

просто „Менини“. Представата за галерийността се засилва и от характера на тази картина - на първи план виждаме рамка и голямо платно, върху което сякаш започва или продължава да рисува Веласкес, затваряйки и самия себе си в рамка.⁹ Освен това „Менини“ е своеобразен синтез от множество други картини – тя е едновременно портрет на инфантата и нейните придворни дами, на Филип IV и съпругата му Мариана (включен в общото платно като отражение в огледалото), автопортрет на Веласкес, т. е. в своята цялост картината „гледа една сцена, за която тя от своя страна също представлява сцена“.¹⁰ Нещо повече – действието в „Менини“ се развива в ателие, стените на което са украсени с голям брой картини на Рубенс със сюжети, взети от „Метаморфозите“ на Овидий.¹¹ Не на последно място трябва да отбележим и обстоятелството, че за художника ние самите сме картина, която той като че ли наблюдава.¹² Т. е. в творбата на Веласкес непрекъснато се преминава границата между реалното и фикционалното пространство, между живописца и не-живописца. Чрез пренасищането на картината с картини Веласкес всъщност прокарва в творбата си идеята за могъщата роля на живописца при изображението на живота.¹³ Върху сходна идея очевидно стъпва в предговора си и Св. Игов, според когото Веласкес е един от тримата испански художници (заедно с Гоя и Ел Греко), стилистиката на които може да се използва като ключ за разчитането на отделните части на Димовия роман. Яна Левиева избира картина, която не просто

⁹ Вж. Фуко, М. Камериерките, // Думите и нещата. С., 1992 с. 39; Кеменов, В. Картины Веласкеса. М., 1969, с. 346. Неслучайно авторът на монографията цитира и думите Т. Готие, който при вида на „Менини“, възкликва: „Къде всъщност е картината?“

¹⁰ Фуко, М. Камериерките, Цит.съч., с. 52. Тази реципрочност според Фуко се демонстрира именно от гледащото и гледаното огледало в картината.

¹¹ Кеменов, В. Картины Веласкеса, Цит.съч., с. 346.

¹² Фуко, М. Камериерките, Цит. съч., с. 40.

¹³ Кеменов, В. Картины Веласкеса, Цит.съч., с. 346.