

ИСКУССТВО ИСПАНИИ



ИСКУССТВО
ИСПАНИИ



ОЧЕРКИ ИСТОРИИ
И ТЕОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ



М О С К В А
ИЗДАТЕЛЬСТВО · ИСКУССТВО ·

И. Левина

ИСКУССТВО ИСПАНИИ

XVI—XVII ВЕКОВ

1 9 6 6
ИЗДАТЕЛЬСТВО · ИСКУССТВО ·

ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.

ИСПАНСКОЕ ИСКУССТВО В ГОДЫ РЕКОНКИСТЫ

Испания вписала блестящую страницу в историю европейской культуры, выдвинула крупных писателей и живописцев, произведения которых до сих пор оказывают на нас воздействие своим реализмом и высоким мастерством.

Конец XVI и первая половина XVII столетия были эпохой расцвета испанской литературы и искусства. В это время создавали свои произведения Сервантес, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Веласкес, Рибера и Сурбаран, немного позже Мурильо. Они заняли почетное место в истории культуры человечества, обогатили ее, вошли в золотой фонд искусства. Великие испанские мастера-реалисты и в религиозных сюжетах живописи феодально-абсолютистской Испании сумели создать яркие образы своих современников, показать мир больших человеческих чувств. Подлинной высоты достигло в Испании искусство портрета с его глубокой, обобщающей характеристикой человека; своеобразна и интересна была жанровая живопись, подчеркивающая черты благородства и достоинства в простых людях.

Этому блестящему периоду, получившему название «золотого века» испанской культуры, предшествовал долгий, трудный и противоречивый путь развития и становления испанского реалистического искусства. Оно развивалось в борьбе с требованиями, диктуемыми церковью, двором короля и знатью, в искании своего

пути, творческой переработке иностранных влияний, в стремлении овладеть всеми изобразительными средствами художественного языка.

Своеобразие исторического развития Испании в период средневековья, наложившее свой отпечаток и на искусство, определялось длительной и трудной восьмивековой освободительной борьбой с арабами (маврами), вторгнувшимися на Пиренейский полуостров еще в VIII столетии. В этих войнах, известных под названием реконкисты (обратное отвоевание), длившихся до конца XV века, складывалась испанская нация, ее законы и обычаи, ее культура и искусство. Однако реконкиста, начавшаяся на севере страны, в Астурии, не была единым поступательным движением на юг. Это был сложный, противоречивый процесс. Необходимость заселения отвоеванных земель и защиты их от мавров привела к тому, что крестьяне самой обширной области, Кастилии, не были закрепощены и образовывали вольные общины — бегетрии. Города получали права самоуправления. Представители крестьян и городов входили в сословные представительства — кортесы. Борющийся народ был основной силой реконкисты. Но в период войн усиливались и приобретали огромное влияние церковь, призывавшая к борьбе с «неверными», и возглавлявшее войну рыцарство, различные группы которого враждовали между собой за захват лучших земель. По мере продвижения реконкисты на юг, особенно после отвоевания в XIII столетии таких центров, как Кórдова и Севилья, задачи общенациональной борьбы не стояли уже на первом плане. Усиливались противоречия внутри страны, обострялись междоусобицы отдельных испанских королевств из-за захвачен-

1. Музыканты. Рельеф
собора в городе Хака.
XII в.



ных земель, кровавые схватки внутри каждого из них, борьба крестьян и горожан с феодалами за отстаивание своих вольностей.

По сей день сохранились в Испании средневековые романские и готические замки и крепости — свидетели побед над маврами, феодальных распрей, народных восстаний. Это крепость Турегано близ Сеговии, она

была воздвигнута еще в X столетии графом Фернандом Гонсалесом, первым утвердившим испанское владычество на отвоеванной от мавров кастильской земле. Позже Турегано, занятая повстанцами, играла большую роль в народных движениях конца XV столетия. Интересен готический замок Торрелабатон близ города Тордесильяса в Кастилии (начало XV в.), с огромной башней, стены которого до сих пор хранят следы штурма восставших в 1520 году под предводительством Хуана Падильи горожан.

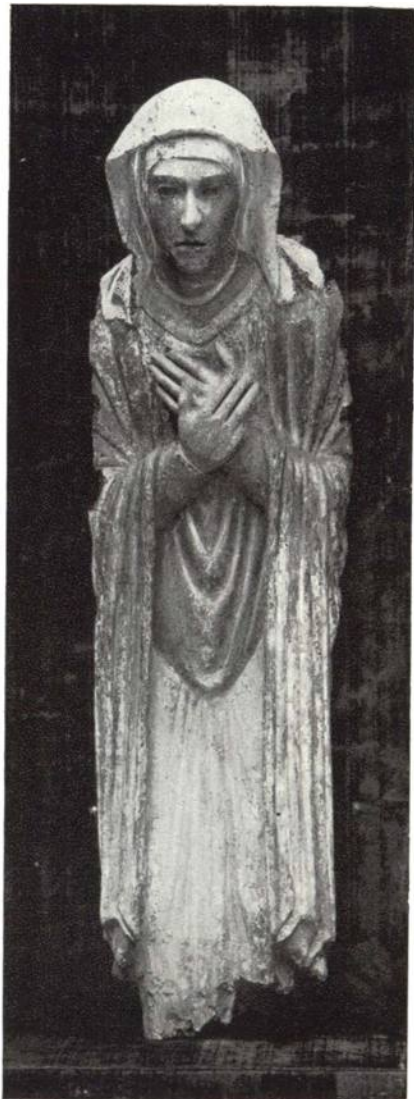
Многие замки были воздвигнуты для испанских победителей мавританскими зодчими в духе восточной архитектуры. Взаимодействие двух культур — восточной и европейской — наложило своеобразный отпечаток на все стороны жизни Испании. Высокая культура мавров не могла не оказать своего влияния на испанскую. След ее надолго остался в архитектуре, прикладном искусстве, музыке, поэзии и языке.

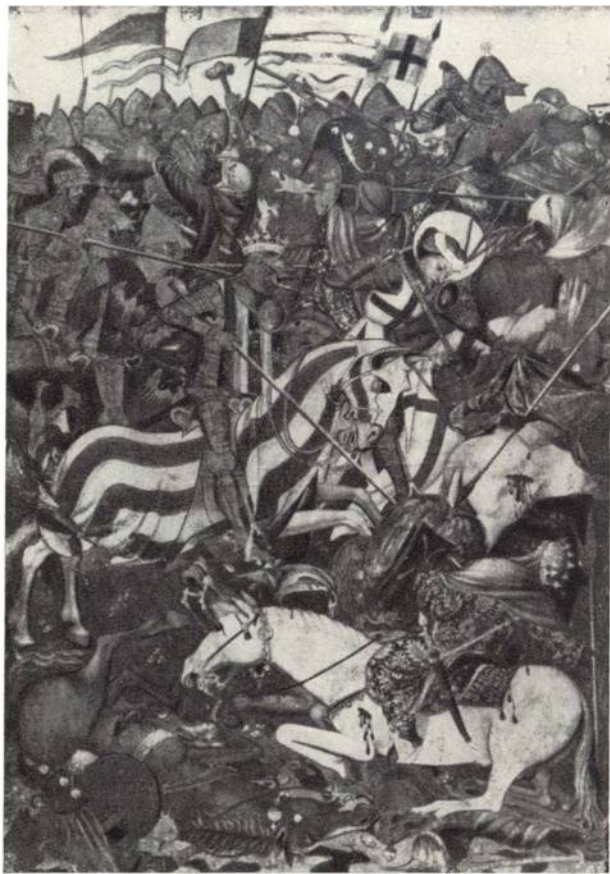
Чудесное мавританское зодчество с его кладкой из узорчатых кирпичей (замечательным образцом которой является Кордовская мечеть IX в.), сложная и тонкая орнаментика из раскрашенного штука знаменитых мавританских дворцов — Альгамбры в Гранаде (XV в.), Альхафери в Сарагосе (начало IX в.) и других, — конечно, привлекали внимание архитекторов как испанских, так и приезжавших из Франции и Фландрии. Восточные элементы вплетались в архитектуру романских и готических соборов и церквей, возникавших на испанской земле, придавая им глубокое своеобразие. Мавританские зодчие строили не только замки, но и церкви из узорчатых кирпичей в испанских селениях и городах. Так возник в XIV веке стиль «мудехар» —

архитектура мавританская по технике и форме, но зачастую с декоративными элементами готики. Лучшие образцы этого стиля сохранились в Севилье — дворец короля Кастилии Педро Жестокого (XVI в.) и дворец герцогов д'Алькала, прозванный «Домом Пилата» (начало XV в.).

Борьба с маврами, сознание народом своей силы способствовали развитию реалистического начала в художественной культуре Испании. Странствующие певцы (хуглары), переходя из селения в селение, распевали романсы о битвах испанцев с маврами, так любимые народом. «Песни о моем Сиде» — испанский эпос, сложившийся в XII веке, — отличались от французской поэмы о рыцаре Роланде своим демократическим характером. Известный поэт Хуан Руис (1283—1350), автор «Книги о благой любви» — собрания баллад, легенд и песен, — сам ставил себе в заслугу то,

2. Каталонский мастер XIII в.
Скорбящая мадонна

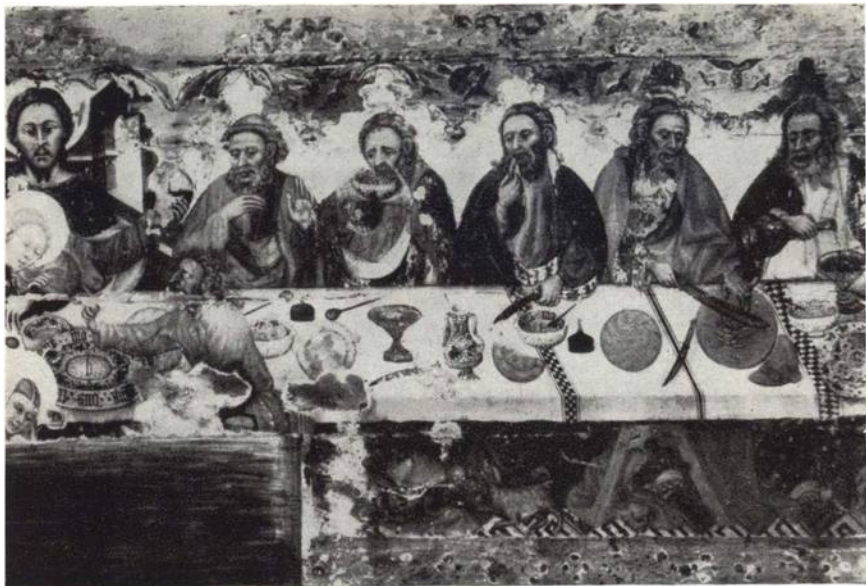




3. Битва с маврами при Уэске. Центральное панно
ретабло св. Георгия. 1410—1420

что писал романсы для слепых нищих, странников, студентов и плясовые песни как для испанских, так и для мусульманских и еврейских девушек. Очень интересна также обличительная лирика портного из Кордовы Антонио де Монтеро (1404 — ок. 1480) и произведения сатирика из Валенсии Джаиме Роча (ок. 1401—1478). В 1499 году появилась знаменитая книга Фернандо де Рохаса «Трагикомедия о Калисто и Мелибее», обычно называемая «Селестиной» по имени одной из главных героинь книги. В этом произведении выступают городские низы, звучит их яркая, сочная, зачастую грубоватая народная речь. Успех «Селестины» был огромен. Только в течение XVI века трагикомедия выдержала больше шестидесяти изданий в самой Испании и тогда же была переведена в других странах.

Испанское средневековое искусство складывалось под влиянием церкви. Однако светские мотивы, своеобразно понятые античные мифы, народные сказания проникали в него. Они встречаются в изобилии в скульптурах романских церквей. Музыканты, пожилые и юные, играют на различных струнных инструментах (собор города Хака; илл. 1); рыцарь на коне прощается с женой или возлюбленной (монастырь де Сан Педро в городе Вильянуэва, Астурия); каменщики, подняв тяжелый молот, дробят камень (собор в Хероне). В скульптурах галерей собора Таррагоны (XIII в.) было изображено погребение мышами кота. Светские сюжеты проникали и в стенные росписи. Чудесные сцены охоты на диких зверей изображены в церкви Сан Бауделио де Берланга (город Сория в Арагоне). На страницах рукописных церковных книг в орнаментах заглавных букв можно было встретить изображения жонглеров и



4. Ха и ме Фе р ре р. Тайная вечеря. Первая половина XV в.
Деталь

пляшущих людей, наигрывающих на вихуэле (род гитары). Художник-миниатюрист переносил на страницы книг то, что видел в жизни. Не раз наблюдал он театрализованные религиозные представления — мистерии. По улицам проходили процессии с ряжеными, разыгрывались сцены борьбы христиан с маврами, великанов с карликами и фантастическими зверями. В перерывах между отдельными частями мистерий выступали жонглеры, плясуны, музыканты и мимы.

Очень своеобразны были испанские иконостасы, помещавшиеся в глубине алтаря, так называемые ретабло, возможно, возникшие из маленьких походных алтарей первых столетий реконкисты. Зачастую ретабло сочетали в себе архитектуру, скульптуру и живопись. Тогда в их создании принимала участие целая группа различных мастеров: скульпторов и живописцев, вплоть до мастеров, расписывавших ткани, которыми закрывали ретабло от пыли. В деревянной раскрашенной пластике ретабло создавались образы еще наивные, но выразительные, передающие национальный образ людей родной страны. Такова «Мадонна с младенцем» из церкви Санта Мария Эль Реаль в городе Нахера (Наварра, XII в.). Ее движения несколько скованны, но и она сама и художавый черноглазый мальчик с яблоком в руке, в яркой шапочке и нарядных туфельках, сидящий на материнских коленях, полны глубокой жизненности.

Отдельные, особо талантливые скульпторы создавали замечательные произведения, поднимавшиеся до подлинного реализма. Они умели выбрать позу, запечатлеть наиболее характерный момент, проникновенно передать внутренний мир человека. Такова известная деревянная статуя скорбящей мадонны, сделанная безымянным каталонским мастером XIII столетия (Нью-Йорк, музей Испанского общества в Америке; илл. 2). Еще угловато, прямыми параллельными складками облекает фигуру одежда. Но образ мадонны предельно выразителен. Пожилая измученная женщина стоит, согнувшись от горя, трепетно прижав к груди руки, как бы прислушиваясь к нестерпимой душевной боли, которую она не в силах унять. Из-под накинутаго на голову платка выступает лицо с впалыми щеками,

полуоткрытым ртом и глазами, полными страдания. Впечатления горя, сосредоточенности, скорбной мысли скульптор достигает и позой, и скупым, выразительным жестом рук, и особенно выражением глаз, глубоко лежащих в темных впадинах.

Северному приморскому королевству Испании — Каталонии, объединенной в XIV веке с Валенсией и Арагоном, принадлежала важная роль в искусстве времени реконкисты. Каталонцы были мореплавателями и торговцами. Они общались с Византией, Италией, южной Францией. В XIV веке они имели свои владения на Корсике, в Сардинии и Сицилии. Некоторые итальянские мастера, как Джерардо Старнина, уже работали в Каталонии. Влияние итальянского искусства XIV века чувствовалось во фресках монастыря Педральбес, исполненных испанцем Феррером Басса (ум. 1348).

В искусстве Испании XIV и XV веков еще преобладали черты средневековой условности и увлечение орнаментально-декоративной стороной как в архитектуре, так и в живописи и художественных ремеслах. Но образы действительности находили все большее место, привлекая внимание живописцев. Примерно к 1410—1420 годам относится одно из выдающихся произведений первой половины XV столетия — ретабло св. Георгия (Лондон, музей Виктории и Альберта; илл. 3). Центральное панно его посвящено победе короля Педро I Арагонского над маврами при Уэске в 1096 году. Художник Марсель де Сас (в 1394—1410 гг. работал в Валенсии) изобразил вихрь битвы, рукопашную схватку несущихся в стремительном беге всадников, поднятый лес копий, развевающиеся знамена, тела убитых, лежащие на земле, умирающих, раненых, кричащую



лошадь со вспоротым животом. Чрезвычайно выразительны лица испанцев и мавров, их движения и жесты. Но вся эта масса фигур еще не расчленена, дана как единый клубок. Эпический размах, героика, страстная напряженность боя переданы в блестяще ритмизованной, но еще декоративно-плоскостной композиции.

