

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО



ДИЕГО ВЕЛАСКЕС Часть 66

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 66

ДИЕГО ВЕЛАСКЕС

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ ВЕЛАСКЕСА**стр. 3****ТВОРЧЕСТВО****стр. 8**

„Старая кухарка“ — 1618	стр. 8
„Христос в доме Марфы и Марии“ — ок. 1618	стр. 10
„Кузница Вулкана“ — 1630	стр. 12
„Сдача Бреды“ — 1634—1635	стр. 14
„Конный портрет Филиппа IV“ — 1634—1635	стр. 16
„Коронование Богоматери“ — 1643—1644	стр. 18
„Франсиско Лескано“ — ок. 1643—1645	стр. 20
„Папа Иннокентий X“ — 1650	стр. 22
„Венера перед зеркалом“ — 1651—1653	стр. 24
„Менины“ („Фрейлины“) — 1656	стр. 26

ВЕЛАСКЕС И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ**стр. 28****ВЕЛАСКЕС В МУЗЕЯХ МИРА****стр. 31**

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: Scala; стр.3: вверху: Scala, внизу: AKG; стр.4: внизу слева: AKG, справа: Художественная библиотека Бриджмен; стр.5: вверху: Scala, в центре слева: Художественная библиотека Бриджмен; стр.6: вверху: Scala, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр.7: вверху: Художественная библиотека Бриджмен, внизу: Scala; стр.8-10: Художественная библиотека Бриджмен; стр.11-22: Scala; стр.23: Художественная библиотека Бриджмен; стр.24: Scala; стр.25: Художественная библиотека Бриджмен; стр.27: Scala; стр.28: Художественная библиотека Бриджмен; стр.29: вверху слева: Scala, в центре справа: AKG, внизу справа: Scala; стр.30: Scala; стр.31: вверху: Scala, в центре: AKG; стр.32: Художественная библиотека Бриджмен.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“, Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“, Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Ответственный секретарь: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Отдел сбыта: +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500, г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17.
Издание зарегистрировано в Государственном комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 19000510
„Великие художники“ © EagleMoss International Ltd. 2003

На обложке:
Менины
(фрагмент)

1656; 318x276 см
Прадо, Мадрид

Коллекция

„Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описание самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: ЖОРЖ ДЕ ЛАТУР (1593–1652)

Французский живописец Жорж де Латур, используя жанровые мотивы и контрастную светотень каравандизма, последователем которого он был, создал строгий стиль, отмеченный сдержанностью чувств, выразительным светом, обобщенностью силуэтов и форм.



Диего Веласкес



Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес родился весной 1599 года в Севилье — столице испанской провинции Андалузия. Запись о его крещении сохранилась в приходской книге церкви Сан-Педро и датирована 6 июня того же года. Отец художника, Хуан Родригес де Сильва, имел португальские корни и, по некоторым свидетельствам, „был исполнен аристократических претензий“, конх, впрочем, не была лишена и Херонима Веласкес, мать Диего, происходившая из старинного рода благородных, но порядком обедневших испанских дворян. Согласно существовавшему в те далекие времена и сохранившемуся до сегодняшнего дня обычаю, Диего получил двойную фамилию, состоящую из фамилий обоих родителей, однако в историю живописи он вошел именно как Веласкес.

В МАСТЕРСКОЙ ФРАНСИСКО ПАЧЕКО

Первым учителем Диего Веласкеса становится Франсиско Эррера Старший (ок. 1590—1656) — по утверждению современников, „художник высокопочитаемый, но слишком темпераментный“ для преподавательской деятельности. Спокойного и обстоятельного юношу, каковым был Диего, наверняка напрягала манера Эрреры постоянно подгонять учеников и, критикуя за нерасторопность, упрекать в бездарности. Поэтому уже в следующем, 1610 году Веласкес переходит в мастерскую Франсиско Пачеко (1564—1654), влиятельного аристократа, видного теоретика искусства и выдающегося художника, чей дом являлся в Севилье своеобразным очагом культуры и про-

▲ Автопортрет

после 1643
103,5x82,5 см
Галерея Уффици,
Флоренция

Этот автопортрет датируется по времени назначения Веласкеса начальником королевских покоев, о чем свидетельствуют ключи на поясе

Когда Веласкес написал великолепный портрет Иннокентия X и восхищенный Папа пожаловал ему за это золотую цепь, художник возвратил ее со словами: „Я не живописец, но слуга короля“. Вследствие своего придворного положения и особого душевного склада Веласкес писал чрезвычайно мало, однако каждая его работа являлась истинным шедевром.

Там собирались представители художественной и интеллектуальной элиты города, и юный Веласкес не раз становился свидетелем оживленных дискуссий на самые разные темы — от иерархии живописных жанров до оценки заслуг Рафаэля (1483—1520). В марте 1617 года Веласкес получает свидетельство о завершении обязательного шестилетнего курса обучения. Рукой самого Пачеко там было отмечено, что Диего „достойно выдержал экзамен и может самостоятельно работать как художник-живописец по собственным мотивам“. Обретенный Веласкесом статус независимого мастера давал ему право подписывать свои работы, открывать собственные художественные мастерские и заниматься преподаванием живописи. „Благовоспитанный, элегантный и образованный, он обладает множеством моральных достоинств, сильным характером и оригинальным способом мышления; открыт для новых идей, но отрицает возможность искусственного или чисто интеллектуального представления жизни“, — так характеризовал Пачеко Веласкеса, и в этих строках обнаруживаются явная симпатия и глубокое уважение мэтра к личности ученика. Неудивительно, что, имея дочь на выданье, Пачеко считал Веласкеса самой достойной кандидатурой на роль ее супруга и, соответственно, своего зятя... Церемония бракосочетания состоя-

Георг Браун и Франс Хогенберг: Вид Севильи

конец XVI века
иллюстрация из книги
„Civitates orbis
terrarum“, изданной в
Кёльне

Веласкес родился в одном из районов Севильи; в те времена этот город был центром Андалузии — земледельческой провинции Испании

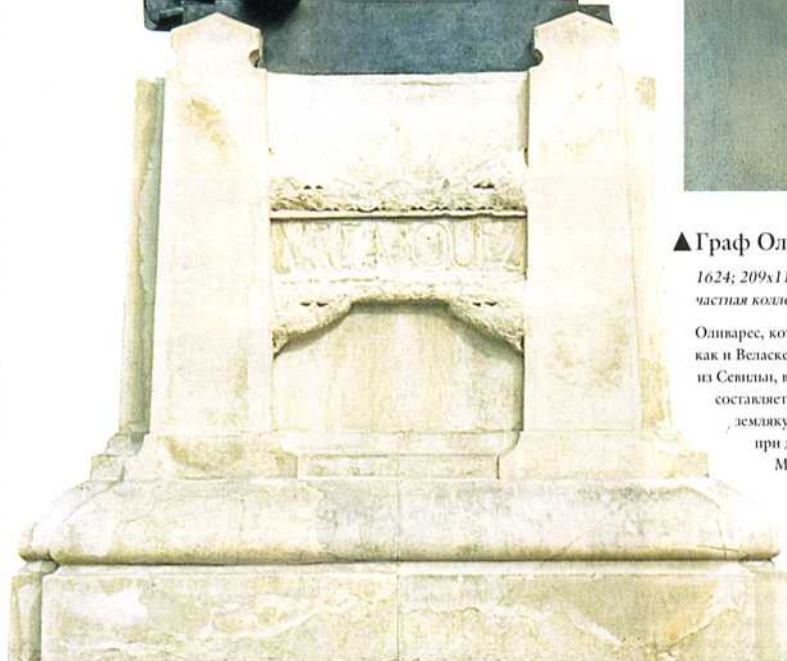


лась 23 апреля 1618 года. В 1619 году у супругов родится дочь Франсиска, которая останется единственным ребенком Веласкеса, поскольку ее сестра Игнасия, появившаяся на свет двумя годами позже, проживет всего около трех лет.

КАРЬЕРА В МАДРИДЕ

В 1618 году Пачеко предлагают должность цензора живописи при Священной инквизиции. Мастер соглашается и, переехав в Мадрид, прилагает максимум усилий для того, чтобы перевезти в столицу семью дочери и пристроить своего зятя при дворе. К счастью, на одном из королевских приемов Пачеко встретил своего старинного друга, уроженца Севильи, а ныне первого министра и фаворита Филиппа IV (1605—1665), графа Оливареса (1587—1645), который, собственно, и составил протекцию молодому Веласкесу. В 1623 году художник прибывает в Мадрид и сразу же получает заказ на портрет королевского капеллана дона Хуана де Фонсеки. Написанная за весьма короткий отрезок времени работа была предъявлена Филиппу IV и удостоилась его высочайшей похвалы. Следующим заказом мастеру стал портрет самого короля (к сожалению,

▼ Памятник Веласкесу перед музеем Прадо в Мадриде



▲ Граф Оливарес

1624; 209х110 см
частная коллекция

Оливарес, который так же, как и Веласкес, был родом из Севильи, в 1623 году составляет своему земляку протекцию при дворе в Мадриде



нию, работа не сохранилась), который был закончен 30 августа 1623 года. Надежды Пачеко и Оливареса оправдались полностью: эта работа Веласкеса была принята еще более благосклонно, чем предыдущая, и 24-летний художник становится „pintor de camera“ — придворным живописцем, имеющим эксклюзивное право портретировать монарха.

