своего звучания вполне способен послужить «лакмусовой бумажкой» состояния современной культуры: готов ли человек остаться человеком, то есть существом, имеющим чувство жалости? Должен ли он раствориться в этом чувстве, например в тотальной любви к природе, в том числе – к своей собственной (например, почему бы не улучшить свою наследственность, избегая всё того же синдрома Дауна, модифицировав геном за счёт обращения к хромосомному набору третьего лица [5], или, скажем, лангуста, этого ракообразного, в отличие от здорового человека, не 42 пары хромосом, а целых 200 (у больного даунизмом их, как известно, 43)? Между прочим, если нет, тогда сомнительным занятием оказывается вся медицина, и мы возвращаемся к варварству времён средневековой «охоты на ведьм» и дремучести некоторых форм современной постмодернистской религиозности. Скорее всего, сама постановка этого вопроса свидетельствует, что современная философская антропология подошла к такой границе, переступая через которую человечество рискует впасть в «новое варварство», соорудив некий интеллектуальный конструкт – «постмодернистский миф о человеке» как самодостаточном существе, «равняющемся» на самого себя в предельно упрощённых формах. Растительная и животная душа

«овоща» или «животного» вряд ли нуждается в спасении. А вот «разумная», человеческая – ещё как. «Разумная» – то есть нравственно ориентированная, способная «выстроиться» на границе добра и зла, знающая любовь и жалость, ищущая взаимопонимание со всем миром; с «вещами как они есть», с «другим» по отношению к самому себе – другим человеком, растением, животным; «травой, звездами и цветами». Наличие подобной интенции, способности замечать что-то, помимо самого себя, и отличает, вероятно, человека от прочих живых существ, и роднит его со всеми ими, делая наше присутствие в мире незаменимым... хотя и крайне неблагоприятным для этого мира в тех случаях, когда внимание человека сковано «любовью к себе, доведённой до презрения к Богу» (Августин). Что действительно живо в живом, а что рассыплется в прах – вот та проблема, постановка которой и сегодня делает философскую антропологию актуальнейшей дисциплиной.

Итак: есть ли у человека как живого существа границы, заданные сверхприродным образом и поддерживаемые им самим?.. Этот вопрос, актуализированный сегодня в работах Евгения и Людмилы Семёновых, имеет, как выясняется, соответствующий «зеркальный рефлекс» в полотнах Веласкеса. Дело здесь – именно в постановке вопроса, поскольку поиском ответа на него занимается культура как целое, существующее во времени и пространстве, а не конкретное «ведомство стратегического социального планирования». И хотя путь реконструкции философской антропологии и философии культуры, лишь «вычитываемый» из имплицитно присутствующих в работах современных художников и мастеров прошлого образов и идей, не вполне корректен с историко-философской точки зрения, он имеет свои преимущества. Например, преимущество «свежего взгляда» на саму проблему, во многих случаях «перекрывающего» значение фактологического достоверного отчёта о способах её разрешения, характерных для той или иной эпохи. Религиозно-антропологическая проблематика, как и в целом «проблема человека», при этом не «растаскивается по ведомствам» – различным подразделениям современного философского знания (куда относятся и философская антропология, и религиоведение, и философия культуры, а также целый ряд других «условно-самостоятельных» философских дисциплин), но обсуждается в целостной, то есть философской, форме. Поднятая российскими галеристами и творческой интеллигенцией «антропологическая проблема» – как проблема раскрытия свободы современного человека – в её постмодернистском ракурсе и реакция на неё различных кругов российского общества показывает, что слухи о смерти философии сильно преувеличены. Возможно, даже, что «спрос» на этот «товар» возрос, как никогда.