Стремление к изображению простых конкретных людей чувствуется в «Тайной вечере», написанной Хаиме Феррером (первая половина XV в.; Валенсия, музей Диокесоне в Сольсоне). Апостолы — грубоватые, суровые старики, — сидя за трапезой, режут мясо, пьют из чаш. Под столом дерутся собака и кошка. Художник уделяет много внимания изображению расписных глиняных кувшинов и блюд, тканому узору холщовой скатерти, скромным яствам, разложенным на ней (илл. 4).

Торговые сношения с Нидерландами, начавшиеся еще в XIII веке, способствовали знакомству испанцев с культурой этой страны. Реализм нидерландских мастеров сыграл значительную роль в формировании испанского искусства. Мастерство великого живописца Яна ван Эйка (проезжавшего в 1428 г. через Испанию в Португалию и посетившего на обратном пути двор короля Каталонии Хаиме II), его умение передавать характерность лиц, мягкость тканей, блеск металла, прозрачность стекла, листву деревьев изумляли испанских мастеров. Подражание ван-эйковской «Мадонне с каноником ван дер Пале» заметно у Луиса Дальмау (работал в Каталонии между 1428—1459 гг.) в ретабло де Лос Кансельерос («Мадонна с городскими советниками», 1443, Барселона, музей) как в композиции, так и в типах. В ретабло де Буитраго кастильского живописца Хорхе Инглеса (работал с 1455 г.), особенно

6. Хорхе Инглес.
Лопес Иньиго
де Мендоса
и Сантильяна.
1455. Деталь



в боковых панно, изображающих заказчика этого произведения Лопеса Иньиго де Мендоса и Сантильяна, государственного деятеля, писателя и поэта, и его жену Каталину, — также ярко чувствуется влияние Нидерландов (илл. 6). Оно сказывается в тонком исполнении деталей — комнаты, предметов, одежды, пейзажей, видных сквозь окно и дверь. Но художник, работающий в Испании, подчеркивает благородство осанки Мендосы, спокойную величавость позы, чувство достоинства — черты, которые получают свое дальнейшее развитие в характеристике человека в испанском искусстве.

Во второй половине XV века Испания выдвинула ряд значительных мастеров. Крупным представителем валенсийской школы был Хаиме Басо, прозванный

Хакомар (ум. 1461). Любовь к узорчатой нарядной декоративности и золотым фонам не мешала ему стремиться к правильности пропорций, моделировке фигур светом и тенью и индивидуальной характеристике лиц. Таково его ретабло св. Мартина в Сегорбе (1457). Выдающимся мастером был каталонец Хаиме Уге (1414—1492). В прекрасных образах воинов Абдона и Сенена, крупные фигуры которых возвышаются на фоне города с улицами, домами, башнями и церквями, чувствуется спокойное величие людей, защищавших от врага родной город (центральное панно ретабло церкви Санта Мария в Таррасе, 1459—1460). Прост и величествен образ св. Георгия (1448, Барселона, музей). Это высокий стройный юноша в латах, опоясанный мечом, изображенный на фоне зеленой долины, где растут кипарисы. Его лицо, обращенное к спасенной им принцессе, не столько красиво, сколько характерно. Художник передает плотно сжатые губы, немного удлинённый кончик носа, уверенный и спокойный взор. Позолота, применяемая Уге, недостаточное знание перспективы и некоторая плоскостность в трактовке фигур не умаляют значения образов, созданных художником. В их спокойной монументальности и величии отражалось представление о герое, суровом и мужественном, — таким он жил в народном сознании (илл. 5).

Реалистические народные идеалы и представления о человеке, выработанные в искусстве в годы реконкисты, прочно вошли в художественную культуру Испании. Они обуславливали национальное своеобразие испанского искусства в период усвоения и переработки им итальянских влияний и приобрели новые яркие формы в эпоху «золотого века».

ИСПАНСКОЕ ИСКУССТВО В ГОДЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РОСТА АБСОЛЮТИЗМА

В ходе ожесточенной и сложной классовой борьбы в конце XV века в Испании сформировалась абсолютная монархия. Необходимость сломить притязания крупных феодалов, экономический рост страны по мере продвижения реконкисты на богатый юг, овладение производственными силами мавров, установление широких торговых связей с европейскими странами создавали предпосылки для политического единства провинций.

В 1479 году удалось осуществить объединение страны путем брака Изабеллы Кастильской с Фердинандом Арагонским, получивших от римского папы титул «католических королей».

Политика их была противоречива. Вначале, ведя борьбу за единую национальную монархию, они опирались на демократические силы — союз городов, бегетрии, мелкопоместное дворянство. Свой первый удар короли направили на знать, отняв у нее все привилегии (право чеканить монету, раздавать земли и т. д.), и создали новую систему управления при помощи чиновников (корехидоров), выходцев из горожан. Осуществив эти мероприятия, Фердинанд и Изабелла бросили все силы против последнего оплота мавров — Гранады, которая пала в 1492 году. Победив, католические короли вероломно уничтожили вольности помогавших им городов, а знать все же частично сохранила места в новой системе управления и получила новые земельные

пожалования. Своей основной опорой короли избирали самую реакционную силу — церковь. Еще в 1480 году ими была учреждена инквизиция, во главе которой стал приближенный королевы, прославившийся своей жестокостью Томас Торквемада.

Время правления Фердинанда и Изабеллы было сложным и важным этапом не только истории Испании, но и ее национальной культуры. Победа над маврами, борьба со знатью, выдвижение новых классовых сил, расширение представлений о мире в связи с событием мирового значения — открытием в 1492 году Колумбом Нового Света — способствовали и росту национального самосознания и ломке средневекового мышления. С другой стороны, костры инквизиции, разжигание религиозного фанатизма тормозили приобщение Испании к гуманистической культуре передовых стран Европы.

В борьбе двух идеологий — бюргерско-городской и еще живучей феодально-аристократической — развивалось искусство. Здесь пока стойко удерживались готические формы, но передовые мастера, интересовавшиеся гуманистическими идеями, стремились запечатлеть характерные черты реального человека, овладеть новыми средствами изобразительного искусства, чтобы ярче и полнее передать окружающий мир.

Пышный расцвет переживает архитектура. Короли, знать и могущественные прелаты церкви строят величественные дворцы, церкви, капеллы, коллегии, монастырские госпитали, воздвигают гробницы. Изабелла приглашает ко двору зарубежных зодчих, главным образом из Франции, Нидерландов и Германии, — Симона де Колонья, Хуана де Гуас (ум. 1496), Масиаса Карпинтера и других. У себя на родине эти мастера работали

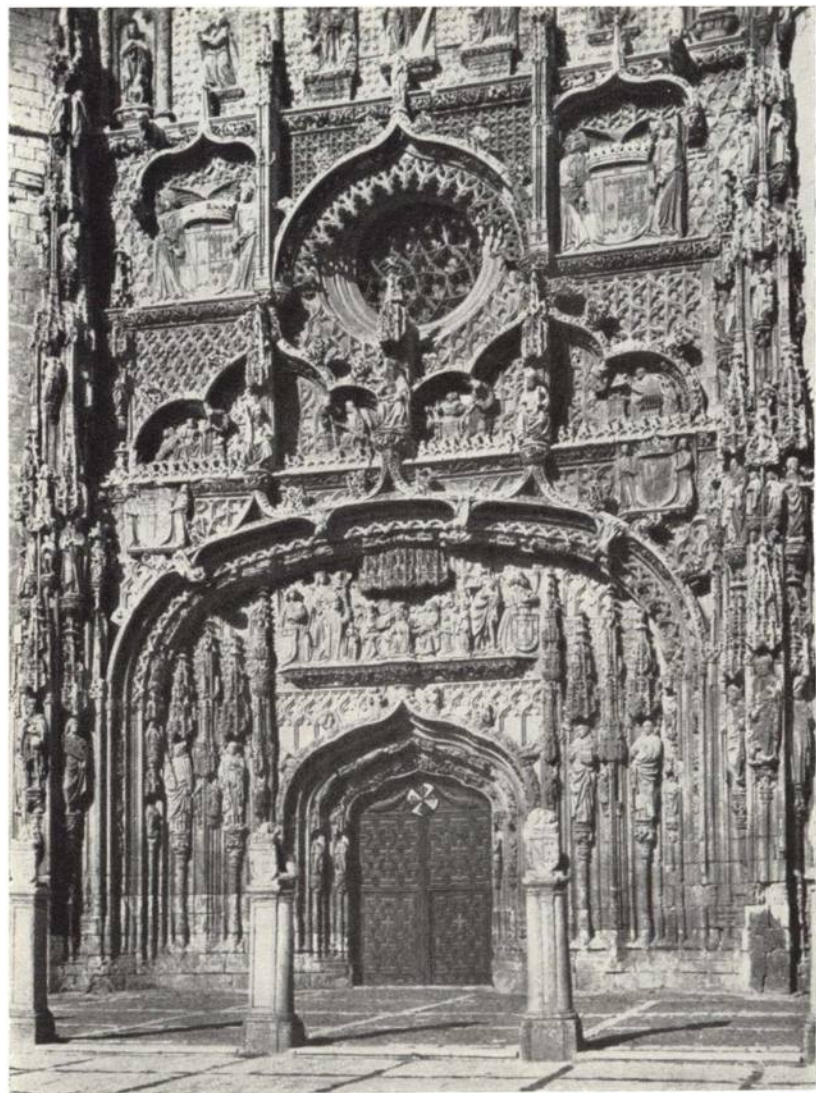
в стиле пламенеющей готики, характерной для северной европейской архитектуры XV века. Но в Испании они внимательно изучают мавританские дворцы и мечети, архитектуру мудехара, своеобразные романские и готические храмы, испанские ретабло. Возникает новый национальный стиль, характерный только для Испании и случивший по имени королевы название «изабеллино». Конструкция вновь построенных зданий осталась готической, но в оформление их наряду с орнаментикой готики и мудехара включались отдельные элементы архитектуры итальянского Возрождения и геральдические мотивы католических королей. В 1476 году зодчий Хуан де Гуас начал воздвигать в Толедо королевскую церковь Сан Хуан де лос Рейес. Сложенная из серого камня, а не из узорчатых мавританских кирпичей, она скрывала великолепный интерьер. Поздние готические мотивы сочетались со стрельчатыми и мавританскими арочками, сталактитовыми карнизами, звездчато-нервюрным мавританским куполом. Из украшавшей стены бесчисленной орнаментики и статуй святых, стоящих на кронштейнах, выступали огромные фигуры геральдических зверей и птиц — гибких львов на карнизах, орлов с распростертыми крыльями, держащих короны. Связки стрел — знак единства страны — и раковины — эмблема св. Иакова (Сант Яго), покровителя Испании, — дополняли сложный декор, символизирующий мощь испанских королей.

Фасады коллегии Сан Грегорио (1488—1496, архитектор Хуан де Гуас) и церкви Сан Пабло (между 1501—1508 гг.) в Вальядолиде были оформлены как огромные ретабло, возвышающиеся между двумя башнями фасада (илл. 7). Так же как в Сан Хуан де

лос Рейес, бесчисленная мелкая орнаментика, воспринимаемая издали как вибрирующая игра пятен, покрывала их. Гордо и четко выделялись среди нее большие королевские гербы.

В стиле изабеллино были построены и многие дворцы знати, дворян и приближенных королей. Наиболее характерный из них — это воздвигнутый Хуаном де Гуас в Гвадалахаре дворец герцогов Инфантадо Лопес де Мендоса (ок. 1480—1493). Если в Сан Грегорио и Сан Пабло богато орнаментировалась главным образом центральная часть фасада, то фасад Инфантадо смотрелся как сплошной ковер, накинутый на стены (илл. 8). Он усеян ромбовидными, как кристаллы алмазов, выступами. Сталактитовый карниз, несимметрично расположенные разной величины окна, сдвинутый влево портал и лоджия верхнего этажа со стрельчатыми арочками и мавританскими балкончиками придавали ему восточное своеобразие. Внутренний двор (патио) был обнесен галереями с богатейшей орнаментикой, в беспокойный ритм которой вплетались геральдические львы и драконы рода Мендоса. Потолок главного зала был позолочен, и с него каскадом свисали сталактиты.

Великолепие и богатство орнаментики были характерны и для скульптуры стиля изабеллино. Некогда скромные ретабло стали вырастать до гигантских размеров. Одно из наиболее знаменитых находится в церкви Мирафлорес в Бургосе (илл. 9). Оно создано Хилем де Силоэ и Диего де ла Крус между 1496—1499 годами. Это многоярусное сооружение, осеняющее гробницы родителей Изабеллы (Хуана II и Изабеллы Португальской), сверкает раскраской, позолотой, поражает обилием скульптур: здесь и отдельные статуи



святых, и распятие в центре, и бесчисленные рельефы, изображающие евангелистов с их атрибутами, сцены страстей Христа, и королевские гербы Кастилии и Леона. На крайних боковых рельефах, окруженных резной орнаментикой, изображены коленопреклоненные перед аналоем Хуан II и Изабелла. Их гробницы у подножия ретабло так же грандиозны, изваяния усопших лежат на саркофагах, имеющих форму звезды, по краям которой размещены фигуры ветхозаветных пророков и аллегии добродетелей. Одежда, короны, подушки, украшения выполнены Хилем де Силоэ с той же ювелирной тонкостью, что и орнаментика ретабло. Лица усопших портретны и реальны.

Многие скульптурные памятники гробниц были замечательными образцами реалистического искусства. К ним принадлежит образ рыцаря ордена Сант Яго — Мартина Васкеса де Арсе, погибшего под Гранадой (Сигуенса, собор; *илл. 10*). Де Арсе не изображен усопшим, покоящимся на пышном ложе. Его поза очень естественна, непринужденна и жизненна. Он полулежит, опираясь на локоть, и читает большую книгу. Одна нога, чуть согнутая в колене, положена на другую. Серьезно и внимательно умное некрасивое лицо, из-под круглой шапочки выбиваются волосы, глаза опущены к страницам книги. Именно таким могли видеть его современники в часы досуга в походной палатке под Гранадой.

Реалистические черты ярко сказывались и в живописи эпохи католических королей. Изабелла, собравшая в своих дворцах коллекцию из четырехсот пятидесяти картин европейских мастеров, главным образом фламандских, приглашала к своему двору иностранных жи-



8. Хуан де Г у а с. Дворец герцогов Инфантадо
в Гвадалахаре. Ок. 1480—1493

вописцев. В 1480 году приехал из Фландрии Хуан Фландес, а в 1492 году — Мигель Фламенко. Появился в Испании и Михель Ситтов (1469—1525), уроженец нынешнего Таллина, прозванный в Испании Мигель Ситиум, прекрасный портретист, написавший портрет королевы (не дошел до нас), а позже, в начале XVI века, реалистический портрет дона Диего де Гевара, напоминающий по манере исполнения и ван Эйка и Дюрера (Вашингтон, Национальная галерея).