Это определило его дальнейшую судьбу. Семья Веласкесов поселяется в королевском дворце Алькасар и пользуется всеми привилегиями особ, приближенных к монарху. От родителей Веласкес унаследовал кое-какое состояние, за женой взял приличное приданое — все это в сочетании с казенным жалованьем освобождало его от заказных работ. Единственной его обязанностью было писать портреты короля и его близких. Однако к этому минимуму обязанностей очень скоро прибавилось

УЧИТЕЛЬ ВЕЛАСКЕСА

Франсиско Пачеко, талантливый живописец и благородный человек, сыграл очень важную роль в развитии андалузской живописи XVII века. Он много путешествовал по Италии и Фландрии, а вернувшись в Севилью, создает там одну из самых известных в Европе живописных школ. В его доме-мастерской часто собираются художники, поэты и ученые. В 1639 году Пачеко заканчивает работу на произведении, которое сам он считал главным делом своей жизни. Речь идет о трактате „Arte de La Pintura“ („Искусство живописи“), в котором художник и теоретик излагает главные принципы живописи, а также делится практическими советами в этой области. Пачеко и Веласкеса связывали теплые, дружеские отношения — и как родственников, и как единомышленников.

Портрет мужчины (Франсиско Пачеко?) ►

1618—1622; 40х36 см
Прадо, Мадрид

“ В его дворцовых
апартаментах одна комната была
отдана под мастерскую, дубликат
ключа от которой имелся только у
короля. Его Величество приказали
поставить там специальное кресло,
чтобы они могли ежедневно
присутствовать при рождении ”
шедевров

Франсиско Пачеко



положение личного друга Филиппа IV, что, естественно, не могло вызывать добрых чувств у других придворных и, особенно, у предшественника Веласкеса на посту придворного художника, Винченцо Кардуччо (1570—1638). После того, как этот итальянец во всеулышание называет Веласкеса „карьеристом и выскочкой, способным писать только льстивые портреты“, Филипп IV решает раз и навсегда покончить с интригами. Король объявляет среди своих живописцев конкурс на лучшую историческую картину. Темой было избрано изгнание морисков (так испанцы называли мавров) в 1609 году — варварская акция, проведенная отцом нынешнего монарха, Филиппом III (1573—1621) и имевшая для страны поистине катастрофические последствия. Строгое жюри единогласно

▲ Испанская
школа:
Королевский
дворец и мост

XVII век; 157х237 см
частная коллекция

Мадридский Алькасар
(вверху, слева)
расположен на
живописном холме над
рекой Мансанарес; этот
дворец являлся
официальной
резиденцией Филиппа IV

присудило победу Веласкесу, который тем самым доказал универсальность своего художественного дара. Работа не дошла до наших дней, однако сохранились свидетельства, что Веласкес „больше внимания уделил страданиям морисков, вынужденных покинуть родные земли, чем официальным героям — королю и его приближенным“. Король посчитал эту картину сколь „неожиданной“, столь и талантливой, одобрил вердикт судей и... назначил победителя на должность камергера, что было расценено при дворе как безусловное повышение и огорждало Веласкеса от сплетен и интриг.

С августа 1628 года по апрель 1629 года в Мадриде пребывал Питер Пауль Рубенс (1577—1640), который работал над портретами членов королевской семьи. Веласкес неоднократно встречался с фламандским мастером и даже ездил с ним в Эскориал для знакомства с шедеврами из королевской коллекции живописи. Оба художника выражали свое восхищение работами Тициана и проводили много времени в беседах об итальянской живописи в целом. По возвращении из Эскориала Веласкес принимает решение посетить Италию и получает разрешение короля на эту поездку.

ПЕРВОЕ ПРЕБЫВАНИЕ В ИТАЛИИ

В июле 1629 года художник, в сопровождении генерала Спинолы, только что назначенного командующим испанскими войсками в Италии, покидает Мадрид. Путешествие по Италии нельзя было назвать приятным: должность королевского камергера, статус протекже графа Оливареса и, плюс к тому, спутник генерал — все это вызывало раздражение у подозрительных итальянцев, считавших Веласкеса чуть ли не испанским шпионом. Недоброжелательность местной ари-

тократии, возможно, слегка и задевала художника — но не более того, поскольку главную цель своего путешествия он заранее определил как „совершенствование профессионального мастерства“.

В конце августа Веласкес прибывает в Геную. Оттуда направляется в Милан, а затем — в Венецию. Именно в Городе дождей художник сталкивается с наиболее яростным неприятием итальянцами испанцев как таковых, и в октябре 1629 года спешно покидает Венецию и устремляется в Рим, где, в случае чего, можно было рассчитывать на заступничество Папы. В Вечном Городе художник пробудет до конца следующего года.

УСПЕХ В МАДРИДЕ

Вернувшись в Мадрид в январе 1631 года, Веласкес узнал, что за время его отсутствия король категорически отказывался позировать другим художникам. Полный живописец с энтузиазмом приступает к исполнению своих обязанностей — тем более что 17 октября 1629 года у Филиппа IV родился сын Балтасар Карлос, и счастливый отец не скрывал своего желания как можно скорее запечатлеть наследника престола... Веласкес исполняет огромное количество официальных портретов, а также религиозных образов, предназначенных для оформления королевских капелл. В 1635 году художник впервые после той памятной конкурсной работы обращается к исторической теме и создает картину „Сдача Бреды“, украсившую интерьер одного из залов королевского дворца Буэн Ретиро. В следующем году король назначает Веласкеса на должность „ayuda de guardarropa“ — что-то вроде интенданта, управляющего. Естественно, круг обязанностей мастера существенно расширился, и теперь он должен был руководить работами по оформлению интерьера всех дворцовых помещений, за исключением личных апартаментов монарха, вход в которые был заказан всем, кроме графа Оливареса. Но когда в январе 1643 года внезапно попавшего в немилость графа заменяет маркиз де Карпио, Веласкесу удается занять одну из наивысших ступеней в придворной иерархии — он становится „ayuda de camera“ (главный интендант, начальник королевских покоев).

21 января 1649 года Веласкеса отправляется в Италию с целью приобретения картин и скульптур для пополнения коллекции дворца Алькасар.

ВТОРАЯ ПОЕЗДКА В ИТАЛИЮ

11 марта художник прибывает в Геную, откуда направляется в Венецию, где покупает картину Веронезе „Венера и Адонис“, а также несколько работ Тинторетто. Затем он посещает Моден, Парму, Болонью и Неаполь, а 10 июля прибывает в Рим. Во время этой поездки итальянцы, с которыми приходится иметь дело Веласкесу, относятся к нему хотя и настороженно, но все же с уважением — как к любому высокопоставленному иностранцу. И дело тут не в его живописи, о которой в Италии почти никто ничего не знает, а в его статусе фаворита короля Филиппа IV. Тот факт, что его не воспринимают здесь как художника, настолько вывел из себя обычно спокойного и уравновешенного Веласкеса, что он в течение всего нескольких дней пишет портрет своего слуги-мулата Хуана де Пареха и велит тому „ходить с картиной по домам некоторых аристократов и живописцев, дабы они видели рядом модель и портрет“. Картина поразила итальянских коллег мастера, а слух о его необычайном таланте достиг папской резиденции, куда вскоре он был приглашен для на-



ВЕЛАСКЕС, ЖИВОПИСЕЦ КОРОЛЕВСКОЙ СЕМЬИ

В 1615 году Филипп IV заключает брак с Изабеллой Бурбонской, а в 1621 году вступает на трон короля Испании. Этот высокообразованный и утонченный, но мягкий и интеллигентный человек предпочел самоустраниться от жестокого мира политики, поручив осуществление реальной власти своему министру Оливаресу. От брака с Изабеллой у Филиппа IV было двое детей — Балтасар Карлос (1629—1646) и Мария Тереза (1638—1683), будущая жена Людовика XIV (1638—1714), а второй брак короля, с Марианной Австрийской (1634—1696), дочерью Фердинанда III (1608—1657), принес ему Маргариту (1651—1673), Филиппа Просперо (1657—1661) и Карлоса (1661—1700), который станет императором Карлом II. Благодаря Веласкесу, лица всех королевских отпрысков остались запечатленными для истории.