Список литературы

1. Алпатов М.В. О композиции картины “Менины” Веласкеса / М.В. Алпатов. Этюды по истории западноевропейского искусства: Изд. Академии Художеств СССР, 1963. С. 243-254. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://photo-element.ru/analysis/vel.html> (дата обращения: 30.07.2013).
2. Биbihин В.В. Лес. СПб.: Наука, 2011. 435 с.
3. Биbihин В.В. Ранний Хайдеггер. Материалы к семинару. М.: институт философии, теологии и истории Святого Фомы, 2009. 533 с.
4. Бердяев Н.А. Смысл творчества / Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 607 с.
5. В Великобритании разрешат рожать генетически модифицированных людей от трёх родителей // Новости E1.RU. Росбалт 29 июнь 2013 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.e1.ru/news/spool/news_id-390717.html (дата обращения: 31.07.2013).
6. Волкова Г.И. Испания: государство автономий и проблема территориальной целостности. М.: Макс Пресс, 2011. 328 с.
7. Глаголев В.С. Религиозное искусство в контексте современного эстетического смыслополагания // Синхрония и модели смыслополагания в современной эстетике. Материалы IV Овсянниковской международной эстетической конференции (27-28 ноября 2012 года). М.: Изд. МГУ им. Ломоносова, 2012.
8. Игумен Петр Мещеринов. Беседы о вере и Церкви. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://igpm.narod.ru/_books/ig_petr_besedi_o_vere_i_cerkvi.html (дата обращения: 28.07.2013).
9. История Испании [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://shjffl.com/izgnanie-moriskov.html> (дата обращения: 22.07.2013).
10. Кеменов В.С. Веласкес в музеях СССР. Л.: Аврора, 1977. 180 с.
11. Кеменов В.С. Картины Веласкеса. М., 1969. 384 с.
12. Луна Хуан Х. Несколько слов об истории королевских коллекций в музее Прадо / Прадо в Эрмитаже. El Prado en el Hermitage. Каталог выставки. Научный редактор Габриэле Финальди (Gabriele Finaldi). Государственный Эрмитаж: Национальный музей Прадо. СПб., 2011. 224 с. С. 39-63.
13. Ляшенко А.В. XVII век в диалоге эпох и культур: Материалы научной конференции. Серия «Symposium». Выпуск 8. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2000. С. 34-36 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000663/st002.shtml> (дата обращения: 09.08.2013).
14. Малофеев Н.Н. Западная Европа: эволюция отношения общества и государства к лицам с отклонениями в развитии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bib.convdocs.org/v14588/малофеев> (дата обращения: 28.07.2013).
15. Museo Nacional del Prado (Официальный сайт Музея Прадо) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.museodelprado.es/> (дата обращения: 31.07.2013).
16. Новелла Матвеева – Сергей Никитин. Я леплю из пластилина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://nkozlov.ru/library/s59/s65/s81/d3559/#.Uf4ysFHWneg> (дата обращения: 04.08.2013).
17. Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя: Пер с исп. / Вступ ст. И.В. Ершовой, М.Б. Смирновой; Коммент. и указ. имен В.М. Володарского. М.: Республика, 1997. 351 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://radaread.com/?book=27277&pg=56> (дата обращения: 09.08.2013).
18. Рязанов И.В. Проблема сознания и языка в структурной эпистемологии М. Фуко // Вестник Пермского университета. Философия, психология, социология. Вып. 1 (9). 2012. С.19-34.
19. Священник Константин Пархоменко. Скандальная выставка Марата Гельмана «Icons». Духовная катастрофа – или будем смотреть и думать?.. // Православный форум Азбука веры. Запись от 03.04.2013. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://azbyka.ru/forum/blog.php?b=1481> (дата обращения: 24.07.2013).
20. Семенова Елена. Адски загадочная душа // Аргументы и факты от 16 июля 2013 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.aif.ru/society/article/65100> (дата обращения: 27.07. 2013).
21. Силантьева М.В. Философия свободы о власти, воле и спасении души / М.В. Силантьева // Духовная и политическая власть. М., 2009. С. 192-210.
22. Тищенко Павел. Собака, лежащая справа // Синий диван. Редактор Елена Петровская. Институт “Русская антропологическая школа”. №10-11. 2009. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://sinijdivan.narod.ru/sd10red.htm> (дата обращения: 09.08.2013).
23. Uzelac M. Inflaciona estetika. Novi Sad: Studio Veris, 2009. 184 с.
24. Узелац М. Полемическое размышление о возможности полемики в современной философии // Вестник МГИМО- Университета. 2012. №6 (27). С.213-215.
25. Фуко М. Придворные дамы / Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук Пер. с фр. В.П. Визгин, Н.С. Автономова. СПб.: А-сид, 1994. 408 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/fuko_slv/ (дата обращения: 09.08.2013).