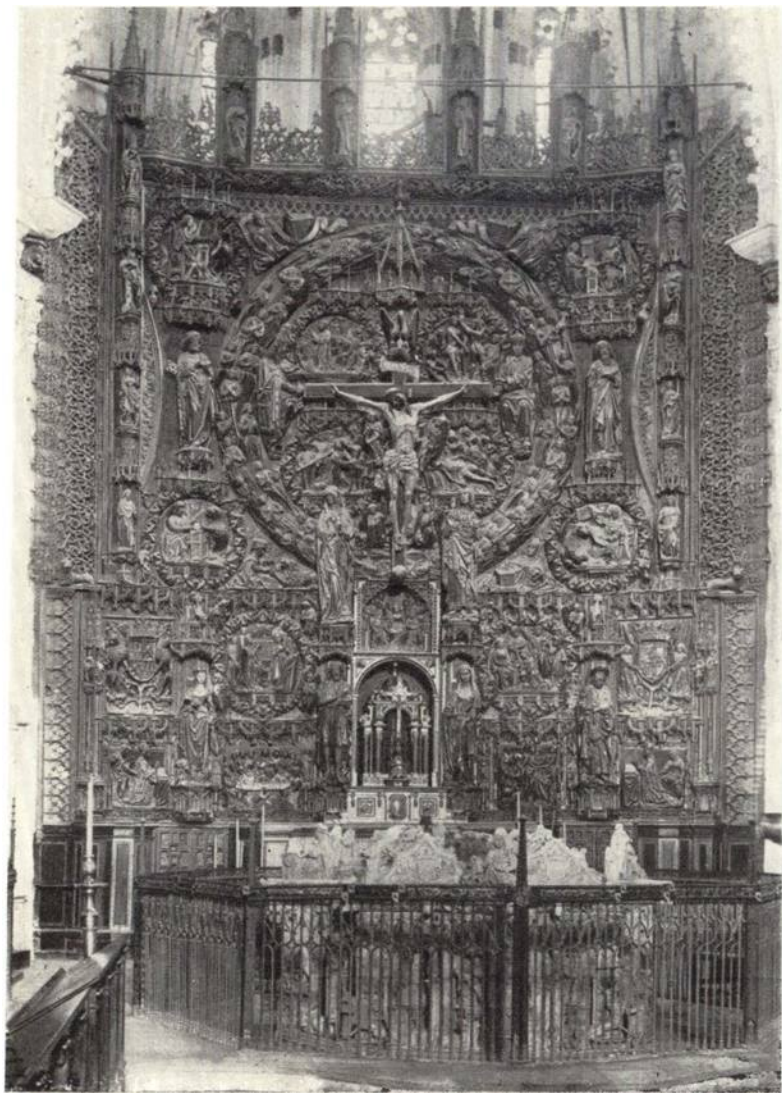
В произведениях кастильских мастеров Фернандо Гальего (1440—1507), Педро Диаса де Овиедо (работал в конце XV — начале XVI в.) и Фернандо Ринкона (работал в 1491—1518 гг.) можно видеть попытки к изучению анатомии, применению светотени, показу пространства. Ринкон работал и как портретист, стараясь передать реальный, живой образ человека. Таковы его поясной портрет Ф. де Кордова и Мендоса (Мадрид, Прадо) и портрет гуманиста Антонио де Небриха.

Основные стремления этого времени наиболее полно выразились в творчестве придворного живописца Изабеллы — Педро Берругете (ок. 1450—1504). Примерно в 1477 году он совместно с итальянцем Мелоццо да Форли и фламандцем Йосом ван Гентом работал в Италии при дворе урбинского герцога Федерико да Монтефельтро, выполнив во дворце ряд работ для кабинета и библиотеки. Эти произведения изображают повелителя Урбино и среди придворных, и с маленьким сыном Гвидобальдо, и принимающим дары от аллегорических персонажей, олицетворяющих Риторику, Музыку (Лондон, Национальная галерея), Астрономию, Диалектику (Берлин, Национальный музей). Все фигуры — спокойные ренессансные образы прекрасных женщин, восседающих на тронах в центре полукруглых ниш и беседующих с коленопреклоненным герцогом. Берругете был хорошим портретистом. Он верно передает характерный образ Монтефельтро с его волевым, энергичным лицом, крючковатым носом и тяжелым подбородком.

В Испании Берругете работал для ретабло. Его религиозные по сюжету картины — «Усекновение главы Иоанна Крестителя», «Женихи Марии» (ретабло Паре-

дес де Нава), «Св. Доминик на аутодафе»¹ и «Св. Доминик, сжигающий книги еретиков» (Мадрид, Прадо) — показывают современную ему жизнь Кастилии. Художник изображает придворных, монахов, воинов, простых горожан, нищих. Он умеет охарактеризовать людей разных сословий и званий, передать напряженное внимание толпы, задумчивость и сосредоточенность отдельных персонажей или их беседу друг с другом. Анатомически правильно построено нагое тело Христа в картине «Оплакивание» (Барселона, частное собрание). В «Бичевании Христа» (Авила, собор) художник поднимается до драматической передачи действия. Несмотря на то, что Берругете порой не отказывается от введения позолоты, он правильно передает пространство, любит полукруглые арки, за которыми видна даль. В обрамление арок и капители колонн он вводит мотивы итальянского Возрождения — раковины, волюты, аканфы. Берругете интересуют также проблемы света и тени. В одной из лучших его картин, «Чудо у раки св. Фомы» (Мадрид, Прадо), где в центре дан глубоко реальный образ нищего слепца и его поводыря, фигуры расположены в золотистой атмосфере (илл. 11).

В это же время на юге, в Валенсии и Каталонии, работали современники и продолжатели Хаиме Уге (выполнявшего свои произведения и после объединения страны). Наиболее крупным из них был Бартоломе Бермехо (известен в 1474—1498 гг.). В картине «Оплакивание» (1490, ретабло собора Барселоны) он останавливает внимание не столько на фигуре плачущей мадонны, держащей на коленях умершего сына, — еще несколько угловатой, с готической трактовкой складок одежды, —



сколько на изображении широты и богатства окружающего мира (илл. 12). Разнообразны цветы и травы, растущие вокруг; пестрые бабочки порхают над ними; ящерица, убегая, прячется под камень; густые предгрозовые тучи плывут над ветряной мельницей в левой части картины; в правой — небо над городом пылает, как от отблеска пожара. Изображения стоящих на коленях рядом с мадонной св. Иеронима и каноника Деспла являются образцами испанского реалистического портрета рубежа XV—XVI столетий. Особенно интересен портрет Деспла, заказчика ретабло, написанный, вероятно, с натуры. Это суровый и хмурый пожилой человек, сосредоточившийся на своей мысли. Осязательно передает Бермехо его грузную фигуру, некрасивое характерное лицо с большим носом и полными губами, темные прямые волосы, падающие на высокий лоб.

По своему уже новому мироощущению и стремлению овладеть более совершенными реалистическими формами искусство времени католических королей можно назвать ранним этапом испанского Возрождения. Его последующее, более полное, проявление относится ко времени царствования Карла I. Этот король вступил на испанскую землю в ноябре 1516 года, а в июне 1519 был избран императором Германии под именем Карла V. Его империи принадлежали огромные территории: часть Италии, Германии, богатые Нидерланды и расширяющиеся с каждым годом благодаря продвижению конкистадоров заокеанские колонии. Испания, в которую стекались сокровища Америки — золото Мексики и Перу, серебро рудников Аргентины, — становилась страной, достойной внимания Европы. В то же время и сама

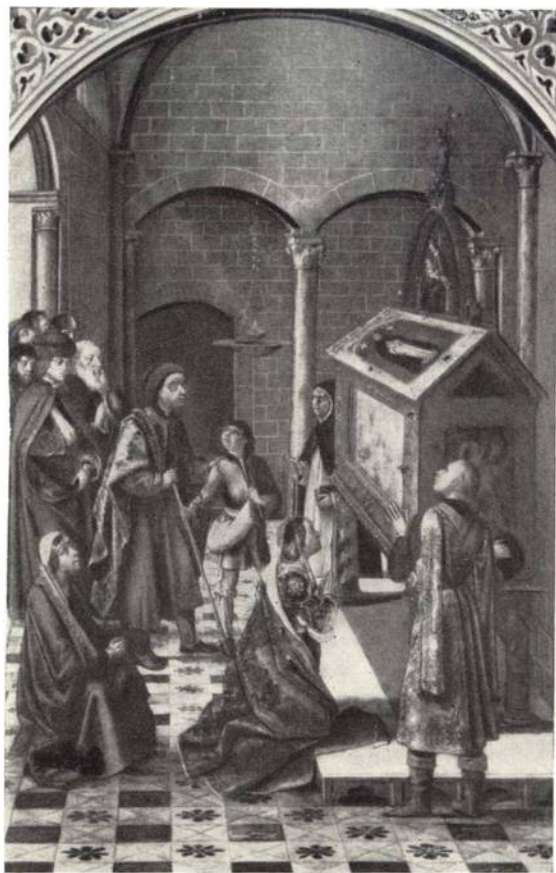
Испания старалась полнее приобщиться к европейской культуре, признанным центром которой являлась гуманистическая Италия. Интерес к Италии, к ее философии, литературе и искусству растет в Испании, отодвигая на второй план господствовавшее ранее влияние Нидерландов. Множество итальянских мастеров приехало в Испанию, многие испанцы стремились учиться в Италии.

Центром гуманистического образования в Испании XVI века стал университет в Алькала де Энарес, основанный в 1508 году. Там читали лекции один из первых испанских гуманистов, Антонио де Небриха (1444—1532), который провел десять лет в Италии, и его ученик Арио Барбосо, слушавший во Флоренции лекции Анджело Полициано. В Испании переводятся сочинения Данте и Петрарки. Поэты Хуан Боскан и Гарсиласо де ла Вега вводят в свои произведения формы итальянских канцон, сонетов, элегий, эклог и посланий. Испанец Диего де Сагреда публикует в 1526 году свои «Измерения римлян», стараясь привить соотечественникам вкус к гармоническим пропорциям античной архитектуры. В 1522 году впервые переводится на испанский язык знаменитое сочинение об архитектуре итальянца Себастьяно Серлио. Карл V покровительствовал итальянским художникам. Его не раз портретировал Тициан. Итальянский скульптор Леоне Леони исполнил ряд работ, в том числе знаменитую статую, изображающую Карла с копьем в руке, в доспехах воина, повергающего к ногам скованного человека с потушенным факелом — символом военных побед императора (Мадрид, Прадо). Королевские дворцы и дома знати наполняются картинами итальянских художников.

10. Гробница Мартина
Васкеса де Арсе. Деталь.
Сигуенса, собор



Однако, несмотря на увлечение Италией, культура и искусство Испании в условиях феодально-католического государства имели своеобразные, отличные от итальянского Возрождения черты. Испанская буржуазия была слаба и незрела и сильно отставала в экономическом развитии от других стран Европы. Период некоторого оживления ее промышленности в начале столетия в связи с заокеанской торговлей быстро закончился.



11. Педро Берругете. Чудо у раки св. Фомы.
Между 1480 и 1490 гг.

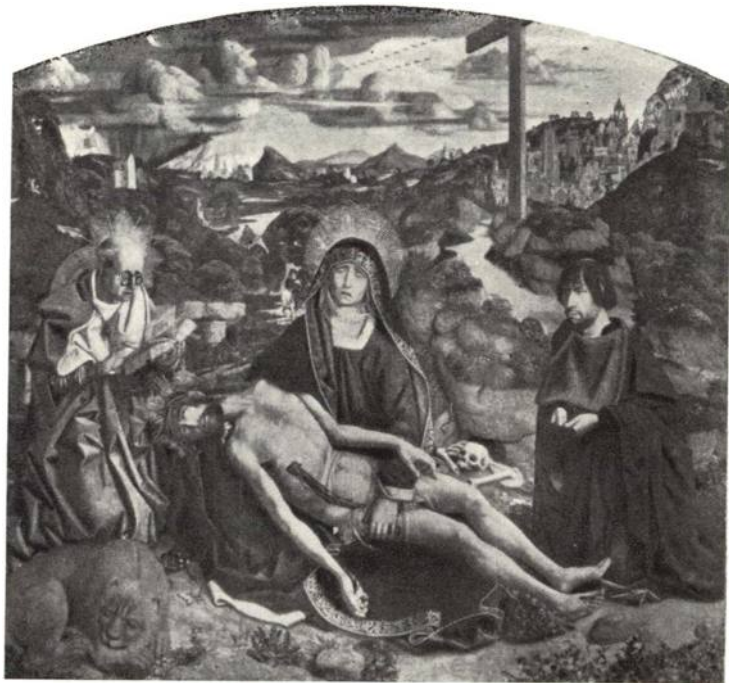
Знать и выражавшая ее интересы монархия, владевшая золотом Америки, предпочитали покупать европейские товары и не заботиться о поддержке национальной промышленности и сельского хозяйства, о развитии буржуазных отношений. Влияние церкви сказывалось на всех сторонах жизни. Поэтому гуманистические идеи не получили в Испании глубокого философского развития и обоснования. Испанские ученые и философы XVI века не смогли подняться до уровня мышления Телезио, Галилея и Джордано Бруно, хотя в стране и появились мыслители, выражавшие интересы антифеодалных кругов общества, вступавшие в борьбу за светскую науку, против церковных догм и средневековой схоластики. Испанские гуманисты Луис Вивес, Хуан Уарте Мигель Сервет, Франсиско Санчес, Хуан де Вергара и другие призывали к опытному исследованию природы, учили, что ощущение и разум дают истинное понимание действительности. Хуан Уарте (ок. 1535—1592) писал, что тот, кто поймет язык природы в ее творениях, многому научится, в то время как средневековые церковные догмы подменяют познание измышлениями о чудесах. Желание освободиться от опеки церкви побуждало многих испанцев интересоваться и творениями немецкого гуманиста Эразма Роттердамского и идеями реформации. Сочинения Мартина Лютера были изданы в Антверпене на испанском языке. Но даже передовые гуманисты Испании были осторожны в вопросах религии, их антиклерикальная критика была ограничена.

Иным, по сравнению с Италией, было и отношение к античности. Испанская гуманистическая мысль не искала в ней опорных пунктов для утверждения нового мировоззрения. Возможно, в этом сыграло роль арабское

наследие — античность уже не была для Испании таким откровением, как для остальной Европы, в открытии мира и человека. В период владычества мавров происходило приобщение испанцев к арабской культуре. Король Кастилии и Леона Альфонсо X Мудрый (1252—1284) привлекал для преподавания в школах ученых мавров. В годы средневековья почти все образованные испанцы владели арабским языком. Это давало им возможность познакомиться с передовой мыслью ученых Кордовского халифата. В числе их был знаменитый мыслитель Ибн-Рошд (Аверроэс) (1126—1198), комментировавший Аристотеля, сочинения которого так искажила в своих толкованиях церковь. Конечно, испанцы были знакомы и с арабской литературой, лирической поэзией, воспевавшей земную любовь, красоту природы и радости жизни.

Античности некоторые испанские гуманисты предпочитали современность: готические соборы Толедо, Леона и Севильи. Они находили в них большую красоту и более совершенные пропорции, чем в древних памятниках Греции и Рима. Так мыслил и один из видных гуманистов Испании, Кристоаль де Вильялон, автор сочинения «Искусное сравнение античности с современностью» (1539). Вильялон был широкообразованным человеком, путешествовал по всей Европе, говорил на многих европейских языках, знал латинский и греческий.

Испанцам было чуждо также безоговорочное любование прекрасным человеческим телом, красотой его форм. В испанском искусстве нагота допускалась только в отдельных случаях, при изображении тех или иных христианских мучеников. В этом были повинны не только запреты церкви, но и ограниченное мышление



12. Бартоломе Бермехо. Оплакивание. 1490

гуманистов. Многие из них сами протестовали против языческой наготы. Так, поэт Л. Аргенсола возмущался эротическими, по его мнению, образами обнаженных нимф, сатиров, Леды с лебедем, Европы на быке, Дианы-охотницы. На рубеже XVI и XVII столетий Франсиско Пачеко, учитель Веласкеса, поклонник Рафаэля и

Микеланджело, восхвалял знание ими анатомии и правильную передачу обнаженного тела. Но, выражая идеи своих единомышленников, он считал, что изображение наготы, особенно женской, опасно для благочестия не только зрителей, но и самих художников. Он писал: «... я оставляю в стороне знаменитых живописцев, которые впадают в крайнюю вольность при изображении различных мифов, воспроизводя их с особенной живостью или похотливостью в рисунке и в красках. Такие картины наполняют залы и кабинеты важных сеньоров и государей мира. И такие мастера достигают не только больших наград, но и великой славы и известности. Но я (позволю себе здесь сказать) ни в каком случае не завидую их славе и выгодам»².

Сюжеты греческой мифологии, столь популярные в Италии, не занимали значительного места в испанском изобразительном искусстве (где они допускались только в росписях стен и плафонов дворцов). Исключение составлял Геракл, по преданию поставивший «Геркулесовы столпы» (скалы по берегам Гибралтарского пролива) во время своего путешествия на Пиренейский полуостров за быками великана Гериона. Испанцы считали поэтому Геракла основателем многих своих городов. Его скульптурные изображения и рельефы со сценами его подвигов зачастую украшали дворцы, коллегии, университеты, ратуши и дома именитых горожан.

Но именно на примере Геракла можно хорошо проследить, как своеобразно использовался в Испании миф о древнегреческом народном герое. В XVI веке его сделали патроном испанских королей. На медалях чеканились изображения Карла V и Филиппа II, держащих,

подобно Гераклу, на плечах земной шар. Надпись гласила: «Plus ultra» («Больше и дальше»). В книге Фонсека «Справедливое изгнание морисков из Испании» (1612) на обложке представлен тот же Геракл, борющийся с гидрой, олицетворявшей «нечестивых» морисков³. Испанская феодально-абсолютистская монархия и вездесущая церковь нашли способ использовать в своих целях популярность языческого сказания, придать ему религиозную окраску и допустить в стены христианских храмов. Геракла в Испании неоднократно изображали в виде ребенка, душащего змей; он стоит рядом с младенцем Христом, попирающим дьявола. В виде маленького Геракла, душащего змей (олицетворение дьявола), изображался и инфант, будущий Филипп II, ярый блюститель «чистоты католической веры».