▲ Портрет Филиппа IV

1655; 69x56 см
Прадо, Мадрид



◀ Хуан де Пареха

1649—1650; 81x70 см
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк

Для того чтобы итальянцы узнали о его таланте живописца, Веласкес пишет портрет своего слуги и отправляет его вместе с „оригиналом“ кочевать по домам почтенных римлян





КАЛЕНДАРЬ

- 1599 — в Севилье родился Диего Веласкес, 6 июня состоялся обряд его крещения
- 1610 — 1 декабря Веласкес начинает обучение в мастерской художника и теоретика Франсиско Пачеко
- 1617 — 14 мая Веласкес заканчивает курс обучения и удостоивается титула мастера
- 1618 — 23 апреля Веласкес женится на Хуане, дочери Пачеко
- 1619 — у Веласкеса рождается дочь Франсиска
- 1623 — 6 октября Веласкеса назначают придворным художником короля Филиппа IV
- 1629 — в июле художник уезжает в Италию; почти год он проводит в Риме
- 1631 — в январе Веласкес возвращается в Мадрид
- 1643 — живописца назначают начальником королевских покоев во дворце Алькосар
- 1649 — в конце мая он прибывает в Рим
- 1651 — в конце июня художник возвращается в Мадрид
- 1652 — в феврале Веласкес назначается „великим гофмаршалом дворца“
- 1659 — Веласкес становится рыцарем Ордена Сантьяго
- 1660 — 6 августа, после внезапной непродолжительной болезни, Диего Веласкес умер

▲ Хуан Батиста Мартинес дель Масо: Семья художника

ок. 1664—1667
148x174 см
Музей истории искусств, Вена

На картине представлены сам дель Масо, его мать, жена (дочь Веласкеса, Франсиска) и шестеро детей

Вид на сады виллы Медичи в Риме (в период строительных работ)

1649—1650; 48x43 см
Прадо, Мадрид

Этот пейзаж был написан Веласкесом во время его второго пребывания в Риме: существует предположение, что высокопоставленного гостя, посетившего тогда виллу Медичи



писания портретов самого папы Иннокентия X, а также некоторых его приближенных. Окончательным признанием Веласкеса-живописца в Италии стало его принятие в январе 1650 года в члены Академии святого Луки.

Тем временем, Филипп IV, обеспокоенный длительным отсутствием своего любимца, посылает в Рим гонца с предписанием Веласкесу срочно явиться ко двору. В июне 1651 года художник возвращается в Мадрид.

ТРИУМФАЛЬНОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ

В феврале 1652 года Филипп IV в очередной раз одаривает Веласкеса своей милостью — отныне художник становится „aroseñador mayor de Palacio“ — „великим гофмаршалом дворца“. Отныне на нем лежала ответственность за все, что происходило в стенах королевского дворца — от работы кухни до организации официальных приемов.

В 1659 году Веласкес удостоивается титула рыцаря Ордена Сантьяго. Это был его триумф: пожалуй, никто из художников-паредворцев за всю историю живописи не имел более высокого статуса. В следующем году Веласкес руководит процессом подготовки к церемонии бракосочетания инфанты Марии Терезы с королем Франции Людовиком XIV, которое имело важнейшее политическое значение. Вернувшись в Мадрид, художник почувствовал себя неважно и списал свое недомогание на элементарное переутомление. Однако все оказалось гораздо серьезней. После семидневной агонии, 6 августа 1660 года, в присутствии Филиппа IV, пришедшего навестить своего фаворита, Диего Веласкес умирает. Его хоронят с почестями, достойными королей, на кладбище церкви святого Иоанна Крестителя в Мадриде.

Старая кухарка — 1618



Старая кухарка ▶

1618; 99х128 см
Национальная галерея
Шотландии, Эдинбург



◀ Севильский
водонос

ок. 1620; 106х82 см
Музей Веллингтон,
Лондон

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Довольно рано Веласкесу удалось достичь в живописи тех высот, которых иные художники достигают в зрелом возрасте, когда большая часть творческого пути уже позади. Диего же не было и двадцати лет, когда он полностью овладел искусством создавать иллюзию объема на плоскости, как с помощью цвета, так и с помощью света. Весьма показательным в этом смысле изображение брови пожилого человека с картины «Севильский водонос» — при ближайшем рассмотрении она кажется темным пятном неопределенной формы, и как меняется это впечатление при взгляде с должного расстояния!



На начальном этапе своей карьеры Веласкес находился под сильным влиянием Караваджо и писал, вслед за великим итальянцем, преимущественно бодегонес — жанровые сцены в тавернах, харчевнях или на кухнях, с соответствующей публикой и выразительными натюрмортами на переднем плане. Исследователь Ортега-и-Гассет, отмечая сходство ранних работ Веласкеса и поздних работ Караваджо, обращает особое внимание на способ передачи освещения мастерами представленных сцен. «Свет, — пишет Ортега-и-Гассет, — перестает быть элементом, с помощью которого создается светотень, моделирующая фигуры, но сам становится неким объектом, написанным во всей его реальности. Вместо того чтобы озарять картину светом условным, как делалось прежде, Караваджо решил изобразить освещение естественное, хотя и подбирая искусственно све-

товые комбинации: свет в пещере, одним лучом резко выхватывающий часть фигуры, когда все остальное тонет в черноте тени. Вот почему у него свет ошеломляющий, патетический, драматический, однако, в конечном счете, свет реальный, свет, списанный с натуры, а не выдуманный. Таков свет и в бодегонес, которые Веласкес пишет в юности, таков свет „Севильского водоноса“... Композиция картины „Севильский водонос“ построена на двух пересекающихся диагоналях. Луч света, направленный слева, „выхватывает“ из мрака фигуры и предметы, поражающие реализмом исполнения. Тот же способ освещения сцены и ту же диагональную композицию мы видим на картине „Старая кухарка“. Эта работа демонстрирует высочайшую технику передачи фактуры: стекло, керамика, олово, луковая шелуха — для девятнадцатилетнего художника не было ничего невозможного.

Христос в доме Марфы и Марии — ок. 1618

В основе сюжета картины „Христос в доме Марфы и Марии“ лежит известный фрагмент из Евангелия от Луки (10: 38—42): „...пришел Он в одно селение; здесь женщина, именем Марфа, приняла Его в дом свой; У ней была сестра, именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слово Его. Марфа же заботилась о большом угощении, и подошедши сказала: Господи! или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне. Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! ты заботишься и

суетишься о многом. А одно только нужно. Мария же избрала благую часть, которая не отнимется у нее“ ... Несмотря на религиозную тематику, эта картина представляет собой классический пример бодегонес, с которых Веласкес начинал свою карьеру. На переднем плане художник представляет эпизод из повседневной жизни. Фигуры женщин занимают левую часть композиции, правая же ее часть „отдана“ под натюрморт. Изображение непосредственно евангельской сцены мы видим выше, при этом создается впечатление, что Христос с Марфой и Марией

▼ Христос в доме Марфы и Марии

ок. 1618; 60х103 см
Национальная галерея,
Лондон



расположились в соседней комнате. Одни исследователи считают, что мы наблюдаем за ними через окно, другие утверждают, что это отражение в зеркале, третьи, и таковых большинство, называют эту сцену „картиной в картине“, предполагая, что это живописное полотно, украшающее интерьер кухни, где происходит реальное действие. Расположение религиозной сцены прямо над натюрмортом, очевидно, призвано подчеркнуть смысл приведенной выше евангельской цитаты о превосходстве духовной созерцательности над земной суетой. Очевид-



но, пожилая женщина, заставляющая молодую заниматься приготовлением трапезы, и есть Марфа — воплощение „озабоченности и суетливости о многом“. На это указывает ее жест, который повторяет жест Марфы с „картины в картине“.

Композиция „Поклонения волхвов“ построена таким образом, что ее центром являются фигуры Мадонны и Младенца. Падающий слева свет ярко освещает именно этих персонажей — в то время как фигуры поклоняющихся Иисусу волхвов повернуты к источнику света спиной, и потому их лица скрываются в полумраке. Веласкес не склонен идеализировать своих героев: образы Марии и, особенно, маленького Христа лишены религиозной возвышенности. Младенец изображен не обнаженным, как того требовала иконографическая традиция, а туго спеленутым — как самый обыкновенный, „земной“ ребенок. Существует гипотеза, что Веласкес писал Марию со своей жены Хуаны, а для образа Христа „позировала“ их новорожденная дочь Франсиска.

▲ Поклонение волхвов

1619; 204x126 см
Прадо, Мадрид

Кузница Вулкана — 1630

▼ Кузница Вулкана

1630; 223x290 см
Прадо, Мадрид



Испанское название картины „Вакх“ — Los Borrachos („Пьяницы“). Замысел этой картины смел и необычен. Написанная на мифологический сюжет, она совсем не похожа ни на произведения Рубенса с их бурной, чувственной стихией, ни на овеянные светлой поэзией вакханалии Пуссена. Веласкес изображает пирушку испанских бродяг в компании античного бога Вакха, увенчивающего голову одного из них — очевидно, в знак признания особых заслуг на ниве выпив-



▲ Вакх (Пьяницы)

ок. 1628; 165х225 см
Прадо, Мадрид

ки и разврата. Композиция этой работы строится вокруг двух расположенных в центре фигур — полуобнаженного Вакха и усатого мужчины в шляпе, который держит огромный бокал вина. Улыбка последнего передана необычайно живо и естественно, она буквально озаряет его открытое и простодушное лицо, делая черты неподвижными — кажется, будто крестьянин специально позирует художнику. В представлении Веласкеса бог Вакх — обычный парень плотного телосложения, а в образах окружающих его бродяг, исполненных удачи, душевного размаха и грубоватого, но не вулгарного юмора, ощущается что-то крупное и значительное, какая-то мощная внутренняя сила...