■ Лингвострановедение

26. Хачатурян В.М. Феномен архаизации в культурной динамике. Диссертация на соискание учёной степени доктора культурологии. На правах рукописи. М., 2012. 437 с.
27. Шедевры музеев мира в Эрмитаже: "Менипп" и "Эзоп" Веласкеса. 21 октября 2008 г. 21 декабря 2008 г. / Государственный Эрмитаж. Архив выставок [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.hermitagemuseum.org/html_Ru/04/2008/hm4_1_199.html (дата обращения: 31.07.2013).
28. Шестопал А.В. Решение этнонациональных проблем: опыт Испании // Вестник МГИМО-Университета. 2012. № 2. С. 293-294.
29. Электронная энциклопедия музея Прадо [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/> (дата обращения: 31.07.2013).
30. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 томах (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890-1907. Ст.: Оливарес, Гаспаро де Гусман.

Об авторе

Маргарита Вениамионовна Силантьева – д. философ. н., профессор кафедры философии МГИМО(У) МИД России

DIEGO VELÁZQUEZ'S KINGS, BUFFOONS AND PHILOSOPHERS IN THE CONTEXT OF HIS RELIGIOUS PAINTINGS: THE VIEW FROM RUSSIA (PHILOSOPHICAL-ANTHROPOLOGICAL ANALYSIS)

Margarita Silantieva

Moscow State Institute of International Relations (University), 76 Prospect Vernadskogo, Moscow, 119454, Russia

Abstract: *The article is dedicated to the analysis of philosophic anthropology of the great Spanish artist of the 17th century Diego Velázquez. This anthropology is considered through the prism of the problems that set the life of contemporary Russia and its "reflections" in the present-day Russian artists' works. At that Velázquez's philosophical anthropology is reconstructed on the basis of his works.*

As a consequence, significant part of attention is paid to the method that allows performing such reconstruction. The author proceeds from the belief according to which not only written texts can be considered philosophically. The visual "texts" connected with certain world outlook component of art creative work undoubtedly possess definite semantics. Expressed by the language of art, such image lines contain intelligible sense component reconstruction of which can be subjected to strict scientific and philosophical analysis and corrected with its help. At that one should not think that the images are "translated" into "the text of words" – on the contrary, philosophical reconstruction implies not as "verbalization" of visual line as coherent to it logical mastering of the picture's sense (in this case) against the background of historical and historical-philosophical "scenery".

The urgency of turning to this problem is brought about by the fact that a number of questions that found vivid and coherent (as philosophical-anthropological research shows) embodiment in Velázquez's creative work are extremely interesting for contemporary thinkers speaking the language of contemporary fine arts. "The topic of mirror" is among such questions and it deals with correlation of intellectual and rational in a person's consciousness, and, finally, there is the issue of the man as a bearer of moral principles. Comparison of attitudes shown by contemporary painting with Velázquez's ideas enables to trace the development of philosophical anthropology and in the area of its most significant categories – the man, society, consciousness, corporality, creative work, etc.

Key words: Philosophical anthropology, figurative language of religious art, post-modern anthropology, philosophy of culture, Velázquez's creative work, religious image, phenomenon of consciousness, "the problem of the man", post-modern "myth about the man" in contemporary Russian painting.

References

1. Alpatov M.V. O kompozitsii kartiny «Menini» Velaskesa [About Velázquez's «Menini» painting composition] / M.V. Alpatov. Etiudy po istorii Zapadno-Evropoeiskogo iskusstva [Studies on the Western European arts history]: USSR Art Academy Publ., 1963, p. 243-254. Available at: <http://photo-element.ru/analysis/vel.html> (accessed 30 July 2013). (In Russian)
2. Bibikhin V.V. Les [A Forest]. Saint Petersburg: Nauka Publ., 2011. 435 p. (In Russian)