В сложном развитии испанской культуры XVI столетия искусство сохраняло своеобразие. Это сказалось и в архитектуре, и в скульптуре, и в живописи. Интерес к Италии приводит в начале XVI столетия к изменению стиля изабеллино. Архитекторы Энрике де Эгас (ум. ок. 1534), Родриго Хиль де Онтаньон (1500/10—1577), Диего дель Рианьо (ум. 1535), Алонсо Коваррубиас (1488—1570) и другие подчеркивают горизонтالي, вводят ренессансные пилястры, консоли и орнаментику Возрождения — раковины, пальметки, медальоны. Обработка деталей стала значительно тоньше. Новый стиль получил название «платереско» (чеканный). Интересным образцом расцвета платереско является дворец герцогов Монтерей в Саламанке, построенный Родриго Хилем де Онтаньон (1539). Два первых этажа его развиваются в спокойных



13. Родриго Хиль
де Онтаньон.
Дворец герцогов
Монтерей в Саламанке.
Башня. 1539

горизонталях гладких стен, но под карнизами каждого из них тянутся узкие полоски тончайшего орнамента. Лоджия с уже полукруглыми, а не подковообразными, как во дворце Инфантадо, арками украшает третий этаж, но ажурная, нарядно-живописная решетка над его карнизом, продолжающаяся на башнях и усиливающая игру

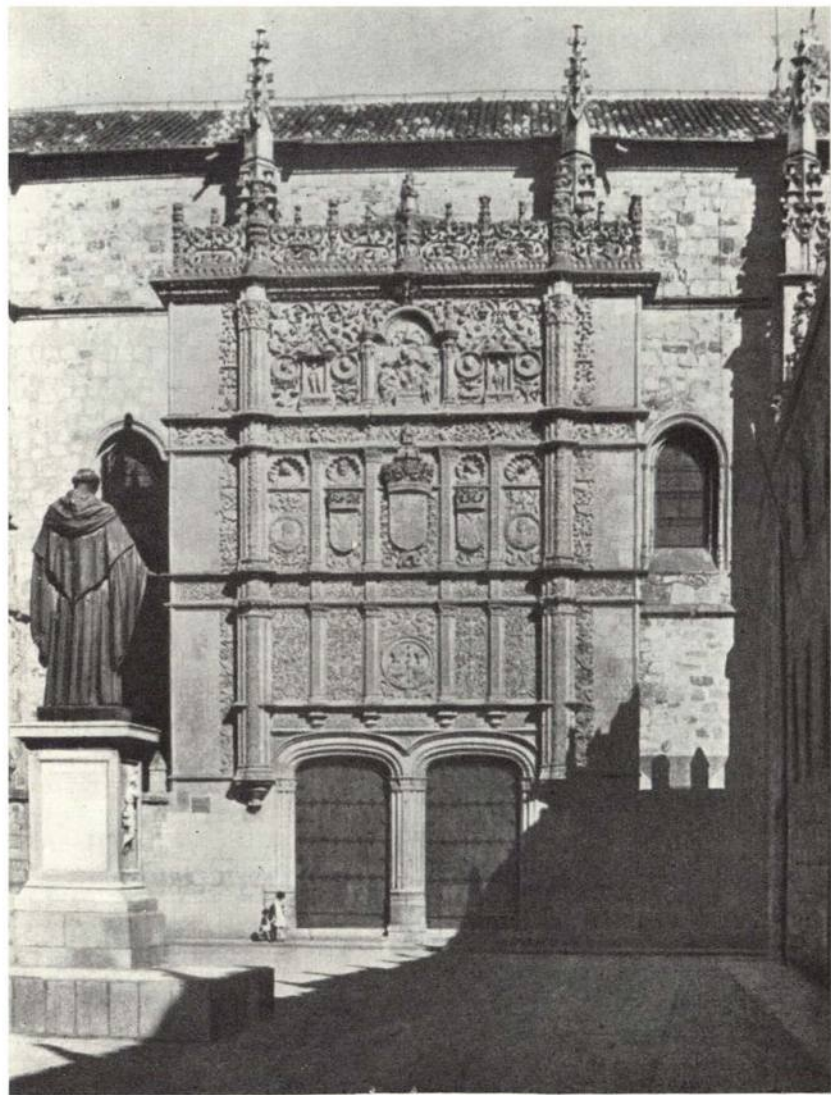
света и тени в мелкой орнаментике, все же сближает этот дворец с мавританскими постройками и стилем изабеллино (илл. 13). Испанские дворцы стиля платереско были далеки от величавой простоты итальянских палаццо. Несмотря на явное преобладание орнаментов итальянского Возрождения, все постройки первой половины XVI столетия еще оставались по конструкции готическими и мавританскими; чисто декоративной была трактовка ордеров, не иссякала любовь к обильному украшению фасадов, лестниц и особенно внутренних двориков. Таков дворец Каса Сапорта в Сарагосе (архитектор Диего дель Рианьо), университет в Алькала де Энарес (1537—1553, архитектор Хиль де Онтаньон), ратуша в Севилье (начата в 1527 г., архитектор Диего дель Рианьо) и другие.

Одно из замечательных созданий стиля платереско — университет в Саламанке (1515—1533, архитектор Хиль де Онтаньон). Особенно интересен его северо-западный фасад, центральная часть которого четко поделена на три пояса (илл. 14). Пространство каждого из них, разделенное пилястрами, заполнено тончайшим растительным ренессансным узором. На фоне его в крупных медальонах, раковинах и прямоугольных нишах находятся портреты испанских королей, изображения античных героев, аллегорические фигуры наук. В этих образах чувствуется знание форм итальянской пластики, но фасад в целом еще напоминает выступающее ретабло; роскошный карниз и ажурная решетка с острыми фиалами завершают его.

Архитектура платереско была своеобразно-самобытной, неповторимой и могла возникнуть лишь на испанской земле, отражая сложность развития испанского

общества начала XVI века: и присущее еще ему тяготение к средневековому мышлению, и нарастание гуманистических идей, и живые традиции народных мастеров, создателей узорчатой орнаментики ретабло. Однако Карл V, властитель огромной империи, пожелал иметь для своей резиденции в Гранаде дворец, построенный в стиле итальянского Высокого Возрождения. Проект был поручен испанцу Педро Мачуко (ум. 1550), ученику Браманте, Рафаэля и Микеланджело. Здание дворца (начато в 1527 г.) воздвигалось в строгих классических формах. Оно представляло собой квадрат, внутри которого находился величественный круглый двор, окруженный стройной тосканской колоннадой. Но эти новые задачи, поставленные перед испанскими зодчими, нашли свое развитие только во второй половине XVI века.

Те же сложные явления наблюдались в испанской скульптуре. В первой половине XVI столетия в Испании работало много иностранных мастеров, привлеченных Карлом V и высшей знатью, побывавшей в Италии. Итальянцы Доменико Фанчелли, Джованни Морето, Джованни ди Нола, Якопо Флорентино, Пьетро Торриджани, французы Филипп де Бигарни и Жан де Бургонь создавали гробницы и статуи для ретабло. Они невольно подчинялись вкусам и традициям испанцев. Так, Фанчелли исполнил деревянные полихромные статуи Фердинанда и Изабеллы, коленопреклоненных перед аналоем (1516, сакристия королевской капеллы в Гранаде). Филипп де Бигарни, известный в Испании как Фелиппе де Боргонья (ок. 1470—1543), создал для ретабло той же капеллы реалистические рельефы из алебаstra на темы испанской истории («Сдача Гра-

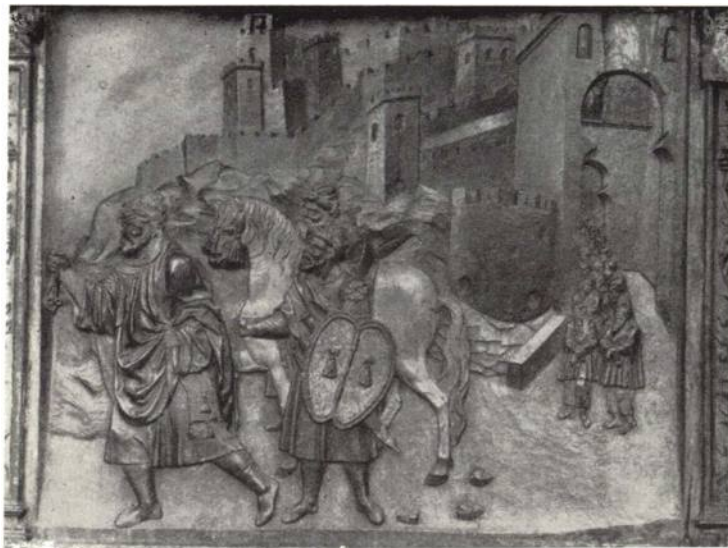


нады», «Крещение мавров» и другие; илл. 16). С другой стороны, испанские скульпторы усваивали формы итальянского Возрождения. Наиболее крупными из них были Дамиан Формент (1480—1543), Диего де Силоэ (1495—1563) и Бартоломе Ордоньес (ум. 1520). И Силоэ и Ордоньес были в Италии, где изучали Донателло и Микеланджело. У себя на родине Ордоньес работал не только в привычной для испанцев технике деревянной пластики, но и в мраморе. Исполненные им гробницы епископа Хуана Фонсека (город Кока), кардинала Сиснероса (капелла университета в Алькала де Энарес), Филиппа Красивого и Хуаны Безумной, родителей Карла V (1513, королевская капелла в Гранаде), и рельефы со сценами из жизни св. Евлалии (собор

в Барселоне) отличались благородной простотой, пластической законченностью, гармонией и величием. Рельефы включены в рамы с классическим декором: стройными колоннами, лежащим на них антаблементом с триглифами и метопами или бордюром из оливок и пальметок. Зачастую внизу под основным рельефом помещался меньший, изображавший грифонов или путти, стоявших по



15. Бартоломе Ордоньес.
Рельеф гробницы Филиппа
Красивого и Хуаны Безумной



16. Фелиппе де Бургонья. Сдача Гранады.
Рельеф ретабло королевской капеллы в Гранаде

обе стороны вазы. Растительные орнаменты из гирлянд, фруктов и листьев аканфа были очень близки к орнаментике итальянского Возрождения. Гробница Филиппа и Хуаны украшена не только статуями святых и аллегорическими фигурами, но и сфинксами, ласкающими маленьких крылатых путти. По боковым сторонам саркофага, помещенные между колонок, находятся большие круглые медальоны со сценами из жизни Христа (илл. 15). С тонким чувством ритма плавных, округлых линий



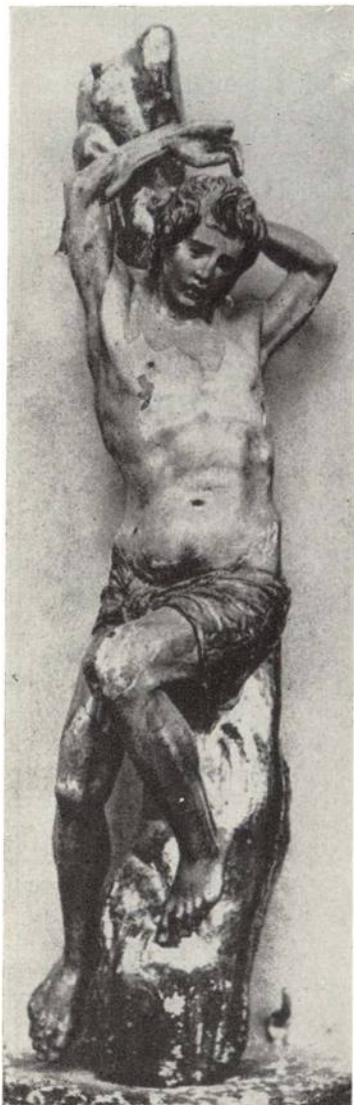
вписаны фигуры в итальянское тондо. Некоторые из них, исполненные впол оборота или со спины, напоминают по трактовке Кумскую и Дельфийскую сивилл Микеланджело в Сикстинской капелле.

Лица усопших портретны. Поражает нежное, тонкое, тронутое болезненной печалью лицо Хуаны Безумной. Сурово худое, остроносое, некрасивое лицо Сиснероса с тонкими губами и дряблой кожей. Ордоньес умел сочетать гармонические формы Возрождения с глубокой искренностью. Прекрасно владея анатомией человеческого тела, он, как и все испанцы его времени, обычно избегал обнаженных фигур, и, если иногда их изображение требовалось сюжетом, оно отличалось высокой целомудренностью («Св. Евлалия на костре»). В этом Ордоньес тоже оставался испанцем.

17. Алонсо Берругете.
Фигура апостола. 1526—1532

Ордоньес умер молодым, его творчество еще не было затронуто новыми веяниями в искусстве, оказавшими такое влияние на испанских мастеров второй трети XVI столетия. В Италии к середине XVI века, когда Возрождение было исчерпано, начало развиваться новое, сложное и противоречивое направление — маньеризм, — порожденное усилившейся феодальной реакцией. Художники-маньеристы выступили против завоеваний Возрождения, против основного в нем — утверждения ценности реального мира. Маньеризм из Италии распространился и в другие страны Европы — в Нидерланды, Францию и Испанию. Динамизм и экспрессия нового художественного направления не были чужды испанским мастерам, и потому оно легко воспринималось ими. Осмысляя по-своему создания великих мастеров итальянского Возрождения, испанцы в поисках большей выразительности приносили в свои произведения свойственный маньеризму беспокойный ритм, разобщенность

18. Алонсо Берругете.
Св. Себастьян. 1526—1532



композиционного построения, игру переплетающихся линий.

Однако маньеристическое направление в Испании имело несколько иные формы, чем в Италии. При нарочитой нечеткости и раздробленности композиции, отказе от классически уравновешенной расстановки фигур, утрировании жестов произведения испанских мастеров не утрачивали жизненности, характерности и реальности образов. Это особенно ярко проявлялось у такого крупного, своеобразного мастера, как Алонсо Берругете (ок. 1490—1561). Сын живописца Педро Берругете, придворный художник Карла V, он долго жил в Италии, во Флоренции и Риме, копировал там Лаокоона, изучал произведения Микеланджело. Вернувшись в Испанию, он, как и его соотечественники, работал для ретабло, и материалом служили ему дерево или алебастр. Свои статуи он сам расписывал. Современники считали Берругете величайшим скульптором. О нем писали Хуан де Арфе, Диас дель Валье, Франсиско Пачеко, Хусепе Мартинес, Фелиппе де Гевара и другие художники, историки и теоретики испанского искусства в XVI и XVII веках. Гуманист Кристобаль де Вильялон в сочинении «Искусное сравнение античности с современностью», отмечая знаменитейших мужей своего времени — Рафаэля, Микеланджело, Дюрера, называет и «живущего в Вальядолиде Алонсо Берругете»⁴.

Исходившее от средневековой готической пластики творчество Берругете было насыщено элементами Возрождения и во многом предвосхищало достижения «золотого века». Образы Берругете динамичны, предельно экспрессивны и вместе с тем исполнены силы, величия и бесконечного индивидуального своеобразия.

Его известные работы: ретабло де ла Мехорада (начало 1526 г.), ретабло церкви Сан Бенито в Вальядолиде (1526—1532), ретабло церкви де Сант Яго в Касеросе (1537), гробница кардинала Таверы и рельефы кресел хора в соборе Толедо (1539) (все находятся в Музее скульптуры в Вальядолиде). Ретабло Сан Бенито, включающее ряд сцен из библейских и евангельских легенд, житий святых и испанской истории, пронизано движением, исполнено драматических ситуаций, бурных душевных порывов, выражающихся в напряженной пластической жизни фигур, жестах, мимике лиц. Эта напряженность чувствуется в каждом пальце руки, в трактовке волос, то развевающихся, то струящихся вниз, как вода, то падающих отдельными прядями или упругими завитками. Если относительно спокойна мадонна в «Поклонении волхвов» и несколько настороженно сквозь полуопущенные веки смотрит Иосиф, то сами волхвы даны в бурном движении. Они падают на колени, воздевают руки, протягивают дары, склоняются в поклоне. Среди теплых, красновато-золотых тонов, излюбленных Берругете, выделяется черная, благородная по форме голова царя эфиопов Балтасара. Трагичен образ Авраама, приносящего в жертву сына. Он закинул голову, испуская вопль, фигура его изогнута от напряжения.