Картина „Кузница Вулкана“ была написана Веласкесом во время его первого посещения Италии. Великолепное описание этой работы оставил немецкий исследователь Гец Экардт: „Вул-

**“ Веласкес —
воинствующий
атеист, просто
колоссальный
безбожник.
Он изгоняет
богов кистью так
активно, словно
выметает
метлой сор ”**

Ортега-и-Гассет

кан, искусный кузнец богов, трудится в своей мастерской. Вместе с помощниками, четырьмя атлетически сложенными молодцами, кует он доспехи. В это время на пороге, излучая сияние, появляется бог света Аполлон. Он принес неприятную весть: прекрасная Венера, жена старого хромого Вулкана, забыла о супружеской верности в объятиях грубого Марса, бога войны... И в самом деле, этот несчастный калека редко когда-либо так откровенно изображался во всем своем безобразии и телесной дряхлости. Аполлон с его простодушным лицом, также далек от традицион-

ного идеала. Однако Веласкес отказывается и от сильнодействующих, грубых эффектов — он трактует мифологический сюжет скорее с легкой светской иронией“. Если сравнивать эту работу с картиной „Вакх“, написанной двумя годами ранее, то становится заметной эволюция стиля Веласкеса. Свет здесь более теплый и рассеянный — этот прием Веласкес позаимствовал у итальянских живописцев, с творчеством которых он познакомился во время путешествия в Италию. Изменилась также и палитра художника: оранжево-желтый (одеяние Аполлона) и лазурный (небо) используются Веласкесом впервые.

Сдача Бреды — 1634—1635

Второго июня 1625 года герцог Юстин фон Нассау, голландский наместник Бреды, вручает ключи от своего города генералу Амбросио Спиноле (1569—1630), командующему испанской армией. Известно, что акт капитуляции (после девяти месяцев осады) состоялся в торжественной атмосфере взаимного уважения, которая мастерски передана Веласкесом. Гец Экардт по этому поводу отмечал: „Не воинственно победное настроение царит в картине, — в ней отчетливо звучит миролюбивая нота человеческого уважения к доблести противника“.

На фоне прекрасного пейзажа представлены две противостоящие армии. Монолитное войско и лес копий справа (второе название картины — „Копья“) — это победители-испанцы. Голландцы немногочисленны, смотрят в разные стороны — перед нами разброд поверженной армии, впечатление от которого усиливается густым дымом на заднем плане, а также растерянными лицами и кротким взглядом голландского коня — в противовес занимающему четверть переднего плана мощному крупу коня испанского. Почтительно кланяясь, голландский наместник вручает ключи Спиноле, который без всякой тени превосходства или снисходительности, с дружеской улыбкой похлопывает бывшего противника по плечу, в свою очередь, поклоняясь его мужеству и отдавая должное его отважным воинам.

Победитель являет собой идеал испанского рыцаря — великодушного и благородного. Подобное представление было ново для картин на эту тему: обычно Спинولا изображался триумфатором, властным и высокомерным. Богатый колорит картины (особенно это касается одежд персонажей) совсем не нарушает общей гармонии композиции, в каждом смысловом фрагменте которой мы наблюдаем повторение одной и той же комбинации оттенков голубого, желтого, красного и коричневого цветов. Веласкесу не пришлось побывать в Бреде, однако в работе над своей картиной он использовал огромное количество гравюр — иллюстраций к топографическим справочникам. Кроме того, художник был лично знаком с генералом Спинолой, и, таким образом, обстоятельства капитуляции Нассау и особенности царящей при этом атмосферы он знал, как говорится, из первых уст. К сожалению, Спинولا умер в 1630 году и не увидел замечательной работы Веласкеса, законченной пятью годами позже. Что касается образа Нассау, то, скорее всего, здесь художник дал волю своему воображению: в 1625 году наместнику Бреды было уже шестьдесят пять лет, но Веласкес представил его в расцвете сил с едва заметной седью на висках.

“Его творчество находится в русле своей эпохи и с очевидностью показывает, что подразумеваемые идеи — это ходячие идеи того времени”

Ортега-и-Гассет



▲ Сдача Бреды (Копья)

1634—1635; 307х370 см
Прадо, Мадрид



Конный портрет Филиппа IV — 1634—1635

Конный портрет
королевы
Изабеллы
Бурбонской
1628—1635; 304x317 см
Прадо, Мадрид

“ Когда он писал этот конный портрет,
Его Величеству пришлось позировать три часа кряду,
не шевелясь. Вот она, мимолетная власть художника
над могущественным правителем ”

Франсиско Пачеко, 1639

▼ Конный портрет
Филиппа IV
1634—1635; 303x317 см
Прадо, Мадрид





Представленные здесь конные портреты были предназначены для оформления интерьера одного из залов дворца Буэн Ретиро, а именно — так называемого Салоне де лос Рейнос (Зала приемов), общей площадью 340 квадратных метров. Две стены (протяженностью 34 метра каждая) украшали картины исторической тематики, среди которых почетное место занимала уже упомянутая нами „Сдача Бреды“. На одной из десятиметровых стен располагались конные портреты Филиппа IV, его жены, королевы Изабеллы Бурбонской и их сына Балтасара Карлоса. Портреты короля и инфанта Веласкес написал сам. Работа же над портретом Изабеллы Бурбонской, начатая в 1628 году и прерванная по причине отъезда художника в Италию, была закончена другим мастером. По возвращении в Мадрид, Веласкес был возмущен „бездарным извращением его замысла“ и начал вносить многочисленные правки, а, по сути, переписал картину заново. Во всяком случае, как утверждают исследователи, все композиционные элементы картины — и пейзаж, и фигура белого коня, и голова королевы, и ее одежда — подверглись правкам Веласкеса... Филипп IV представлен в образе верховного главнокомандующего: он облачен в золоченые рыцарские доспехи и сжимает в правой руке „владетельный жезл“. Король позирует в профиль — как утверждают некоторые ученые,

специально для того, чтобы его взгляд, когда картина займет свое место на стене слева от портрета Изабеллы Бурбонской, был обращен к супруге. Хотя Ортега-и-Гассет обращает внимание на тот факт, что „во всех тридцати четырех портретах короля, указанных в каталоге Куртиса, за исключением разве что двух-трех изображений, лицо монарха изображено как раз в три четверти и с правой стороны“. Одно из исключений (см. портрет из Прадо на с. 6) открывает нам причину, по которой Веласкесом был избран именно этот ракурс: Филипп IV хотя и отличался изящной фигурой, однако его голову, вероятно, было ужасно трудно писать не только из-за невыразительности черт лица, но из-за странной формы лба. На портрете из Прадо нетрудно заметить, что левая его половина была чрезмерно выпуклой и довольно сильно искажала пропорции лица... „Конный портрет инфанта Балтасара Карлоса“ предполагалось разместить над входной дверью Зала для приемов. Веласкес учел то обстоятельство, что изображением инфанта посетители будут любоваться снизу, и представил фигуру коня в сильном перспективном сокращении, отчего при фронтальном рассмотрении она кажется слегка непропорциональной по отношению к фигуре всадника.



◀ Конный портрет инфанта Балтасара Карлоса

1634—1635; 209х174 см
Прадо, Мадрид

Коронование Богоматери — 1643—1644

Алтарной картиной „Коронование Богоматери“ была украшена капелла королевы Изабеллы Бурбонской, жены Филиппа IV, расположенная в ее личных апартаментах в Алькасаре. Композиция работы традиционна: расположившуюся на облаке Богоматерь окружают ангелы и Святая Троица: Бог Отец и Бог Сын коронуют ее венком из роз, над которым парит Святой Дух в облике голубя. Работая над этой картиной, Веласкес мог в качестве образца использовать „Коронование Богоматери“ Эль Греко, а также одноименные работы Дюрера или Рубенса, гравюры с которых были широко распространены в Испании. Мадонна Веласкеса исполнена смирения, она прикрывает глаза и подносит руку к сердцу в жесте, свидетельствующем об искренней готовности исполнить возложенную на нее святую миссию. Картина пронизана светом: помимо основного источника освещения, расположенного, по обыкновению, слева, за пределами композиционного пространства, художник вводит дополнительные источники божественного света, излучаемого сияющими орлами вокруг голов главных персонажей. Доминирующими цветами здесь являются красный, голубой, белый, а пурпурный оттенок, определяющий румянец на щеках Марии, выдает ее внутреннее напряжение при внешнем спокойствии.

Написанная тремя-четырьмя годами ранее картина „Аббат Антоний посещает отшельника Павла“ является единственной монументальной композицией Веласкеса, на которой фигуры, расположенные на фоне скалистого пейзажа, занимают лишь незначительную часть пространства. Исследователь Гец Экардт дает свои пояснения относительно сюжета этой картины: „Легенда о посещении святым Антонием святого Павла, „отца отшельников“, — тема, к которой часто обращалось искусство прошлого. В духе средневековой живописи Веласкес объединяет события, отстоящие друг от друга во времени: святые представлены на картине многократно, в различных по размеру фигурах. Главная сцена изображает встречу двух набожных старцев: Антоний в темном плаще, рядом с ним Павел, который, молитвенно сложив руки, устремил взор к небу, откуда спускается ворон, неся в клюве хлеб... Конец же истории изобра-

жен на заднем плане, слева: коленопреклоненный Антоний над телом умершего Павла, которое он собирается предать земле, но у него нет ничего такого, чем бы он мог это сделать. И тогда — о чудо! — явились два льва и вырыли могилу“. Мрачный колорит и скудная природа переднего плана контрастируют с яркими красками и буйной растительностью заднего плана, что символизирует тяготы отшельнического существования и подчеркивает осознанность отказа отшельника от житейских благ.