3. Bibikhin V.V. Rannii Haidegger [Early Heidegger]. Materialy k seminaru [Proc. of the seminar]. Moscow: Institute of philosophy, theology and history of St. Foma Publ., 2009. 533p. (In Russian)
4. Berdyaev N.A. Smysl tvorchestva [Sense of creative work]. Philosophia svobody. Smysl tvorchestva [Philosophy of freedom. Sense of creative work]. Moscow: Pravda Publ., 1989. 607 p. (In Russian)
5. V Velikobritanii razreshat rozhat' geneticheski modifitsirovannykh detei ot triokh roditelei [It will be allowed to give birth to genetically modified children from tree parents]. Novosti E1.RU. Rosbult. 29 June 2013. Available at: http://www.e1.ru/news/spool/news_id-390717.html (accessed 31 July 2013). (In Russian)
6. Volkova G.I. Ispania: gosudarstvo avtonomii i problema territorialnoi tselosnosti [Spain: the state of autonomies and territorial integrity problem]. Moscow, Max Press Publ., 2011, 328 p. (In Russian)
7. Glagolev V.S. Religioznoye iskusstvo v kontekste sovremennogo esteticheskogo smislopolagania [Religious Art in the context of contemporary aesthetic sense] // Sinkhronia I modeli smyslopolagania v sovremennoy estetike [Synchronism and patterns of sense in contemporary aesthetics]. Materialy IV Ovsyannikovskoi mezhdunarodnoi esteticheskoi konferentsii (27-28 noyabrya 2012 goda) [Proc. of the IV Ovsyannikhov International Conference (27-28 November 2012)]. Moscow, Moscow University Publ., 2012. (In Russian)
8. Igumen Piotr Mesherinov. Besedy o vere i Tserkvi [Discussion on faith and Church]. Available at: http://igpm.narod.ru/_books/ig_petr_besedi_o_vere_i_cerkvi.html (accessed 28 July 2013). (In Russian)
9. History of Spain. Available at: <http://shjffl.com/izgnanie-moriskov.html> (accessed 22 July 2013). (In Russian)
10. Kemenov V.S. Velaskes v muzeyakh SSSR [Velázquez in the USSR museums]. Leningrad, Aurora Publ., 1977, 180 p. (In Russian)
11. Kemenov V.S. Kartiny Velaskesa [Velázquez's paintings]. Moscow, Arts Publ., 1969, 384 p. (In Russian)
12. Luna Huan H. Neskol'ko slov ob istorii korolevskih kolleksiy v muzee Prado [A few words about the royal collection of Prado Museum] / Prado v Ermitazhe [Prado in the Hermitage]. El Prado en el Hermitage. The catalogue of the exhibition. Ed. by Gabriele Finaldi. State Hermitage: Prado National museum. Saint Petersburg, 2011, 224 p. Pp. 39-63. (In Russian)
13. Lyashenko A.V. XVII vek v dialoge epokh i kultur: Materiali nauchnoi konferentsyi. Seriya «Symposium». Vypusk 8. [The 17th century in the dialogue of epochs and cultures: Proc. of science conference. Series «Symposium». Vol. 8.]. Saint Petersburg, Saint Petersburg Philos. Society Publ., 2000. Pp. 34-36. Available at: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000663/st002.shtml> (accessed 9 August 2013). (In Russian)
14. Malofeev N.N. Zapadnaya Evropa: evolutsiya otnosheniya gosudarstva i obschestva k litsam s otkloneniyami v razvitiy [Western Europe: the evolution of state and society position to people with developmental disabilities]. Available at: <http://bib.convdocs.org/v14588/малофеев> (accessed 28 July 2013). (In Russian)
15. Museo Nacional del Prado (Ofitsialnyi sait Muzeya). [The official site of Prado Museum]. Available at: <http://www.museodelprado.es/> (accessed 31 July 2013).
16. Novella Matveeva – Sergei Nikitin. Ya lepliu iz plastelina. [I mould from the plasticine]. Available at: <http://nkozlov.ru/library/s59/s65/s81/d3559/#.Uf4ysFHWneg> (accessed 4 August 2013).
17. Ortega i Gasset Kh. Velaskes. Goiya [Velázquez . Goya]. Introduct. articl. by I.V. Jershova, M.B. Smirnova; comments and orders after V.M. Volodarskii. Moscow: Respublica Publ., 1997. 351 p. Available at: <http://padaread.com/?book=27277&pg=56> (accessed 9 August 2013). (In Russian)
18. Ryazanov I.V. Problema soznania v strukturnoi epistemologii M. Fuko [The consciousness problem in M. Fuko structure epistemology]. Vestnik Permskogo universiteta. Philosophya, psikhologiya, sotziologiya. Vip. 1 (9). [Bulletin of Perm University. Philosophy, psychology, sociology. Vol. 1 (9).] 2012. Pp.19-34. (In Russian)
19. Priest Konstantin Parkhomenko. Skandalnaya vystavka Marata Gelmana «Icons». Dukhovnaya katastrofa – ili budem smotret' I dumat'?. [«Icons» - Marat Gelman's scandal exhibition. Spiritual catastrophe or let's watch and think?..]. Pravoslavnyi forum Azbuka very. Zapis' ot 03.04.2013. [The Orthodox Forum Azbuka of faith. Record from 03.04.2013]. Available at: <http://azbyka.ru/forum/blog.php?b=1481> (accessed 24 July 2013). (In Russian)
20. Semenova Helen. Adski zagadochnaya dusha [Infernally mysterious soul]. Argumenty i facty - Arguments and facts, July 16, 2013. Available at: <http://www.aif.ru/society/article/65100> (accessed 27 July 2013). (In Russian)
21. Silantieva M.V. Philosophiya svobody o vlasti, vole, i spasenii dushi [Philosophy of freedom about power, will soul salvation] / Dukhovnaya i politicheskaya vlast' [Spiritual and political power]. Moscow, 2009, pp. 192-210. (In Russian)