Напряженно и взволнованно трактованы апостолы (илл. 17). Каждый из них держит в руках книгу, но держит по-разному: или несет перед собой, или прижимает к груди, или прикрывает ее складками одежды, которые разнообразно подчеркивают движение тела. Для того чтобы придать большую динамичность фигурам, Берругете помещает одну ногу выше другой, ставя ее на приступочку и сгибая в колене. Это положение



19. А ле хо Ф е р н а н д е с.
Ма до н на м о р е п л а в а т е л е й. О к. 1531

подчеркивает изгиб фигуры, ее вибрирующее движение; лица апостолов полны экспрессии.

Берругете внимательно наблюдает внутреннюю жизнь людей; прекрасно зная пропорции и соотношения человеческого тела, он иногда нарочито искажает их для большей выразительности. Обнаженное тело распятого Христа классически правильно по пропорциям, мягко моделировано, чувствуется мастер, изучавший произведения итальянцев. Но колени Христа судорожно приподняты, голова склонена набок, линия рта искривлена мукой, щеки ввалились, один глаз полузакрит, оба зрачка как-то косо сдвинуты вправо, и в них затаена нестерпимая боль.

Юношески прекрасен обнаженный святой Себастьян, привязанный к стволу дерева (*илл. 18*). Гармонично и тонко выполненное в цвете тело святого показано в сложном движении, в борьбе со сковывающими его путами.

Ретабло Сан Бенито — наиболее характерное и сложное произведение Берругете. Позже его начинает больше привлекать гармонический ренессансный человек, но отказаться от изображения внутреннего смятения этот крупный испанский мастер никогда не мог. Таков образ Иоанна в ретабло де Сант Яго в Касеросе. Это вдохновенный юноша с правильными чертами прекрасного лица. Но он взволнован, и это внутреннее волнение передано поворотом всей фигуры: левое плечо поднято, голова дана в профиль, чуть полуоткрыты губы, темные большие глаза всматриваются в даль.

У последователя Берругете Хуана де Хуни (1507—1577) уже нет той силы образов, преобладает внешняя сторона — патетика, эффектные жесты, заменяющие

внутреннюю жизнь человека. Таково его «Оплакивание» (собор в Сеговии) и другие работы.

Общим со скульптурой путем развивалась испанская живопись. Много итальянских художников приехало в Испанию, некоторые из них прожили на новой родине всю жизнь, и имена их вошли в историю испанского искусства. Тридцать восемь лет (с 1495 по 1533 г.) проработал в Кастилии и там же умер Хуан де Боргонья. В Валенсии подвизались Игнасио Сан-Леонардо (известен с 1501 г.), чье творчество было близко к искусству Верроккио и Лоренцо ди Креденца, и Родриго де Осона-младший, в произведениях которого чувствовалось влияние Гирландайо. Эти мастера вносили в испанское искусство дух итальянского кватроченто. К венецианскому кватроченто было близко творчество андалусского живописца Алехо Фернандеса (1475—1545). Его произведения отличались блестящим колоритом и мягкой светотенью. Он любил узорчатые одежды и ковры в глубоких нишах, где восседают на тронах мадонны. Такова «Мадонна в розах» (Севилья, церковь св. Анны). Одна из наиболее интересных работ Фернандеса — «Мадонна мореплавателей» (ок. 1531), написанная для капеллы Палаты контракции в Севилье (илл. 19). Широко раскинула свой покров мадонна, осеняя им окружающих ее коленопреклоненных людей — севильских купцов и конкистадоров. Их лица портретны, глубоко выразительны, разнообразны жесты, движения. В глубине картины видны смуглые тела индейцев, принявших крещение. На первом плане расстилается море, усеянное кораблями испанского флота — начиная от тяжелых, неповоротливых галеонов и больших каравелл до маленьких лодок, крытых холщовыми навесами.



20. Эрнандо Яньес де Альмедина.
Встреча Марии и Елизаветы. 1607—1610

Одним из первых живописцев Испании, в творчестве которого отразилось влияние мастеров Высокого итальянского Возрождения, был валенсианец Эрнандо Яньес де Альмедина (1480—1537). Этот художник жил некоторое время во Флоренции. Известный там под именем Феррано-испанца, он помогал Леонардо в работе над картоном «Битва при Ангиари». Произведениям Яньеса были присущи ясность композиции, чувство тектоники, гармоническое соотношение между фигурами и пространством. Монументальна, величава и спокойна



21. Хуан де Хуанес. Тайная вечеря

св. Екатерина, опирающаяся рукой на меч (1520, Прадо). Постановка фигуры в центре, нежный, правильный овал лица и безупречные линии тела, плавные движения рук свидетельствуют об овладении художником принципами ренессансного искусства. Но Яньес, как и все испанские мастера, стремившиеся к достижениям итальянцев, но чуждые им рационализму, не выдерживал до конца спокойную гармонию и единство целого. Его рисунок более экспрессивен, колорит приближался скорее к венецианцам, чем к школе Леонардо, и пред-

восхищал глубокий колорит испанских мастеров XVII столетия. Основные фигуры не всегда помещались в центре, типы были взяты из родной действительности. Так, в картине «Встреча Марии и Елизаветы» (1607—1610, Валенсия, собор) у Марии чисто по-испански накинута на голову мантилья (илл. 20). В «Святом семействе» (Мадрид, Прадо) движения изогнутых пальцев руки богоматери не напоминают плавные движения рук персонажей Леонардо и Рафаэля. Очень реален и выразителен образ коленопреклоненного старика, являющийся портретом заказчика ретабло — Гомеса Альборноса, человека с крючковатым носом, воловьей шеей и бородавками на щеке (ок. 1516, Куэнка, собор). Выразителен усталый сидящий воин, изображенный в правом углу этой же картины.

Если Яньес в основном все же следовал принципам Высокого Возрождения, то художники следующего поколения, изучая великих мастеров Италии, уже шли по пути маньеризма. Таково было творчество Хуана де Хуанеса (1523—1579), Луиса де Варгаса (1502—1568), Педро Вильегас де Мармолехо (1520—1596) и других. В своей «Тайной вечере» (Мадрид, Прадо) Хуан де Хуанес несомненно стремился подражать «Тайной вечере» Леонардо. Как и в знаменитой миланской фреске, ученики взволнованно реагируют на слова Христа, сказавшего, что один из них предаст его (илл. 21). Хуанес тоже пытается разместить апостолов по группам, по три человека в каждой. Но четкая горизонталь композиции Леонардо нарушена уже тем, что первый план загружен громоздкими предметами — блюдом, кувшином, чашей, — в глубине по бокам видны тяжелые портьеры. Движения апостолов не координированы.

У испанца все эмоциональнее: выражения лиц, движения, жесты. Картина полна страстного темперамента и напряженности. Один из апостолов, сложив ладони простертых рук, даже упал на колени. И сам Христос у Хуанеса сильно отличается от Христа миланской фрески. У Леонардо он погружен в глубокое и печальное человеческое раздумье о предательстве, о неизбежности страдания на кресте. У Хуанеса выступает иной мотив, напоминающий о церковном таинстве — причастии. Его Христос держит в руке гостию⁵. В «Избиении св. Стефана» (Мадрид, Прадо) маньеристические черты выступают ярче: лица искажены уродливыми гримасами, жесты утрированы, пропорции фигур сильно вытянуты, толпа изображена как единая нерасчлененная масса.

В Андалусии работал ряд нидерландских маньеристов, побывавших в Италии: Штурм, Фрутет, Кемпенер и другие. Петер Кемпенер (1503—1580), уроженец Брюсселя, проработал в Севилье двадцать пять лет (с 1537 по 1562 г.), сжился с Испанией и известен под испанским именем Педро де Кампанья. В его знаменитом «Снятии с креста» (1547, Севилья, собор) очень живо передано волнение женщин, внимательно, тревожно и горестно следящих за тем, как опускают на землю тело их учителя. За ними — просторный пейзаж с городом, окруженным горами. Эта картина позже произвела огромное впечатление на Мурильо, и он долго изучал ее. Выразительны народные типы в картинах для церкви св. Анны в Севилье: «Встреча у Золотых ворот», «Рождение богородицы», «Рождение Иоанна Крестителя», «Поклонение пастухов». Педро де Кампанья обычно строит свои композиции по вертикали, движение бурно развивается вверх, жесты динамичны.

Севилянец Луис де Варгас прожил двадцать восемь лет в Италии, где изучал творчество Рафаэля, Микеланджело и маньеристов Перино дель Вага, Вазари и других. «Светочем живописи», «отцом живописи» и другими лестными эпитетами награждали Варгаса современники, ценя в его искусстве правильность рисунка, знакомство с фресковой росписью, прекрасное знание итальянских мастеров. Его почитатели особенно прославляли картину «Мадонна во славе перед праотцами Ветхого завета» (1561, Севилья, собор), восхищаясь красотой линий тела Адама и особенно тем, как у него написана нога. Картина даже получила название «Ла Гамба» (нога). Однако в произведении Варгаса не было четкого построения и величавости фигур Возрождения. Он явно подражал композиции итальянского маньериста Вазари с его тесно поставленными, изображенными в порывистом движении фигурами. Отдельные персонажи — старики, женщины — были написаны правдивее и жизненнее, чем у итальянца.

Характерное для Испании конца XV и первой половины XVI века усвоение различных воздействий как в архитектуре, так в скульптуре и живописи являлось одним из условий создания своего самобытного национального искусства. Более того, многочисленные работавшие тогда в стране иностранные мастера обычно настолько приобщались к испанской культуре, что их творения составляли с ней одно целое. В поисках нового пути испанские художники, еще не вполне освободившиеся от готических форм, обращались к Нидерландам и к Италии, к мастерам Возрождения и маньеристам, перерабатывая и переосмысляя их произведения в соответствии со своими вкусами и традициями.

Для первой половины XVI века была типична индивидуальная, не подчиненная какой-то общей линии переработка итальянских мастеров. Одни из испанцев посещали Флоренцию, Рим, другие — Венецию, Парму, Умбрию. Каждый из них приносил на родину достижения различных итальянских школ. Центры гуманистической мысли — Андалусия, Валенсия и Кастилия — были еще разобщены. Не было, по существу, и единого художественного центра. Карл V, имевший двор в Вальядолиде, редко посещал Испанию, и заказы поступали главным образом от отдельных вельмож.

Во второй половине XVI века развитие искусства приобрело несколько иной характер, появилось стремление к нахождению объективно-идеальных форм. Главным заказчиком стал двор Филиппа II.

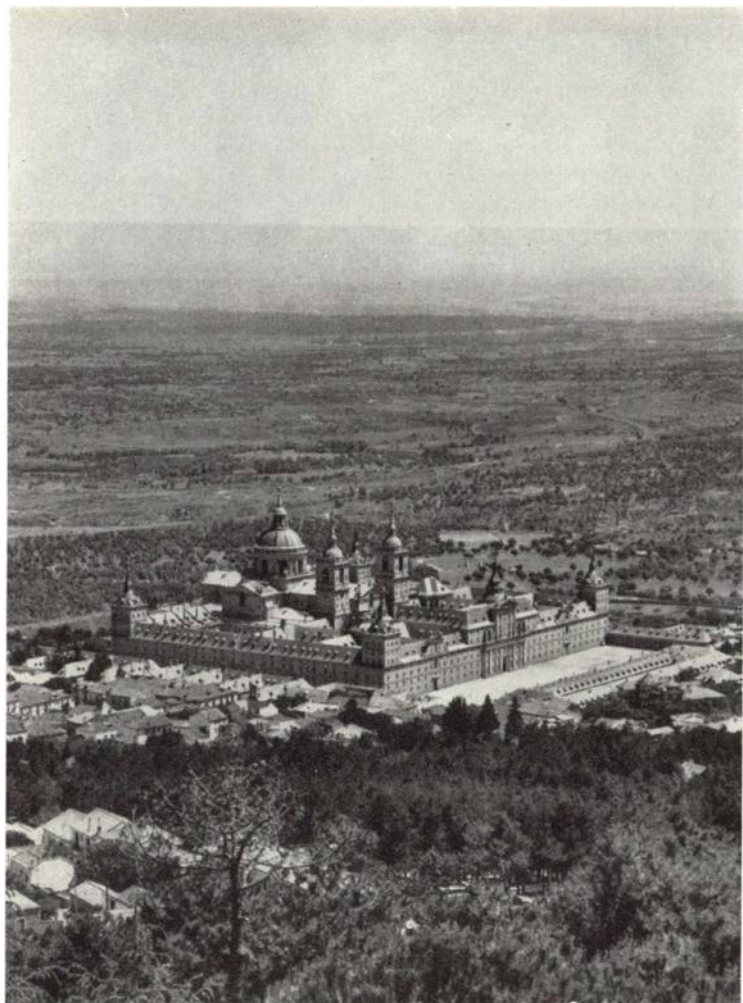
ИСКУССТВО ПРИ ДВОРЕ ФИЛИППА II И ТВОРЧЕСТВО ЭЛЬ ГРЕКО

Правление Филиппа II — время подъема, могущества и падения Испании — одна из интереснейших страниц испанской истории и истории ее культуры. Король Филипп, получивший после раздела огромной монархии своего отца обширнейшие и богатейшие территории в Европе и Америке, единолично управлял ими, вникая во все мелочи. Жизнь Испании была теперь подчинена единому регламенту. Делом своей жизни король считал борьбу с реформационными течениями и мечтал о всемирном господстве католицизма под эгидой испанской монархии и церкви. Огнем и мечом искоренял он все проявления свободомыслия, жестоко преследовал морисков, установил первые публичные аутодафе инквизиции, на которых присутствовал сам, вел тяжелые разорительные войны с Англией, Францией и Турцией.

Из Вальядолида и старого Толедо король перенес столицу в Мадрид. Этот город был тогда еще мал и не обжит, но уже воздвигался королевский замок (Алькасар). Каменщики, плотники, декораторы и живописцы еще не кончили работать, когда король поселился в своем дворце. Однако позже настоящим центром управления «всеми Испаниями» стал не Мадрид, а пустынная и суровая местность в пятидесяти двух верстах от него, где Филипп II воздвигал «восьмое чудо света» — дворец-монастырь Эскориал (илл. 22, 23).

Эскориал был новым явлением в испанском искусстве. Испанские зодчие Хуан де Толедо (ум. 1567) и Хуан де Эррера (1530—1597), проникнувшись пониманием композиционных принципов архитектуры итальянского Возрождения — ясностью планов, четкостью членения частей, ритмическими повторами, гармонией и величавым спокойствием, — действительно достигли единства плановых, конструктивных и декоративных приемов. Испанские архитекторы внимательно изучали сочинения древнеримского зодчего Витрувия и постройки итальянцев эпохи Возрождения — Браманте, Микеланджело, Сансовино, Палладио, Виньола. Хуан де Толедо был на строительных работах в Риме и участвовал в возведении купола собора св. Петра. Для строительства большой церкви Эскориала Эррера изучал первый план собора св. Петра, созданный Браманте. Эскориал, согласно плану Толедо, представлял собой гигантский квадрат, разбитый внутри на более мелкие квадраты, в пределах которых помещались отдельные здания, органически включавшиеся в единство целого. Большая церковь помещалась в центре, к югу от нее простирался монастырь иеронимитов, к северу — дворец, королевские покои которого были обращены на восток.

Толедо умер через четыре года после того, как в 1563 году был заложен первый камень Эскориала. Эррера по приказу Филиппа расширил здание, удвоил число этажей, уничтожил разницу в высоте стен боковых фасадов, доведя их до одного уровня. Это внесло большую строгость в облик величавого здания. Новый стиль, сменивший во второй половине XVI века пла-тереско, получил название «эрредиано», по имени вто-



22. Хуан де Эррера. Эскориал. Общий вид. 1567—1583

рого архитектора Эскориала. Дворец, в основу которого была положена строжайшая симметрия и равновесие частей, воспринимался современниками как архитектурное произведение, равное созданиям великих зодчих Италии и античности. Хосе де Сигуенса, ученый, математик, поэт, писал: «Он (Эскориал. — И. Л.) является наиболее значительным памятником из всех созданных в веках и может быть сопоставлен с лучшими созданиями античной архитектуры, так как подобен им и порожден той же идеей»⁶.