Коронование Богоматери

ок. 1643—1644; 176x134 см
Прадо, Мадрид

Аббат Антоний посещает отшельника Павла

ок. 1640; 260x192 см
Прадо, Мадрид





Франсиско Лескано

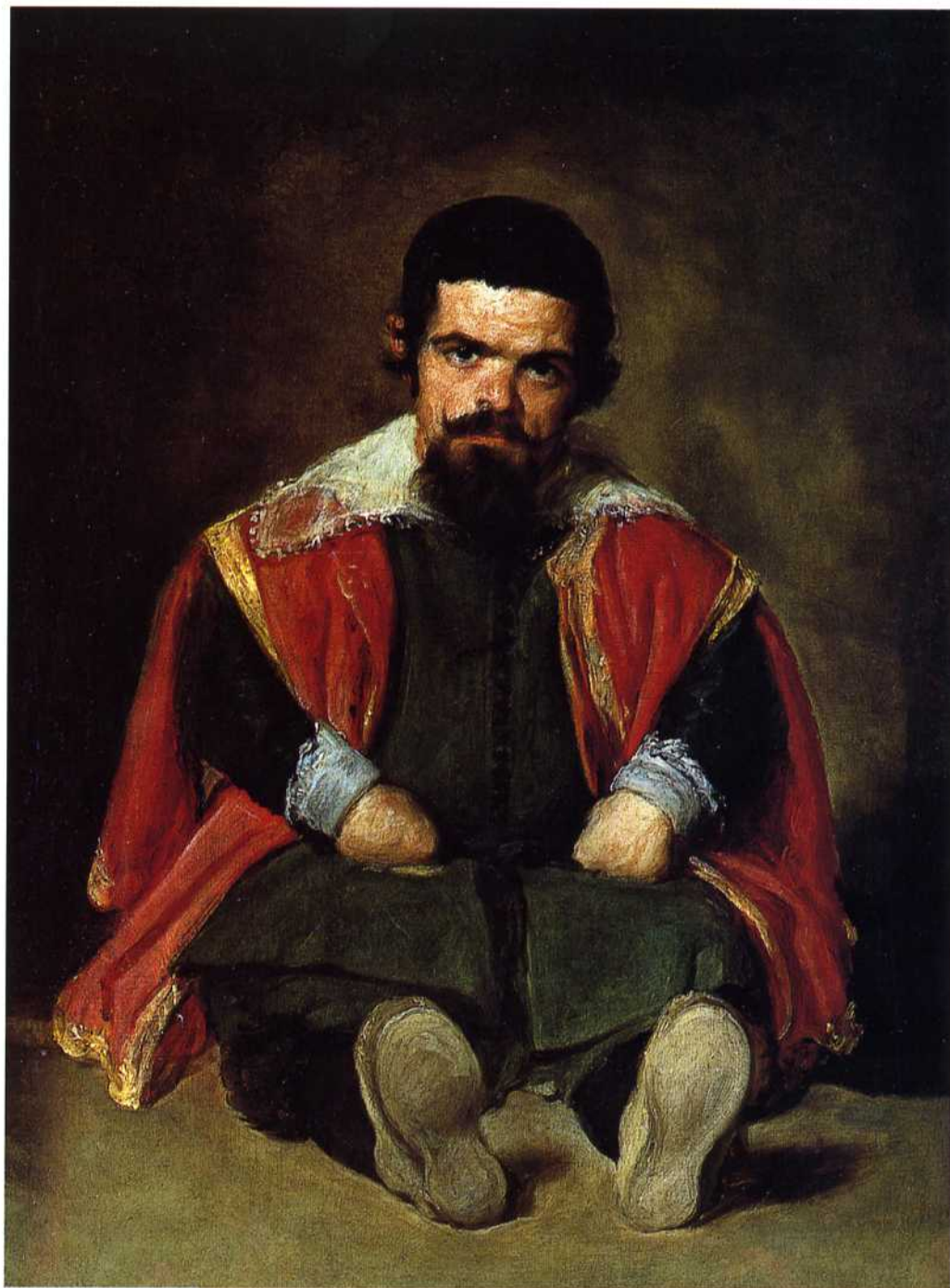
— ок. 1643–1645

▼ Дон Себастьян дель Морра

ок. 1643–1644;
106х81 см
Прадо, Мадрид

Ортега-и-Гассет заметил, что если вычесть из числа моделей Веласкеса царствующих особ и приближенных к ним лиц, „в остатке преобладают весьма жалкие человеческие особи — безумные, карлики, шуты, бродившие по дворцовым покоем“. „Совершенно очевидно, — продолжает исследователь, — что Веласкесу нравилось писать портреты подобного сборища недочеловеков. Добро бы, можно было обнаружить в его произведениях стремление компенсировать уродство и униженность этих созданий путем придания им красивых, благородных черт лица, — тогда бы нечего было особенно удивляться. Однако тут нет и намека на подобную „компенсацию“...“ Нельзя не согласиться: образы королевских карликов на портретах Веласкеса действительно беспощадно реалистичны.

Франсиско Лескано состоял при дворе в услужении инфанту Баттасару Карлосу в 1634–1645 годах и, очевидно, был родом из Вальескаса — поэтому картина Веласкеса „Франсиско Лескано“ часто называется также „Карлик из Вальескаса“ или „Мальчик из Вальескаса“. Перед нами — человек без возраста, сидящий на камне у входа в пещеру и держащий в руках колоду карт — традиционный атрибут придворных карликов и шутов. Ничто не скрывает уродливую непропорциональность тела этого человека, которая, однако, ничем и не подчеркивается. Карлик с вызовом встречает наш любопытный взгляд: это защитная реакция человека, привыкшего, что к нему относятся как к ошибке природы... Дон Себастьян дель Морра становится слугой Баттасара Карлоса в 1645 году. Веласкес представил его сидящим на земле, и эта поза, в сочетании с печальным взглядом умных, пронизательных глаз почему-то вызывает чувство жалости. Свет, падающий слева, подчеркивает морщины на его лице и безобразные кисти рук, похожие на культи. Все это никак не вяжется с ярко-красной шутовской накидкой: возникает смутное неприятие того, что этот калека по долгу службы обязан веселить — трудно представить, как это ему удавалось...



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Веласкес по праву считается одним из самых тонких колористов в истории живописи. В молодости он использует палитру, состоящую преимущественно из оттенков коричневого, серого и черного. Однако в результате двух поездок в Италию колорит его картин претерпевает существенные изменения. Теперь он все чаще использует оттенки желтого, красного, зеленого, фиолетового и лазурного. В какой-то период мастер вернется к прежней палитре — именно в этот промежуток времени и был создан портрет Франсиско Лескано. Но богатый цвет накидки дона Себастьяна дель Морра — несомненно, „родом из Италии“.



▲ Франсиско Лескано
(Карлик из Вальескаса, или
Мальчик из Вальескаса)

ок. 1643—1645; 107х83 см
Прадо, Мадрид

“ При некоторых дворах шуты
пользуются большим доверием, чем мудрецы ”

Сервантес



“ Когда он начинал, завистники упрекали его, что он пишет только портреты. Им невдомек было, что Веласкес произведет первую великую революцию в западной живописи и что эта революция будет состоять именно в том, что вся живопись станет портретом, то есть индивидуализацией объекта и моментальностью изображенной сцены ”

Ортега-и-Гассет

Папа Иннокентий X — 1650

Во время второго „итальянского“ путешествия, весной 1650 года, Веласкес пишет портрет Папы Иннокентия X. На момент создания этой работы понтифику было 75 лет. Он изображен сидящим на золоченом троне с обивкой из красного бархата. В левой руке Папа держит карточку, на которой можно прочесть его имя и имя автора портрета. Облик модели исполнен достоинства и видимого превосходства. Пристальный суровый взгляд настолько тяжел, что выдержать его даже в течение нескольких секунд под силу далеко не каждому. Таким образом, Веласкес акцентирует внимание именно на человеческих качествах своего героя, представляя его

сильной, неординарной личностью. При этом на высокое общественное положение понтифика указывает разве что его одежда. Виртуозная техника Веласкеса проявляется, прежде всего, в передаче фактуры атласной пелерины, ярко переливающейся на свету. Лаконизм в средствах выражения и мастерское оперирование цветом, демонстрируемые Веласкесом в этой картине, сближают ее с некоторыми работами Тициана. Иннокентий X пришел в восторг от портрета, назвав его „слишком правдивым“, и предложил Веласкесу огромное вознаграждение, от которого тот любезно отказался, мотивируя свою деятельность художника исключительно должностными обязанностями при дворе испанского короля.

В течение последних десяти лет творчества Веласкес многократно портретирует членов королевской семьи. В эпоху, когда не было фотографии, эти портреты исполняли репрезентативную функцию и способствовали укреплению связей между европейскими королевскими дворами и, прежде всего, с венским двором, где на престоле прочно обосновались представители „австрийской ветви“ Габсбургов — родственники Филиппа IV. Портрет инфанта Филиппа Просперо был заказан Веласкесу одновременно с портретом его сестры, инфанты Маргариты (см. с. 32). Обе работы будут высланы с оказией австрийскому королю Леопольду I (1640—1705).