■ Лингвострановедение

22. Tishienko Pavel. Sobaka, lezhashyaya sprava [A dog lying on the right]. Siniyi divan - A Blue sofa. Edited by Helen Petrovskaya. "Russian anthropology school" Institute, no. 10-11, 2009, Available at: <http://sinijdivan.narod.ru/sd10red.htm> (accessed 9 July 2013). (In Russian)
23. Uzelac M. Inflaciona estetika. Novi Sad: Studio Veris, 2009, 184 p. (In Russian)
24. Uzelac M. Polemicheskiye razmyshleniya o vozmozhnosti polemiki v sovremennoi filosofii [Polemic speculation on the possibility of polemics in contemporary philosophy]. Journal of MGIMO – University, no.6 (27), 2012, pp.213-215. (In Russian)
25. Fuko M. Pridvornyye damy [Ladies of the court], Fuko M. Slova i veshi [Words and things]. Saint Petersburg, A-cad Publ., 1994, 408 p. Available at: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/fuko_slv/ (accessed 9 August 2013). (In Russian)
26. Hachaturyan V.M. Phenomen arkhazatsyi v kulturnoi dinamike. Diss. dokt. kulturologii. [Phenomenon of «archaization» in the cultural dynamics. Dr. cult. diss. Manuscript copyright]. Moscow, 2012. 437 p. (In Russian)
27. Shedevry muzeev mira v Ermitazhe: "Menipp" i "Ezop" Velaskesa. 21 oktablya 2008 goda – 21 dekabrya 2008 goda [The world museum masterpieces in the Hermitage: "Ezop" and "Menipp" by Velázquez. 21 October 2008 – 21 December 2008]. Gosudarstvennyi Ermitazh. Arkhiv vystavok [The State Hermitage. The exhibitions' archive]. Available at: http://www.hermitagemuseum.org/html_Ru/04/2008/hm4_1_199.html (accessed 31 July 2013). (In Russian)
28. Shestopal A.V. Resheniye etnonatsionalnikh problem: opyt Ispanii [The ethno national problems solution: experience of Spain]. Journal of MGIMO – University, 2012, no. 2, pp. 293-294. (In Russian)
29. Electronic encyclopedia of Prado Museum. Available at: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/> (accessed 31 July 2013). (In Russian)
30. Entzicopedicheskiy slovar' Brokgauza i Efrona [Brockhaus and Efron's encyclopedic dictionary]. In 86 vol. (4 ed.). Saint Petersburg, 1890-1907. The article: Olivares, Gasparo de Gusman.

About the author

Margarita Silantieva – Doctor in Philosophy, Professor of Chair of a Philosophy of MGIMO(U) MFA of Russia