Вместе с тем испанские мотивы не исчезли из ренессансного в своей основе здания. Эррера оставил характерные для испанских алькасаров (дворцов) угловые башни и внутренние дворики. «Дворик евангелистов» был украшен водоемом, как это было принято еще у мавров. Испанская традиция сказывалась и в сохранении в церкви так называемого коро — трибуны у входа, на которой располагались монахи.

Эскориал был ярким олицетворением деспотии Филиппа II, единства монархии и церкви, цитаделью воинствующего католицизма. «Монастырь, храм, Пантеон» — таким хотел видеть его Филипп, просматривавший все планы Толедо и Эрреры и делавший на них свои пометки. Построенный из серого гранита, с серой шиферной крышей, огромный, с суровой обнаженностью стен, которые, казалось, уходили в бесконечность, Эскориал возвышался, как скала, среди каменистой пустынной равнины. Узкая горизонтальная полоса, бегущая вдоль стен, подчеркивала их протяженность. Центральный фасад почти не выделялся. Он как бы врос в стены. Его рисунок строг и величав: внизу — восемь дорических колонн, наверху — четыре ионических; ложные



23. Хуан де Эррера. Эскориал. Южный фасад

окна, пустые ниши, только в центральной наверху статуя св. Лаврентия (в честь которого был воздвигнут Эскориал) дополняли это впечатление. Мрачное величие, несмотря на сверкание бронзы, разноцветных мраморов и яшмы, было характерно и для внутренних помещений Эскориала с его длинными сводчатыми коридорами, большой купольной церковью с высоким строгим алтарем, достигавшим величественных арок свода. Внизу под церковью находилась усыпальница королевского



дома Кастилии и Арагона. Филипп придавал ей большое значение. Гробы давно умерших королей и принцев крови прибывали из монастырей Андалусии, Эстремадуры и Старой Кастилии для торжественного погребения в Эскориале.

Эскориал был любимым детищем Филиппа II. В суровой форме монументального величия, мощи, силы и вечности противопоставлял Филипп свою идею идее реформации. Для работ в Эскориале король выписывал мастеров из Италии. Помпео Леони (сын Леоне; 1533—1608) поставил по обе стороны большого алтаря церкви бронзовые заупокойные статуи коленопреклоненных перед аналоем Карла V и позже Филиппа II с членами их семей. Изображение усопшего на молитве было не ново для Испании. Такие изображения знала скульптура изабеллино и платереско. Новым было расположение фигур в пространстве, на первом плане глубокой просторной ниши, между двумя строгими дорическими колоннами в центре, на фоне гладкой стены из черного мрамора. Эта темная стена, слабый блеск золотых букв надписи в глубине ниши и острая реальность лиц молящихся создавали впечатление живых фигур.

Один за другим в течение двадцати четырех лет из Рима, Болоньи, Флоренции, Генуи, Бергамо и Кремоны приезжали итальянцы ко двору Филиппа II. Лука Камбиазо, Ромуло Чинчиннати, Федерико Цуккарро, Бартоломео Кардуччо, Пеллегрини Тибальди и другие писали фрески и украшали Эскориал картинами. Но все они должны были подчиняться воле и вкусам короля, признававшего для Эскориала только строгое, спокойное, торжественное искусство. В «Зале войны» по стенам бесконечной галереи тянулись

батальные картины, прославлявшие походы времени Филиппа II, написанные Гранелло и Каньязи,— огромные композиции, сухие и надуманные, напоминавшие, скорее, какие-то карты или военные планы, где изображены крепости, походные палатки, стреляющие пушки, скачущие всадники. На стенах главной лестницы монастыря находились фрески Пеллегрини Тибальди, посвященные евангельским сюжетам. Искусство Тибальди с его спокойно-величавыми фигурами, безупречным рисунком, следованием законам научной перспективы очень нравилось королю.

Наибольший интерес представляла собой библиотека, насчитывавшая тысячи книг и драгоценных греческих, латинских, арабских, еврейских и испанских рукописей, хранившихся в шкафах, сделанных по рисунку Хуана де Эррера. Потолок, разделенный арками на семь частей, был расписан фресками Тибальди и Кардуччо (илл. 24). Семь частей плафона заключали в себе сцены с семью аллегорическими фигурами — Грамматикой, Риторикой, Диалектикой, Арифметикой, Геометрией, Астрономией и Музыкой, окруженными философами, учеными и персонажами из Библии и мифологии. В люнетах боковых стен были изображены Богословие среди отцов церкви и Философия с мудрецами древности.

Поклонники итальянского искусства могли торжествовать. В Испании появилась и живопись, казавшаяся им достойной Высокого Возрождения. Не было только одного — испанских живописцев, равных великим мастерам Возрождения в Италии. Их время еще не пришло. Величавая роспись библиотеки Эскориала была все же эклектична. Фигуры плафона напоминали фигуры Сик-



25. Гаспар Бессерра.
Фрески во дворце Эль Пардо. 1562

стинской капеллы Микеланджело, медальоны арок — медальоны Рафаэля в вилле Фарнезина, гротески на стенах — лоджии Ватикана. Сами своды были очень низки, приземисты, не похожи на высокие взлеты плафона Сикстини, и живопись от этого во многом проигрывала.

Испанские живописцы последней трети XVI столетия — Гаспар Бессерра (1520—1570), Пабло Сеспедес



26. Алонсо
Санчес
Коэльо. Портрет
инфанта Изабеллы-
Клары-Еухении
и Каталины-
Микаэлы

(1538—1608), Хуан де Наваррете (1526—1579), Блас дель Прадо (1545—1600), — конечно, испытывали влияние строгого искусства Эскориала. Почти все они побывали в Италии. Многие принимали участие в больших работах итальянцев в Риме — в росписях Санта Тринита деи Монти, дворцов Канцеллерии и Фарнезе, капеллы Паулина в Ватикане и в других. Сеспедес и Бессерра писали и сочинения по искусству. XVI век в Испании был богат теоретическими работами. Кристобаль де Вильялон, Диего де Сагрета, Хуан де Арфе, Хуан де Бутрон, Фелиппе де Гевара писали трактаты, пытаясь определить место испанского искусства в раз-

витии мировой культуры. Некоторые из них, как Гевара, решительно выступали против маньеристов, упрекая их в том, что они не следуют античности и природе.

Романизм — направление, к которому принадлежали Бессерра и Сеспедес, — был распространен не только в Испании, но и в Нидерландах и Франции — странах, где Возрождение запаздывало и не получило окончательного развития. Для романизма был характерен отрыв от народных корней, искание художественных норм, обусловленных правильностью рисунка, перспективы, безукоризненностью композиции. Из достижений Высокого Возрождения художники-романисты брали только форму, не понимая его сущности. Поэтому искусство их было холодным и надуманным.

Правда, в католической Испании романизм в какой-то степени содействовал освобождению искусства от церковной опеки, так как допускал и светские темы. Так, Бессерра расписал в 1562 году фресками на тему мифов о Персее одну из башен дворца в Эль Пардо, близ Мадрида (илл. 25). Фигуры свидетельствовали о тщательном изучении искусства Микеланджело. Изображения помещались среди декоративно орнаментированного убранства из волют, ов, масок, пальметок, амуров и юношеских обнаженных фигур. Но они были лишены той мощи и страстности, которая присуща работам великого итальянца.

Искусство Сеспедеса было еще более холодным и внешним, хотя и говорило о действительном знании рисунка, перспективы и композиции. Художник сам очень ценил свои достижения. Пачеко рассказывает, что Сеспедес однажды глубоко возмущился тем, что зрители восхищались реалистической деталью его «Тайной

вечери» (Кордова, собор) — кувшином для вина, и приказал своему помощнику стереть его совсем, так как он, по его мнению, отвлекал внимание от безупречно, по всем правилам написанных фигур, голов и рук персонажей, свидетельствовавших об эрудиции мастера в области итальянского классического искусства. Но именно эту эрудицию в период наибольшего увлечения Рафаэлем и Микеланджело прежде всего отмечали современники — романисты XVI и начала XVII столетия. Пачеко, будучи горячим приверженцем итальянской живописи Высокого Возрождения, считал великими художниками и Варгаса, и Бессерру, и Сеспедеса. Он писал: «Все великие люди в области скульптуры и живописи, которые когда-либо были в Испании, как Берругете, Бессерра, Мачуко, Эль Мудо, Луис де Варгас, сыны нашей родины, положив свои лучшие годы на невероятные труды в Италии, воодушевленные сверхчеловеческими гениями, оставившими о себе вечную память, выбрали, как показывают их произведения, дорогу Микеланджело и Рафаэля из Урбино и их школы»⁷.

Особое место в испанском искусстве при Филиппе II занимала национальная школа придворных портретистов. Портрет — светский жанр — поощрялся в Испании так же, как при всех европейских дворах, но он приобрел здесь своеобразные черты. Интерес к человеку, к его внутреннему миру был характерен для испанских мастеров (народные мастера деревянной пластики, живописцы Уге, Бермехо, Берругете и другие). Представление о достоинстве человека, о его чести в годы реконкисты обычно связывалось с подвигом, с личным мужеством, моральной чистотой и силой. Такими изображались в многочисленных народных романсах и ле-



27. Алонсо Санчес Коэльо. Портрет инфанта
дона Карлоса. 1557



28. Пантоха де ла Крус.
Портрет Филиппа II. 1598

гендах Сид Кампеадор, Гарсиа Перес де Варгас, Фернан Гонсалес и другие рыцари, герои освободительной войны. При дворе Филиппа II, строгим и чопорным, честь определялась главным образом сословным превосходством, древностью рода, безупречной чистотой крови дворянина-католика. Знать, чванная и властная, гордилась своими правами, привилегиями, вереницей родовитых предков. Эти представления легли и в основу придворного портрета, создателями которого были художники Алонсо Санчес Коэльо (ок. 1532—1588) и Хуан Пантоха де ла Крус (1553—1608). Они сумели сочетать пристальный интерес к человеку, правдивую передачу его лица, зачастую очень заурядного, с необходимостью изображать испан-

29. Пантоха
де ла Крус.
Портрет дон Диго
де Вильямайор. 1605



ского принца или вельможу застывшими в своем величии, гордыми и недоступными, чьи позы и жесты строго регламентировались придворным этикетом.

Старшим был Санчес Коэльо; Филипп II очень ценил его, называя «своим любимым сыном». С полотен этого мастера смотрят на зрителя король, принц дон Карлос, принцессы Изабелла и Каталина, воспитанные в душных покоях Эскориала, юные племянники

короля Эрнест и Рудольф, победитель Антверпена Александр Фарнезе, а также шуты и карлики королевского дома. Санчес Коэльо провел свою юность в Португалии и Фландрии, где познакомился с выдающимся фламандским портретистом Антонисом Мором (ок. 1519—1575), придворным живописцем Карла V, создавшим ряд портретов европейских деятелей. Торжественная парадность соединялась в портретах Мора с индивидуальной характеристикой изображаемых людей. Искусство Санчеса Коэльо складывалось под влиянием и творчества Мора, и образов надгробных статуй Испании, и портретов Тициана, не раз изображавшего Карла V и Филиппа II. На портретах Коэльо тщательно оттенены все детали, подчеркивающие превосходство аристократических персонажей: знаки отличия духовно-рыцарских орденов, золотые цепи, дорогое оружие, драгоценные украшения — парча, шелк горгоран, тяжелые ткани с четким орнаментом. Гордая осанка, спокойная серьезность без тени улыбки в глазах или уголках рта, рука, величаво покоящаяся на спинке кресла или на голове карлика, держащая шпагу или кружевной платок, характерны для портретов Коэльо. Даже две маленькие дочери Филиппа II — Изабелла-Клара-Еухения и Каталина-Микаэла — изображены торжественно и официально, серьезно и важно позирующими перед зрителем (Мадрид, Прадо). Старшая из них держит венок, к которому младшая протянула пальцы, хотя ни та, ни другая не смотрит на него (илл. 26). Однако, следуя привычной для испанской живописи традиции правдивого показа человека, Санчес Коэльо не идеализирует свои модели. Даже в портретах Филиппа II (которого он писал не раз) художник не пытается скрыть болезнен-

ную надменность и заурядную внешность короля, так же как не скрывает черт дегенеративности в облике маленького инфанта дона Карлоса, изображенного с детской шпагой в руке (Мадрид, Дескальсес Реалес). Эти черты менее выражены в его юношеском портрете (1557, Мадрид, Прадо). Но бледное лицо инфанта с немного отвисшей нижней губой, большими ушами и безразличным взглядом передано правдиво (илл. 27). Очень хорош портрет инфанты Изабеллы-Клары-Еухении (1579, Мадрид, Прадо). В светлом, золотисто-желтом тяжелом платье, обильно украшенном драгоценностями, в шапочке с пером, отделанной жемчугом, неподвижно стоит серьезная девушка-подросток, любимая дочь Филиппа II, которую он называл «свет моих глаз», будущая властная правительница Нидерландов.

Пантоха де ла Крус, придворный художник Филиппа II, а после его смерти и Филиппа III, был очень популярен в аристократических кругах. Во многом он следовал манере своего учителя Санчеса Коэльо: пристально вглядываясь в модель, он также умел передать ее правдиво. Шедевр Пантохи — портрет Филиппа II (1598, Эскориал). Портрет ценен и как произведение живописи и как исторический документ (илл. 28). Он написан за несколько месяцев до смерти короля. Перед зрителем стоит немощный старик в черной одежде, уже еле держащийся на больных подагрических ногах. Искудалое лицо выделяется своей бледностью, углы губ опущены, тяжелые веки устало прикрывают бесцветные глаза. Стройная колонна на мраморном цоколе, верх которой скрыт тяжелым красным занавесом, еще более подчеркивает немощность монарха. Реальны парадные портреты семьи Пернштейн, особенно

Хуаны Арагонской и ее мужа дона Фернандо де Арагон и Гуреа, некрасивого, немного сутулого пожилого человека (1584, оба в Раднице, близ Праги). Интересен портрет писателя Эрнандо де Рохас (1595, Мадрид, собрание Валенси). Это скромное, на темном фоне, поясное изображение старого человека в темной одежде, немного печального, с чуть насмешливыми глазами. Возможно, именно Пантоха написал портрет историка Хосе де Сигуенса (Эскориал, библиотека), который приписывают и Санчесу Козьмо и Алонсо дель Арко. Сигуенса



30. Хуан.
де Наваррете.
Мученичество св. Яго.
1571

31. Луис Моралес.
Скорбящая мадонна.
1570-е гг.



изображен в кабинете, за столом, окруженный книгами. Не отрывая руки с пером от написанных им строк, он нахмурился, всматриваясь в даль, как бы обдумывая дальнейший текст. По существу, это уже тот новый тип портрета работающего ученого, который получит свое распространение в XVII и XVIII веках в европейском искусстве. В Эрмитаже в Ленинграде имеется подписанной и датированный 1605 годом портрет, написанный

художником за два года до смерти. Изображен семнадцатилетний юноша — дон Диего де Вильямайор (илл. 29). Здесь налицо все характерные черты испанского парадного портрета конца XVI века — стройность осанки, внешнее спокойствие, сдержанность жеста рук с узкими пальцами. Пантоха уделяет много внимания деталям одежды, выписывает орнамент доспеха, звенья золотой цепи, на которой висит орден Алькантара. Лицо дона Диего, молодое и надменное, с тяжелым подбородком и водянисто-светлыми глазами, невзрачно и несомненно верно передает черты оригинала.

Испанские придворные портретисты XVI века, конечно, еще не могли глубоко показать сложный и противоречивый характер человека. Однако в смелом и беспристрастном видении ими своей модели уже были крепкие ростки того реализма, который получит развитие в эпоху «золотого века».