Филиппу Просперо не было и двух лет, когда он позировал Веласкесу, однако нельзя не заметить, с каким достоинством он это делал! Малыш облачен в парадное платье, украшенное колокольчиками, его ладошка лежит на спинке кресла, в котором устроилась маленькая белая собачка (обратите внимание: Веласкесу достаточно нескольких уверенных мазков для того, чтобы „вдохнуть“ в нее жизнь). Портрет Филиппа Просперо был написан за два года до смерти инфанта, и это печальное обстоятельство добавляет к общему впечатлению от работы оттенок щемящей нежности и грусти...



▼ Инфант Филипп
Просперо

1659; 128х99 см
Музей истории искусств,
Вена

Венера перед зеркалом — 1651—1653

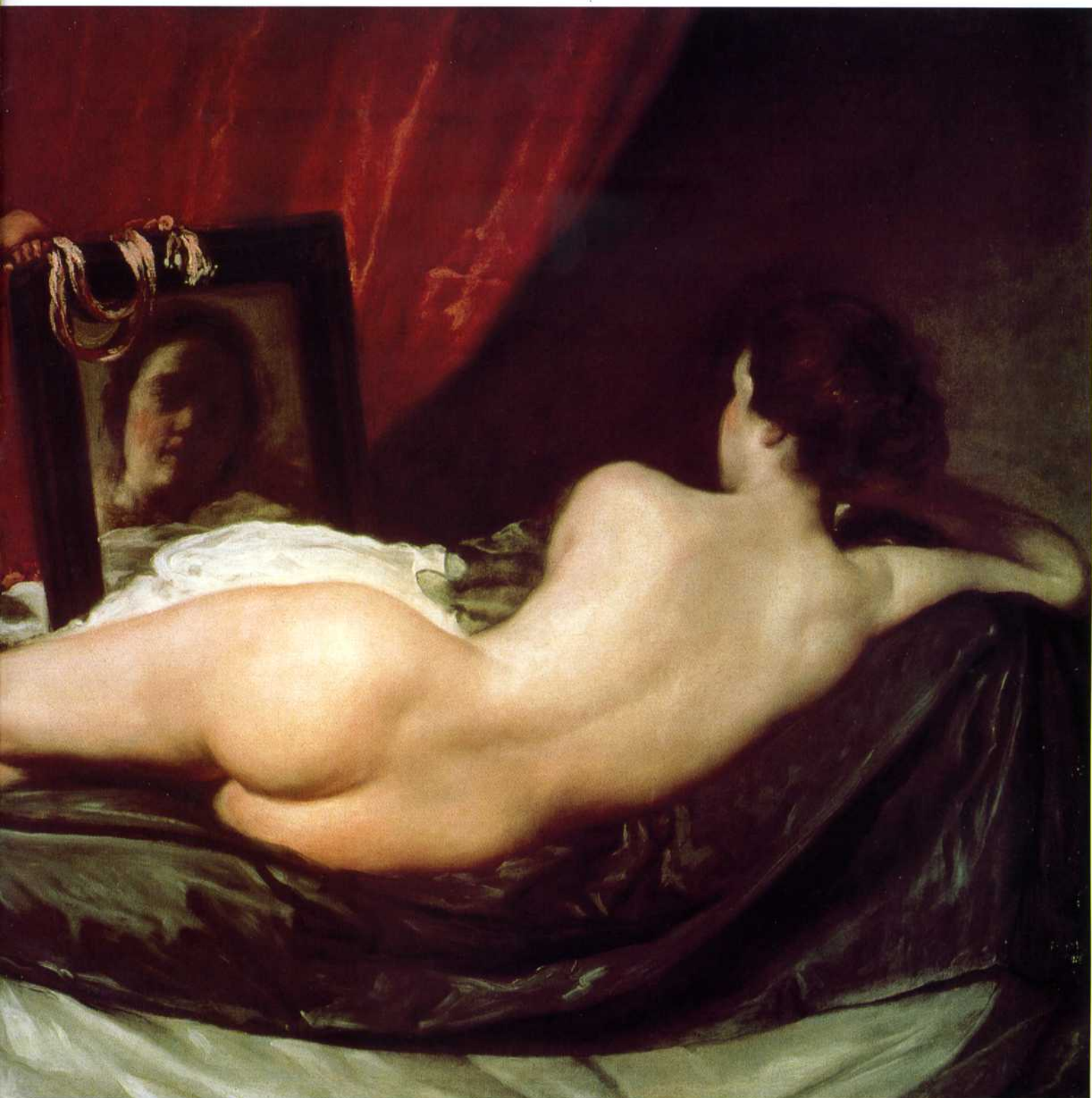
Исследователь Гец Экардт пишет: «Прославлять красоту обнаженного женского тела в стране инквизиции было делом в высшей степени непривычным и рискованным. И все-таки Веласкес неоднократно обращался к изображению женских обнаженных фигур, беря за основу, разумеется, мифологические сюжеты... Какие бы образцы не имел перед собою мастер, он смог наполнить извечную тему такой жизненной непосредственностью, что его Венера явилась самым совершенным изображением обнаженного женского тела в XVII столетии»... От себя добавим — пожалуй, и не только в XVII-м. Натурщица с необычайно изящной, отвечающей даже современным стандартам красоты фигурой грациозно расположилась на кушетке с валиком. Подперев голову рукой, она повернулась спиной к зрителю. Эта поза придает ее телу тот упругий ритм, следить за которым доставляет непередаваемое эстетическое наслаждение. Здесь же, на ложе, на фоне карминно-красного занавеса, перед прекрасной Венерой преклонил колени Купидон — крылатый бог любви. Он держит зеркало в раме из черного дерева, в котором черты лица прелестницы отражаются крайне нечетко — скорее всего, это было намеренно сделано Веласкесом для того, чтобы нельзя было узнать, кто именно позировал художнику: напомним, дело происходит в инквизиторской Испа-



◀ Пряхи
(Миф об Арахне)
ок. 1659; 222x293 см
Прадо, Мадрид

▲ Венера перед зеркалом
1651—1653; 122x177 см
Национальная галерея, Лондон





нии... Крупноформатное полотно под названием „Пряхи“ (или „Миф об Арахне“) относится к значительнейшим достижениям позднего периода творчества Веласкеса. Лишь сравнительно недавно исследователи пришли к выводу, что картина иллюстрирует фрагмент из „Метаморфоз“ Овидия, а именно миф об искусной пряхе Арахне. Как повествует поэт, слава так вскружила голову Арахне, что она дерзнула вызвать на соревнование саму Афину Палладу, изобретательницу веретена. Справедливости ради, стоит заметить, что творение земной пряхи ни в чем не уступало шедевру пряхи небесной, но поскольку Арахна осмелилась выткать на ковре сце-

ну похищения Европы — одно из любовных похищений самого Зевса, Афина разгневалась и покарала Арахну, превратив ее в „вечную пряху“ — паука. Немецкий исследователь, Курт Герстенберг утверждает, что „значение картины Веласкеса „Пряхи“ в том, что художник сумел при помощи цвета и света запечатлеть „обыденное событие“, а именно работу прядильной мастерской, в единстве с окружающим пространством таким образом, что создается впечатление сиюминутности происходящего. Более того, гений Веласкеса заставляет нас поверить в то, что будничное таит в себе чудесное, увидеть, как в обыденной трудовой сутолоке рождается сказка Овидия...“

Менины — 1656

Эта картина, являющаяся вершиной позднего творчества художника, постоянно привлекает исследователей, пытающихся дать ей все новые и новые толкования. Действие разыгрывается в зале мадридского дворца, украшенном многочисленными полотнами, среди которых некоторым специалистам удалось узреть две картины Рубенса. Существует также предположение, что перед нами — бывшие покон безвременно ушедшего в мир иной Балтасара Карлоса — любимца Веласкеса: якобы после смерти инфанта это помещение перешло в распоряжение художника и стало его мастерской.

На правой стене, изображенной в сильном ракурсе, видны три из пяти высоких балконных окон с опущенными жалюзи, чтобы яркий свет не проникал внутрь. На стене, замыкающей задний план, сверху висят две большие картины, а между дверьми, одна из которых открыта и ведет в ярко освещенное помещение, висит небольшое зеркало. На переднем плане, во всю ширину зала, расположилась группа из восьми человек, в центре которой маленькая инфанта Маргарита в белом атласном платье. Ей прислуживают миловидные фрейлины — „менины“, одна из которых в реверансе, как того требовал строгий придворный этикет, протягивает серебряный поднос с каким-то напитком. Спереди справа можно увидеть компаньонов инфанты по играм — бесформенную рахитичную карлицу, гротескную в своем уродстве, а рядом с ней миниатюрного карлика, который ножкой пытается расшевелить задремавшего пса. Сзади в полумраке можно заметить придворных — мужчину и женщину, занятых беседой. И, наконец, слева, перед огромным мольбертом, мы видим самого художника... „В этот самый момент, — пишет Герц Экардт, — порог комнаты переступает королевская чета: в зеркале на противоположной стене отчетливо проступило их погрудное отражение. Некоторые из присутствующих уже заметили посетителей, например, инфанта и фрейлина справа, присевшая в реверансе перед их величествами; наконец, сам художник, который, прервав работу, смотрит на входящих. Фрейлина слева и дама, скрытая в полутьме, лишь в следующий миг оценят изменившуюся ситуацию. Это впечатление „сиюминутности“ происходящего, связанное с непреднамеренным, как бы случайным размещением фигур в пространстве, придает изображению убедительную достоверность, которая еще более усиливается за счет того, что зритель мысленно как бы входит в картину, чувствуя себя вовлеченным в действие“.