Реалистические тенденции сказались в творчестве интересного живописца Хуана де Наваррете, прозванного Эль Мудо (Немой) (1526—1579). Эль Мудо, посетивший Италию, прекрасно владел формой, рисунком, но его увлекали живописность и глубина колорита венецианцев. В его «Мученичестве св. Яго» (1571, Эскориал) прекрасен пейзаж — далекая скалистая долина, заполненная воздушной атмосферой, и небо, чудесно расцвеченное нежными красками заката (илл. 30). Если несколько академична еще фигура палача, подносящего меч к горлу жертвы, то выразительна фигура св. Яго, в полузакрытых глазах которого ощущается покорная готовность к смерти. Несомненно, новые задачи, уже предвещавшие караваджизм — введение живописных контрастов света и тени, показ источников света в са-

мой картине, — поставлены Эль Мудо в «Поклонении пастухов» (Эскориал). Свет, падающий с неба, освещает убогий шалаш — юную мать и младенца на соломе, оставляя во тьме дальние углы. Иосиф держит свечу, заслоня огонек рукой. Живописные блики света и тени играют на стоящей спиной к зрителю фигуре пастуха, смотрящего на звезду.

В области религиозной живописи при дворе Филиппа II работал одно время Луис Моралес (ок. 1509—1586). Но его произведения не нравились королю, и Моралес перебрался в родной ему Бадахос, где прожил всю жизнь.

Этот художник, в молодости увлекавшийся Рафаэлем, усвоивший технику итальянских и нидерландских мастеров, создавал экзальтированные образы измученных, смятенных людей, выбирая сюжеты для своих картин из евангельских сказаний. Изображая главным образом страдания Христа и горе богородицы, стремясь ярче выразить свои чувства, Моралес прибегал к маньеристическим приемам — вытягивал пропорции фигур, придавал лицам мертвенный, зеленовато-бледный оттенок, любил холодные тона — серовато-зеленые, синие. В картине «Скорбящая мадонна» (Ленинград, Эрмитаж) Моралес создает горестный образ немолодой плачущей женщины, подчеркивает провалы щек некрасивого измученного лица, коричневые тени под глазами, выразительно передает жест скрещенных в душевной муке рук (илл. 31).

Король Филипп отстранил от работы в Эскориале и другого живописца — Доменико Теотокопули, прозванного за свое греческое происхождение Эль Греко (1541—1614). Это был художник большого дарования,



32. Эль Греко.
Мученичество
св. Маврикия.
1580—1584

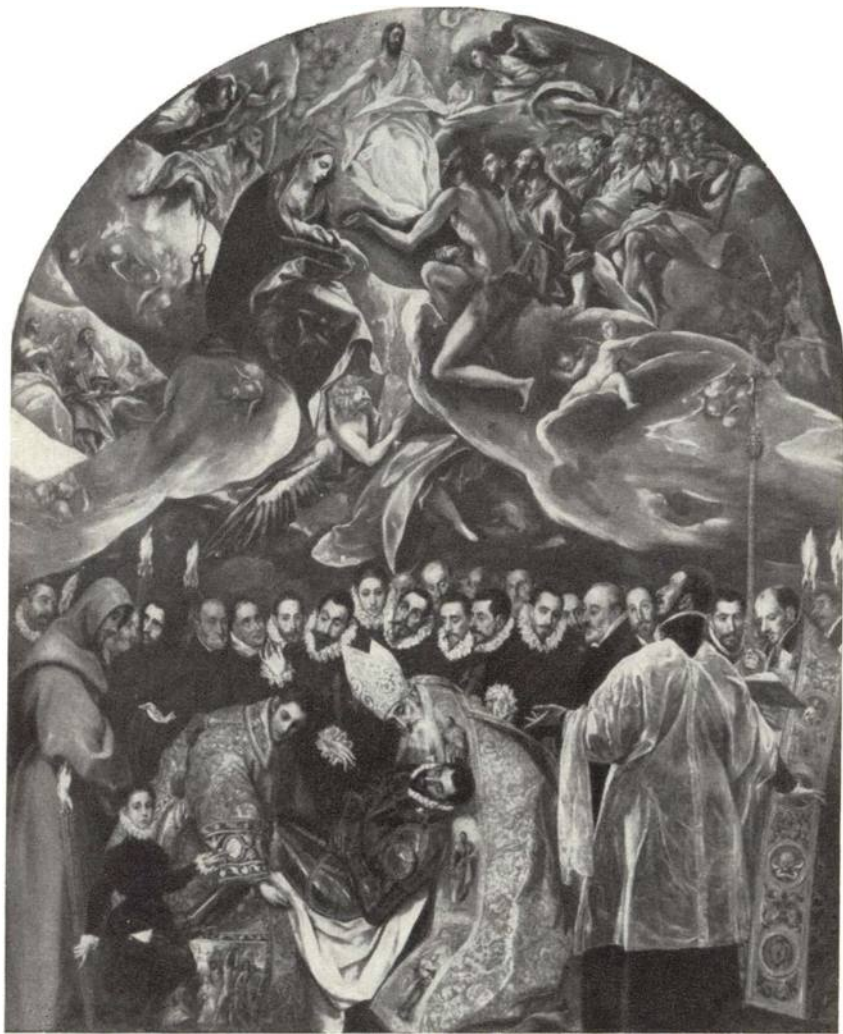
первый из великих мастеров Испании получивший всемирную известность и занявший прочное место в истории европейского искусства. Творчество Греко сложно, своеобразно, пронизано мистическим духом и полно новых исканий и стремлений, совершенно противоположных романистам Эскориала.

Греко родился в городе Кандия на острове Крит, населенном греками, но принадлежавшем тогда Венеции. У себя на родине художник познакомился с искусством Византии, оставившим глубокий след в его творчестве. Еще юношей он попал в Италию, в Венецию и Рим. Рим остался чужд Греко: его не пленило искусство Рафаэля и Микеланджело, восхищавшее мастеров Эскориала. Позже он высказал свое мнение о творце плафона Сикстинской капеллы: «Он не живописец: его произведения — нарисованная скульптура». Картины, написанные Греко в Италии, — «Изгнание торгующих из храма» (Ричмонд, собрание Кук) и «Исцеление слепого» (до 1571 г., Дрезденская галерея) — своим теплым колоритом и живописностью фигур несомненно говорят об изучении венецианцев — Тициана, Тинторетто, Бассано. Трудно сказать, что именно привлекло молодого Греко в Испании, куда он приехал в 1576 году, поселившись в Толедо. Своеобразие творчества этого художника начало проявляться уже в первых произведениях, созданных в Испании. Одна из лучших картин этого периода — «Совлечение одежд с Христа перед казнью» (1577, Толедо, собор). Настоящая драма чувствуется во всем: в глубокой печали Христа, в задумчивом молчании рыцаря в доспехах, не принимающего участия в грубом издевательстве толпы и солдат над жертвой, в тревожных взглядах женщин, в движении беспорядочно пересекающихся копий в руках воинов. В картине, однако, еще несколько пестры краски: среди зеленых, синих и черных красным пятном выделяется туника Христа, золотисто-желтым тоном горит одежда палача, вбивающего гвозди. Это произведение сделало известным имя Греко, и в 1580 году Филипп вызвал художника в Эскориал. Здесь по

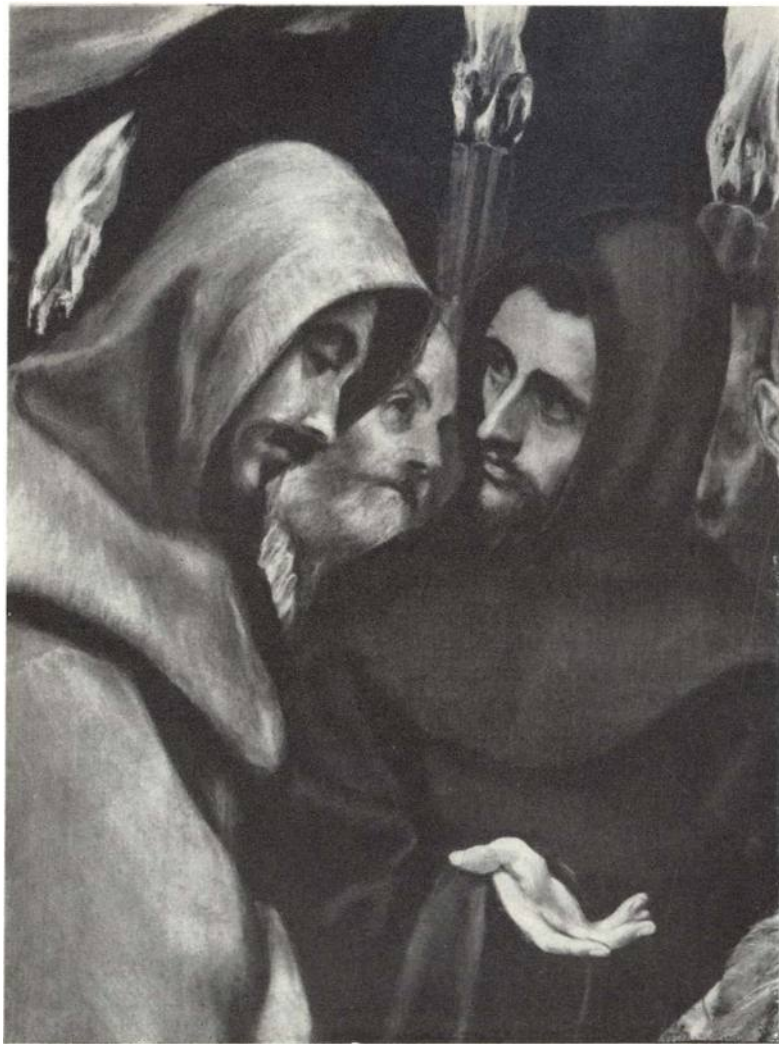
заказу короля была написана картина «Мученичество св. Маврикия» (1580—1584), явившаяся поворотным моментом в творческих исканиях художника (илл. 32). Сюжетом послужила легенда о полководце фиванского войска Маврикии, который уговорил своих солдат не поклоняться языческим богам, а принять мученичество за веру.

В церковной живописи мучения святых изображались обычно на первом плане. Греко сделал иначе. Сцены муки и смерти он показал в глубине картины, а на первый план выдвинул Маврикия и его сподвижников, совещающихся между собой. Основной стала психологическая проблема — решимость на подвиг. Лица Маврикия и его друзей бледны, серьезны и исполнены внутреннего озарения и сознания трудного, но необходимого долга; их тела тонки и стройны, легко ступают по каменистой земле босые ноги. Желание преобразить реального, земного человека, раскрыть небо в сиянии света, в стремительном полете ангелов и святых уже чувствуется в этой картине. Фигуры людей вытянуты в пропорциях, освещены ирреальным светом, льющимся с неба, где вздымаются, как волны, края ангельских плащей и расprostерты острые крылья небожителей. Краски сияют отдельными локальными пятнами. Используя драгоценный в то время ультрамарин, Греко вводит много голубых и синих тонов, особенно в несколько фантастической одежде Маврикия и его соратников, отходя в этом от теплой гаммы венецианской живописи.

Строгий вкус короля отверг эту картину. Филипп приказал итальянцу Чинчиннати написать другое «Мученичество св. Маврикия», соответствующее заданной теме.



33. Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586

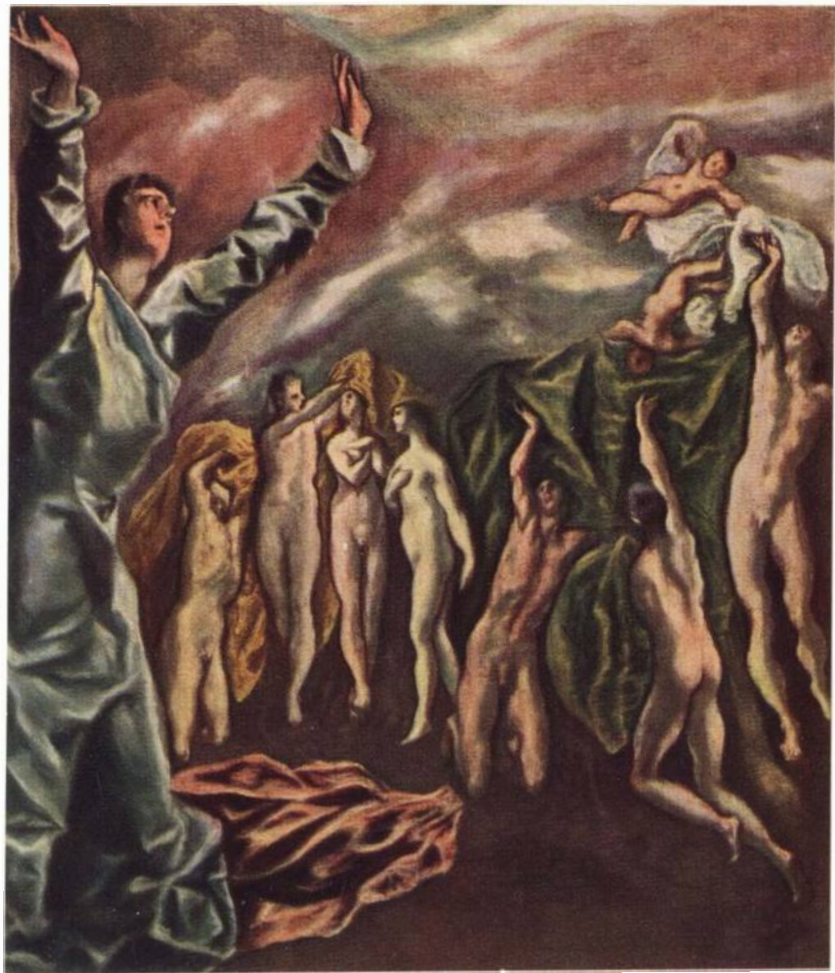


34. Эль Греко. Погребение графа Оргаса. Деталь



35. Эль Греко. Погребение графа Оргаса. Деталь

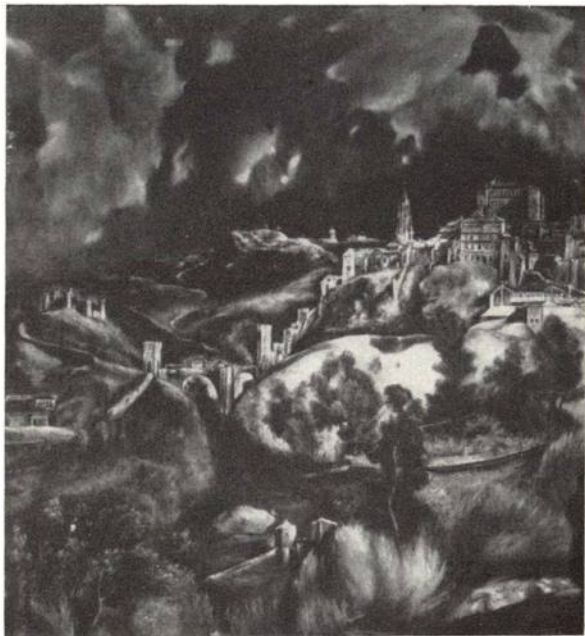
Греко вернулся в Толедо, ставший отныне его второй родиной. «Крит дал ему жизнь, но кисть в его руку вложил Толедо», — писал один из друзей художника, поэт Ортенсио Парависино. В этом городе, старой столице кастильских королей, было много представителей аристократических фамилий средневековой Испании, остатков разбитой еще Фердинандом и Изабеллой феодальной знати, не приглашенной Филиппом II в Мадрид. Они составляли своеобразную оппозицию королю, мечтая о былом величии, о воинских подвигах, увлекались чтением рыцарских романов и сочинениями испанских мистиков XVI века, своих современников, — знаменитой монахини Тересы де Хесус и поэтов Хуана де ла Крус, Луиса де Авила и Луиса де Леон. Официальная церковь при Филиппе II не признавала творения мистических авторов, они даже преследовались инквизицией. Их почитатели собирались тесным кружком, обсуждая волнующие вопросы в сигарельес — загородных домах знати на берегу Тахо. Здесь занимались музыкой, литературой и искусством. Тут бывали Греко, писавший мистические стихи Парависино, изысканный Гонгора, Луис де Леон, знаток античной поэзии Антонио Коварубиас и другие. «Блажен, кто от забот и грохота мирского убегаю, по той тропе идет, где горстка небольшая шагает мудрецов, скорбей не зная», — писал Луис де Леон⁸. Эта среда была благоприятна для развития страстного, темпераментного искусства Греко. Один из современников художника рассказывает, что однажды в весенний день он застал его сидящим в полумраке комнаты со спущенными шторами на окнах. «Не мешай мне, — сказал Греко, — я созерцаю свои будущие картины».