Менины (Фрейлины, или Семья Филиппа IV)

1656; 318x276 см
Прадо, Мадрид





Веласкес — придворный художник

Карьера Веласкеса на поприще „придворного искусства“ была поистине головокружительной и не имела аналогов в истории живописи. И хотя с течением времени его стиль постоянно совершенствовался, однако гений художника проявился уже в самых ранних работах. Сегодня Веласкес знаменит не только как придворный художник, но и как величайший колорист и портретист.

Один из наиболее объективных исследователей жизни и творчества Веласкеса, испанский писатель Хосе Ортега-и-Гассет (1883—1955) отмечал: „Веласкес родился в Севилье в 1599 году. Исторические даты — не просто числа отвлеченной хронологии. Это символы господствующего типа жизни в определенном обществе. Родиться в 1599 году в Севилье означало встретиться с некой структурой, которую создали деяния человеческие на территории, охваченной европейской цивилизацией. Индивидуум может ее усвоить или, напротив, отважиться на борьбу с ней, но и в том и в другом случае он носит ее в себе, она входит в состав его личности. Это с наглядной очевидностью подтверждается судьбой художника Веласкеса. Хочет он того или нет, он вынужден отталкиваться от ситуации, в которой находится искусство, ког-

да он начинает свою работу, и ситуация эта — результат художественного опыта, накопленного за века. Несомненно, произведение искусства — это творческий акт, новшество, свобода, но непременно — внутри территории, ограниченной веками предшествующего искусства“.

ЭСТЕТИКА МОЛОДОГО ВЕЛАСКЕСА

Севилья, столица испанской колониальной империи, обладавшая монопольным правом на морскую торговлю с заокеанскими колониями, была в ту пору самым богатым в экономическом отношении городом полуострова — и одновременно самым восприимчивым к искусствам и литературе. Историк Бартоломе Хосе Гальярдо отмечал, что „Севилья куда просвещен-



◀ Караваджо:
Ужин в Эммаусе
1601—1602; 140х197 см
Национальная галерея,
Лондон

Веласкес подвергся влиянию андалузского тенебризма, возникшего в испанской живописи под влиянием Караваджо, однако в его картинах свет не настолько драматичен



◀ Франсиско Пачеко: Непорочное зачатие

Дворец Архиепископа, Севилья

Пачеко, учитель Веласкеса, был мудрым человеком, талантливым художником и признанным специалистом в теории живописной техники

„ввел в картину плебс, что произвело потрясающее впечатление, стало неким народным бунтом, перевернувшим одновременно и весь строй живописи“. Как и другие молодые севильские художники его поколения, Веласкес начинает создавать бодегонес в манере Караваджо, еще сильнее акцентируя низменность персонажей и ситуаций и потому намного резче воспроизводя своеобразие натуры. И здесь уместно привести слова биографа Паломино об этом первом этапе творчества художника: „В таком вот духе были все вещи, которые Веласкес делал в это время, дабы отличаться от всех и идти новым путем; сознавая, что Тициан, Альберти, Рафаэль и другие захватили до него лавры первооткрывателей и что, поскольку они уже умерли, слава их возросла, он, движимый своим причудливо изобретательным вдохновением, принялся изображать сценки из жизни просто-народа в новой, смелой манере, с необычными красками и освещением. Кое-кто упрекал его, что он не пишет картин на более серьезные сюжеты и не стремится к приятности и красоте, в чем мог бы соперничать с Рафаэлем де Урбино, на что он учтиво возражал, говоря, что предпочитает „быть первым в этом грубом жанре, нежели вторым в изящном“. Несмотря на то что в этом пассаже звучит одна из немногих дошедших до нас под-

▶ Три музыканта

ок. 1617; 88x111 см
Государственный музей, Берлин

Эта работа с преобладанием темных, плотных тонов является характерной для начального этапа художественной карьеры Веласкеса



▼ Сурбаран: Торжественная передача образа святого Доминика монастырю в Сорiano

ок. 1626—1627; 190x230 см
Церковь Марии Магдалины, Севилья

В молодости Веласкес часто общался со своим ровесником Сурбараном



нее Мадрида“. Молодые художники, сверстники Веласкеса, среди которых стоит особо отметить Сурбарана (1598—1664), внимательно следят за прибывающими из Италии новинками. А итальянская живопись незадолго до того испытала, пожалуй, последнее великое потрясение в своей истории — явление Караваджо (1571—1610). Воздействие этого мрачного художника в последней трети XVI века было молниеносным и всеобъемлющим. Все итальянские живописцы, включая даже самых выдающихся, враз сделались караваджистами — по крайней мере, на время. Немало фламандцев пошло по тому же пути, да и лучшие из французов стали самыми ревностными последователями итальянского „революционера“. Как известно, Караваджо прославился картинами, которые в Испании называются „бодегонес“, а в Италии — „бамбочады“. Названия указывают, что местом действия является таверна, погребок или кухня и что изображаемые персонажи — не святые, не боги и не герои древних мифов. Это люди низшего сословия, а иногда и вовсе „отбросы общества“. Караваджо, по словам Ортеги-и-Гассета,

линых фраз Веласкеса, Ортега-и-Гассет считает ее толкование не совсем верным. „В свои восемнадцать или девятнадцать лет, — считает испанский писатель, — Веласкес не сравнивал себя с Тицианом и Рафаэлем и писал бодегонес не для того, чтобы от них отличаться. Веласкес всегда смотрел на себя как на „рекрута армии Тициана“, о чем нам вполне четко сообщает Боскенин, беседовавший с художником во время его второй поездки в Италию. Речь тут идет о явлении не психологическом, а историческом. Новое поколение пресытилось Красотой и взбунтовалось против нее. Оно хочет изображать вещи не такими, какими они „должны быть“, но такими, каковы они суть“.

КОРОЛЕВСКИЙ ПОРТРЕТИСТ

Закономерным следствием такого подхода к живописи в стиле Веласкеса становится поразительная естественность фигур и лиц — в то время как даже у Караваджо здесь еще проявляются следы маньеризма. Впрочем, это стремление к реализму в портрете, оцененное впоследствии при дворе, Диего обнаруживал еще в детстве. Пачеко любил пересказывать — очевидно, со слов самого Веласкеса, — как его зять писал портреты, будучи ребенком: „Он взял себе, как бы в ученики, деревенского мальчишку, своего ровесника, который служил ему моделью для отработки на холсте самых разных поз и мимических движений. Бедный мальчишка! Ему приходилось и сидеть, и лежать, и горько плакать, и безудержно хохотать, но он безропотно исполнял все, чего от него требовал малолетний живописец. Диего много экспериментировал и, в конце концов, достиг той особой уверенности руки, которая просто необходима профессиональному портретисту“. Остается лишь сожалеть, что эти детские рисунки не сохранились...

Портреты короля и его приближенных характеризуются свежестью исполнения и той самой естественностью облика модели. Веласкес не допускает и намека на украшательство, и не его вина в том, что высокопоставленные особы на его портретах выглядят не слишком привлекательно. Что делать — ни сам король, ни его жены, королевы Изабелла Бурбонская и Маринна Австрийская, не отличались приятной наружностью. Только три члена королевской семьи были действительно красивы, и Веласкес охотно писал их портреты: это инфант Карлос, кардинал-инфант Фердинанд (1609—1641) — брат Филиппа IV, и, конечно, инфант Бальтасар Карлос, которого Веласкес изображал не раз и с огромным удовольствием. Не повезло художнику также и с самой главной персоной в государстве — правителем де-факто и его, Веласкеса, покровителем. Граф Оливарес, по свидетельствам современников, был чудовищно безобразен: огромного роста, тучный, с маленькими, глубоко посаженными глазками и крючковатым носом. На портрете же Веласкеса (см. с. 4) черты графа не производят отталкивающего впечатления, хотя безусловное сходство с моделью отмечали все. Современные исследователи как раз и акцентируют внимание на том, что портреты Веласкеса, поразительно точно передающие далеко не всегда идеальную внешность модели, очаровывают какой-то внутренней красотой, излучаемой картиной в целом. Именно этот парадокс „красивости некрасивого“ до сих пор является предметом споров ученых, будоражит воображение художников и неизменно привлекает нас, зрителей.

▼ Рубенс: Кардинал-инфант дон Фердинанд во время битвы под Нордлинген

ок. 1635—1640; 335x258 см
Прадо, Мадрид

На картине Рубенса, с которым Веласкес был знаком лично, изображен брат Филиппа IV, дон Фердинанд — один из немногих привлекательных внешне членов королевской семьи



Тинторетто: Иосиф и жена Потифара

ок. 1550; 54x117 см
Прадо, Мадрид

В Италии на Веласкеса произвели сильнейшее впечатление работы венецианских мастеров



▼ Тициан: Конный портрет Карла V

1548; 332x279 см
Прадо, Мадрид

С работами Тициана Веласкес познакомился в королевской галерее в Эскориале





СОВРЕМЕННОСТЬ ВЕЛАСКЕСА

По мнению Ортеги-и-Гассета, Веласкес не ставит во главу угла передачу трехмерности и постепенно отходит от объемной характеристики. „Изображенные им предметы, — пишет исследователь, — перестают быть собственно телесными объектами и превращаются в чисто зрительные образы, в призраки, созданные только сочетанием красок. Живопись у Веласкеса сосредоточивается на самой себе и становится живописью по преимуществу“. В этом и состоит гениальное открытие испанского художника, благодаря которому можно говорить не только об отличии испанской живописи от итальянской, но и об удивительной современности стиля Веласкеса, а, точнее, о его вневременности. Заново открытые английскими портретистами в конце XVIII века и воспевавшие французских романтиков в течение всего следующего столетия, искусство Веласкеса было с особым энтузиазмом воспринято Мане, Ренуаром и другими импрессионистами, которые по-своему переосмыслили открытие великого испанца в области цветописа, смело „расщепляя“ объекты на цветовые частицы.



„ИТАЛЬЯНСКИЕ“ КРАСКИ ВЕЛАСКЕСА

Благодаря своему особому положению при дворе, Веласкес имеет право свободного доступа к королевской коллекции произведений искусства и может подолгу рассматривать картины величайших мастеров античности, Ренессанса и современности. Но, в основном, знакомство с шедеврами Тициана, Тинторетто, Веронезе, Микеланджело, Рафаэля и Караваджо произошло у Веласкеса непосредственно в Италии, где ему посчастливилось побывать дважды. Из этих поездок Веласкес „привозит“, прежде всего, свет и колорит. Он отказывается от традиционного андалузского тенебризма и обращается к дневному, естественному свету, который чаще всего освещает представленную сцену фронталь-

▲ Мане: Лола из Валенсии
1862; 123х92 см
Музей д'Орсэ, Париж

“Его слава имела
врожденный порок:
любоваться его творениями
могли лишь считанные
люди, имевшие доступ
во дворец”

Ортега-и-Гассет

но. Еще Леонардо да Винчи советовал использовать фронтальное освещение в портретах, во избежание ненужных теней, и Веласкес следовал этому совету великого итальянца практически во всех своих композициях. Что же касается палитры мастера, то после итальянских путешествий она также претерпевает существенные изменения: на смену приглушенным тонам все чаще приходят оттенки ярко-красного и синего, а также золотистые и серебристые тона — как дань уважения венецианскому колориту. Этот эволюционный процесс особенно заметен, если сравнивать, к примеру, картину „Вах“, написанную Веласкесом сразу по прибытии в Мадрид, то есть в 1628 году, с работой „Кузница Вулкана“, созданной двумя годами позже, во время первого посещения художником Вечного Города.

Еще Леонардо да Винчи советовал использовать фронтальное освещение в портретах, во избежание ненужных теней, и Веласкес следовал этому совету великого итальянца практически во всех своих композициях. Что же касается палитры мастера, то после итальянских путешествий она также претерпевает существенные изменения: на смену приглушенным тонам все чаще приходят оттенки ярко-красного и синего, а также золотистые и серебристые тона — как дань уважения венецианскому колориту. Этот эволюционный процесс особенно заметен, если сравнивать, к примеру, картину „Вах“, написанную Веласкесом сразу по прибытии в Мадрид, то есть в 1628 году, с работой „Кузница Вулкана“, созданной двумя годами позже, во время первого посещения художником Вечного Города.

ВЕЛАСКЕС В МУЗЕЯХ МИРА

АВСТРИЯ

ВЕНА • Музей истории искусств

ФРАНЦИЯ

ПАРИЖ • Лувр

РУАН • Музей изящных искусств

ИСПАНИЯ

БАРСЕЛОНА • Музей искусств

Каталонии

МАДРИД • Прадо, Королевский дворец

СЕВИЛЬЯ • Музей изящных искусств

ВАЛЕНСИЯ • Музей изящных искусств

ИРЛАНДИЯ

ДУБЛИН • Национальная галерея

Ирландии

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН • Художественная галерея

МЮНХЕН • Старая Пинакотека

РОССИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • Эрмитаж

СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ

БОСТОН • Музей изящных искусств,

Музей Изабеллы Стюарт-Гарднер

ЧИКАГО • Художественный институт

НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен,

Коллекция Фрик, Испанское

общество

ВАШИНГТОН • Национальная галерея

ВЕНГРИЯ

БУДАПЕШТ • Музей искусств

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЭДИНБУРГ • Национальная галерея

Шотландии

ЛОНДОН • Национальная галерея,

Коллекция Уэллс, Музей Веллингтон

ИТАЛИЯ

РИМ • Галерея Дориа-Памфили

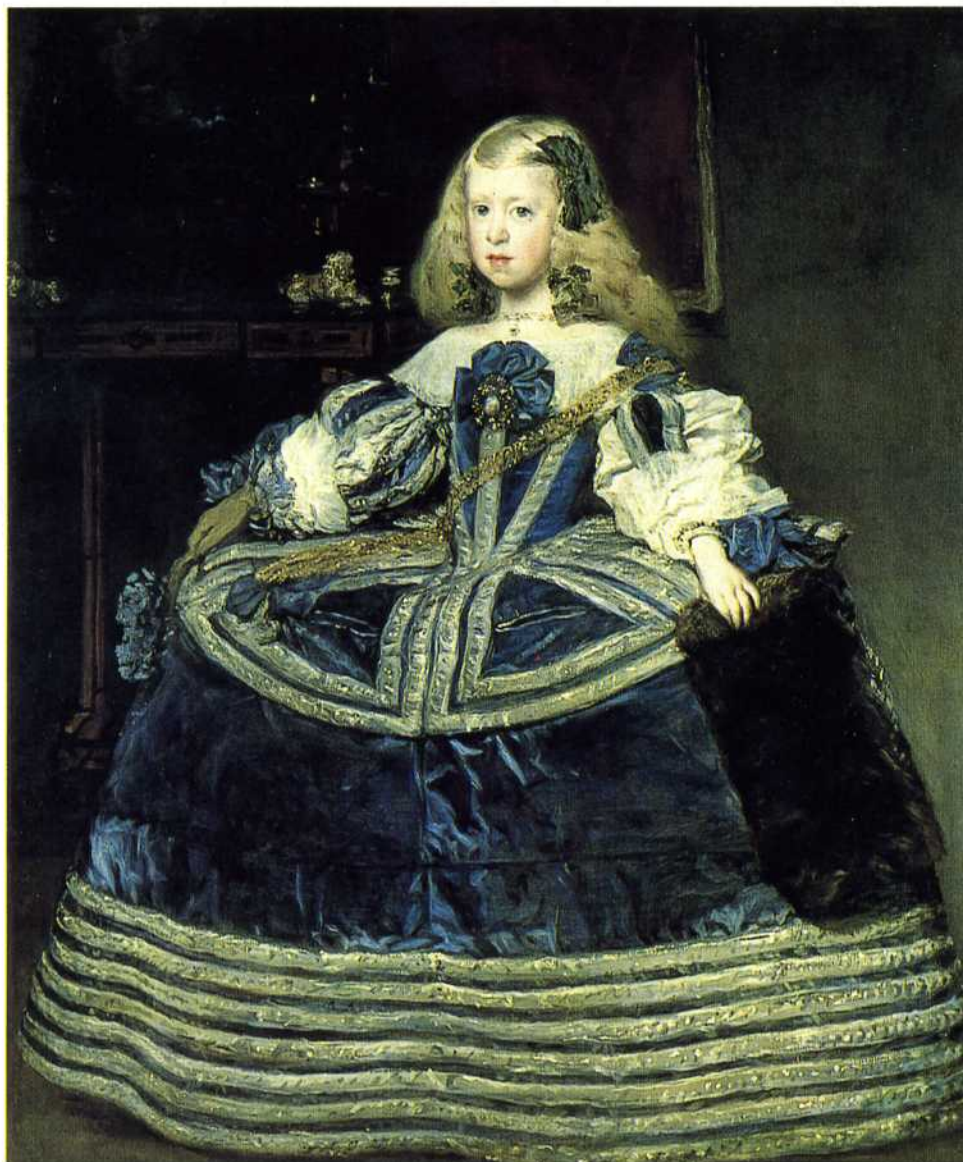
ФЛОРЕНЦИЯ • Уффици

ВЕЛАСКЕС (1599—1660)

Веласкес является одним из величайших испанских художников XVII века, а его картина „Менины“ (другие названия — „Фрейлины“ и „Семья Филиппа IV“) признана жемчужиной европейской живописи и одним из тех шедевров, которые широко известны во всем мире. Веласкес стал популярным живописцем уже в самом начале своего творческого пути. Ранними работами мастера восхищались все — от его учителя до придворных особ. Ко-

роль Филипп IV не прогадал, назначив его своим придворным художником, несмотря на то, что на тот момент мастеру едва исполнилось 24 года. Быть царедворцем — в этом Веласкес видел свое подлинное призвание, а так как степень аристократизма в эпоху абсолютной монархии зависела от степени приближенности придворного к королю, то единственно приемлемой карьерой для Веласкеса была череда дворцовых должностей, на которые его назначал Филипп

IV. Но именно талант живописца позволил ему добиться высокого положения при дворе и снискать славу мастера, каждое произведение которого — бесспорный шедевр.



◀ Портрет инфанты Маргариты

1659; 127х107 см
Музей истории искусств, Вена



9 771811 423005