36. Эль Греко. Снятие пятой печати. Ок. 1610

Визионерство, мистическое созерцание, углубленность в духовный мир религиозно одержимого человека, смятенный и тревожный, стали характерны для Греко. Прославленная картина, в которой развернулось яркое дарование художника, — это «Погребение графа Оргаса» (1586; илл. 33—35). Граф дон Гонсало Луис де Толедо Оргас, герой реконкисты, канцлер Толедо, умер еще в 1323 году. В 1586 году совет церкви Сан Томе решил почтить его память большим алтарным образом, заказанным Эль Греко. То, что было уже намечено в «Мученичестве св. Маврикия», получило здесь свое завершение. Картина разделена на две части — землю и небо. Внизу святые Августин и Стефан в ризах, горящих золотом, опускают тело покойного, одетого в доспехи рыцаря, в гробницу. Торжественный покой, печаль и сдержанность царят в нижней части картины. За Августином и Стефаном стоят дворяне Толедо в черных одеждах, среди них ученые и поэты. Они расположены горизонтально в ряд, подобно святым на фризах византийских мозаик. Глубоко проникновенны бледные продолговатые лица, глаза то подняты к небу, то опущены долу, жесты тонких пальцев, окруженных белой кружевной пеной манжет, изысканны и выразительны. На черных одеждах кое у кого выделяется алый знак духовно-рыцарского ордена Алькантара. Трепетный свет факелов озаряет тяжелые облачения святых, серые и черные рясы монахов, темные с золотой полоской латы Оргаса. Все проникнуто движением в верхней части картины, где изображен тот же Оргас, представший обнаженным перед Христом, мадонной и святыми рая. Здесь стремительны взмахи длинных ангельских крыльев, движения и жесты фигур, их развевающиеся одежды, полет обла-

37. Э л ь Г р е к о.
Толедо в грозу.
1604—1610

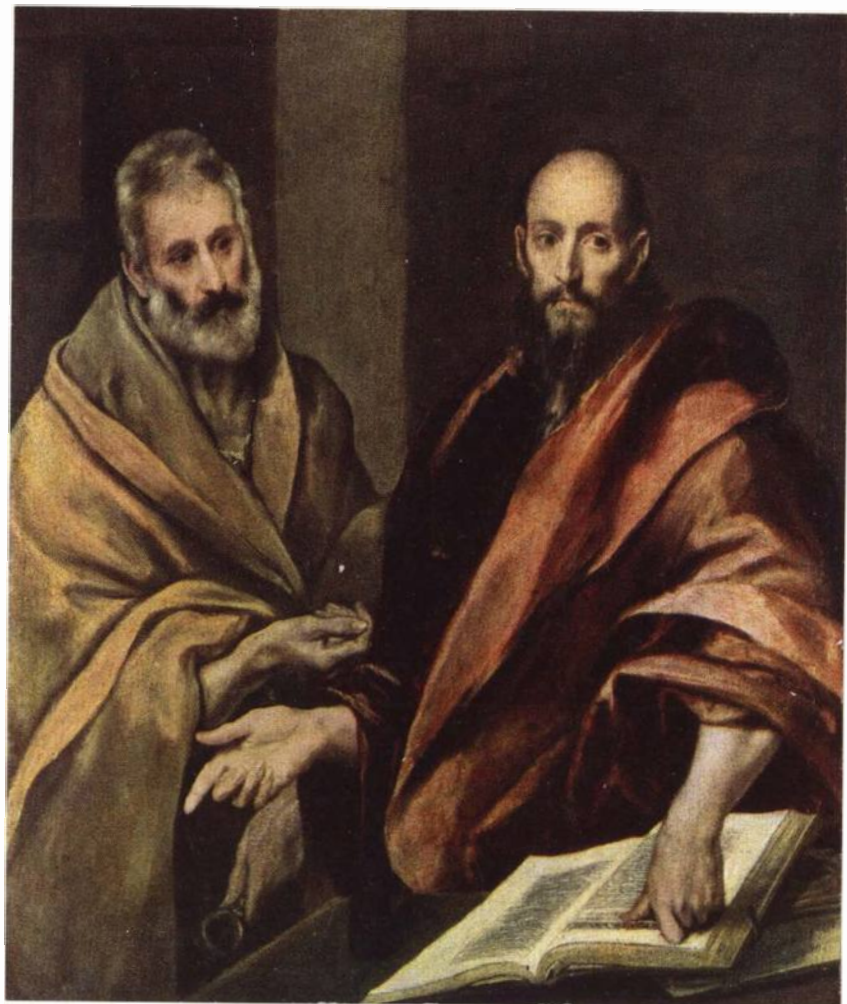


ков. Но верхняя и нижняя части картины не разъединены композиционно. Спускающиеся, подобно краям огромного плаща, острые серовато-дымчатые облака, освещенные изнутри гаммой тонов, различных по своей световой силе, как бы осеняют нижнюю группу, объединяя в одно целое повествование о погребении и воскресении для вечной жизни графа Оргаса.

Творчество Греко приобретает с годами все более и более напряженный характер. В картинах появляются извилистые линии, беспокойный ритм, мерцающий свет.

Художник зачастую деформирует человеческие фигуры, непомерно удлиняя их. Таковы все его распятия с клубящимися облаками, обычно изогнутым, как бы летящим Христом, его «Сошествие св. Духа» (1604—1614, Мадрид, Прадо), «Св. Мартин и нищий» (после 1604, Филадельфия, частное собрание) и особенно мистическое «Снятие пятой печати» — сцена из Апокалипсиса⁹ (ок. 1610, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). В этой картине действие происходит в пустынной зловещей долине (илл. 36). Огромная, закутанная в длинную лиловатую одежду, как в саван, фигура Иоанна Богослова с распростертыми руками полна иступленного порыва. В глубине мечутся обнаженные фигуры мужчин и женщин, тени «убиенных за слово божие», вызывающие к невидимому агнцу, сидящему на престоле, вздымающие руки, падающие на колени. Удлиненные, тонкие, они мерцают во тьме, как языки пламени. К этому произведению близка картина «Лаокоон»¹⁰ (ок. 1610, Вашингтон, Национальная галерея). Греко как будто бы обращается к античности, к поэме римского поэта Вергилия «Энеида». Но он думает только о Толедо. В глубине под огненными бегущими тучами видны скалы и башни Толедо, узнаются ворота Визагра. Троя — это испанский город, куда направляется белый троянский конь, а на первом плане Лаокоон с сыновьями борется со змеями. Он уже повержен на камни; едва касаются ногами земли бесплотные, почти как тени, сыновья, тщетно пытающиеся отбросить змей. Идея картины сурова и аскетична: гибель и смерть городу, послушавшему повелений бога.

Толедо изображен и в известном пейзаже Греко «Толедо в грозу» (1604—1610), находящемся в Метро-



38. Э л ь Г р е к о. Апостолы Петр и Павел.
Между 1587 и 1592 гг.



39. Э л ь Г р е к о. Портрет инквизитора Ниньо де Гевара
Ок. 1596

политен-музее в Нью-Йорке (илл. 37). Друзья Греко, конечно, узнавали родной город: и сумеречные голые скалы, и замок Алькасар на горе, и построенный еще римлянами мост Алькантара через Тахо. Но этот знакомый город был изображен как видение, представал как приснившийся в тревожном сне. Над ним клубятся и извиваются тучи, пронизанные вспышками молний, их отсветы трепещут на земле, и куст на первом плане кажется пламенем.

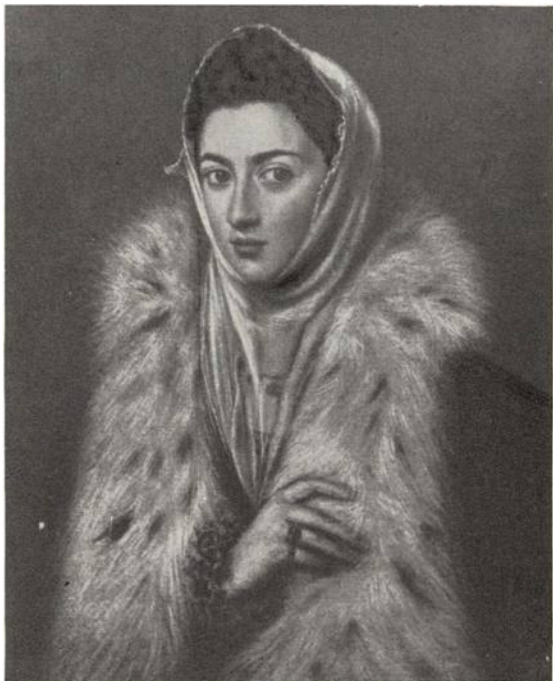
В последний период творчества Греко много работал над серией «Апостоладос» — изображениями апостолов. Придерживаясь тех немногих черт, которыми обрисованы ученики Христа в легендах четырех евангелий и не принятых официальной церковью апокрифах, Греко старался каждому из них придать индивидуальный облик. Чаще всего он обращался к образам Петра и Павла. На эрмитажной картине (между 1587—1592 годами)¹¹ они изображены вместе как носители и проповедники одного учения (илл. 38). Но они противопоставлены друг другу, воплощая два различных характера, и как бы разделены выступом стены. Оба привлекают внимание зрителя, однако Греко несколько выделяет образ Павла. Его фигуре отведено большее пространство на фоне правой части картины, он выделен и пламенеющим цветом плаща и тем, что стоит у стола, опираясь пальцами левой руки на раскрытые страницы своей книги. Страстный проповедник, Павел как будто закончил свою горячую проповедь: губы плотно сомкнуты, но глаза еще горят сжигающим его внутренним огнем и убеждением в правоте своих идей. Для того чтобы ярче выделить на бледном лице глаза проповедника, Греко обнажает его голову, лоб. В Павле все стремительно:

художник заостряет кончики ушей, пальцев, нос; цвет плаща полон различных оттенков — от темно-красного, как густое вино, до розовых, мерцающих красными отблесками.

Иначе понят Петр. Он изображен Греко как человек, которого одолевали человеческие слабости и сомнения: голова опущена, в глазах печальный блеск, в волосах уже обильно проступает седина; тяжелый ключ в левой руке опущен, точно тяжесть тянет его вниз. Петр облачен в оливково-желтый плащ, но отблески плаща Павла играют и на его одежде.

Греко был замечательным портретистом, но его портреты ничем не похожи на произведения придворных живописцев Филиппа II. Там была статика — здесь динамика; там человек позировал перед зрителем — здесь человек погружен в свой внутренний мир и зачастую не замечает зрителя. Греко, конечно, вкладывал в образы современников свое индивидуальное понимание человека, и вместе с тем многие его портреты отмечены яркими реалистическими чертами. Замечателен портрет старого инквизитора Ниньо де Гевара (Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Он сидит на фоне красного настенного ковра, одетый в пурпур, стиснув руками подлокотники кресла. Его глаза, черные и пронзительные, в упор смотрят на зрителя сквозь очки в темной оправе. Беспощадная жестокость, недоверие, сильный характер подчеркнуты в этом образе (илл. 39). Портрет, вероятно, написан около 1596 года, когда Гевара получил звание кардинала. Жуткий, устрашающий образ предстает перед нами в портрете кардинала Таверы (Тоledo, госпиталь Сан Хуана Баутиста). Это худощавый старик с лысым черепом, на котором кое-где поднимаются от-

40. Э л ь Г р е к о.
Портрет Херонимы
де Куэвас. Ок. 1579



дельные волоски, с провалившимися щеками и пристальным, тяжелым взглядом. Разительный контраст лица, покрытого зеленоватой бледностью, с ярко-розовой одеждой вносит особо напряженную ноту в этот образ.

Иначе написаны портреты близких друзей Греко. Так же как Ниньо де Гевара, изображен сидящим в кресле друг Греко, посвятивший ему пять сонетов, поэт Ортенсио Парависино (1609, Бостон. Музей изящных

искусств). Но его поза свободна и непринужденна, одна рука небрежно лежит на подлокотнике кресла, другая придерживает книгу. Лицо глубоко интеллектуально, одухотворено, чуть приоткрыты губы. Кажется, он готов приветливо заговорить с собеседником.

Среди немногих женских образов Греко выделяется знаменитый портрет подруги его жизни Херонимы де Куэвас (ок. 1579, Глазго, собрание Стерлинг Максвелл). Затаенная внутренняя жизнь чувствуется во всем ее облике, полном глубокой сдержанности, в темных глазах, в скупом жесте тонкой руки, прикасающейся к меховому воротнику шубки, написанному легкими прикосновениями кисти (илл. 40).

Большой и оригинальный талант Греко не привлек внимания современников и почти не имел последователей. Хусепе Мартинес, художник и теоретик XVII столетия, писал в своих «Практических речах о благороднейшем из искусств — живописи»: «...учеников (Греко. — И. Л.) имел немного, потому что они не хотели следовать такой причудливой и необыкновенной манере, которая была хороша только для него»¹².

Испанских художников привлекал другой путь — путь реалистического искусства.

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ XVII века

К первой половине XVII века и открытия новых земель, и военные победы, и притязания на мировое господство — все осталось позади. Знаменитый разгром турецкого флота при Лепанто (1571) совместно с Венецией и Римом не принес ничего Испании. Триединый союз вскоре распался. Тунис отошел к Турции. В 1581 году отпали от испанской короны северные провинции Нидерландов, в 1588 году испанский флот «Непобедимая Армада» был полностью уничтожен англичанами, а в 1640 году отделилась Португалия со всеми ее колониями.

Глубокие противоречия раздирали Испанию. Заокеанское золото и серебро продолжало притекать в метрополию, но, добываемое дешевым рабским трудом индейцев, оно сыграло роковую роль в исторических судьбах страны.

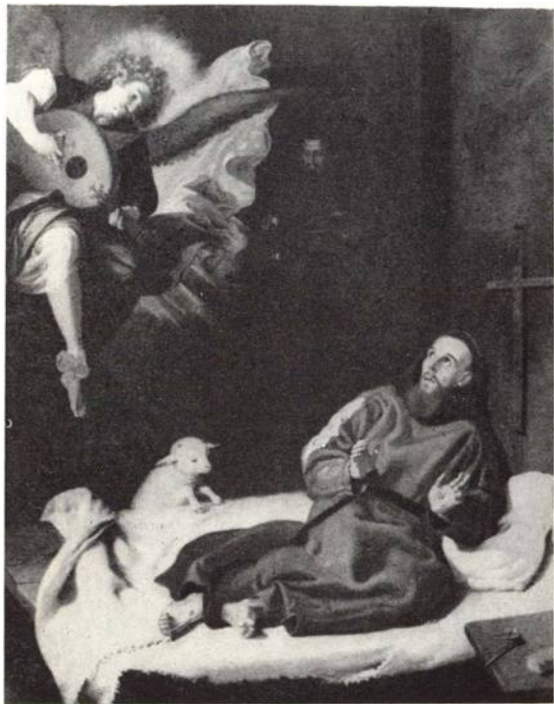
Испанский абсолютизм не заботился о развитии национальной промышленности: он жил грабежом колоний. Поток золота увеличивался, а сокровища Америки, бесплодно проносясь над Испанией, исчезали за ее пределами. Они попадали в Нидерланды, Англию, Францию и там способствовали развитию капиталистических отношений. Испания же с ее феодальным способом производства и еще цеховым строем теряла свое значение. Упадок переживало и сельское хозяйство. Многие крестьяне бросали свои поля, вытопанные овцами

Месты ¹³, уходили бродяжничать, поступали в солдаты, уезжали в Америку.

Испанская действительность и неотступный призрак былого величия заставляли лучших представителей страны задумываться над создавшимся положением. При Филиппе III кортесы решительно требовали реформы. Многочисленные сатирические памфлеты ходили по рукам. Осуждалась огромная бюрократическая государственная машина с ее погоней за наживой, за выгодными должностями, продажность чиновников и судей. Еще в первой половине XVI столетия в Испании стали появляться сочинения, где говорилось об идеальном правителе, который должен думать о благе народа, управлять от его имени, иметь не только права, но и обязанности ¹⁴. Критика абсолютизма со стороны прогрессивной части испанского общества, мысли о существовании и назначении монарха влекли за собой выдвижение другой, не менее важной проблемы о месте и роли народных масс.

На рубеже XVI и XVII столетий эти идеи нашли развитие и в художественной литературе у передовых писателей Испании. Сервантес, понимавший противоречия своей эпохи, создал гениальный образ бедного идадьго Дон-Кихота, мечтающего о несбыточных и прекрасных подвигах фантастических рыцарей и странствующего на тощей кляче для совершения этих подвигов по своей разоренной стране, где не осталось уже никаких иллюзий. Широко показал Сервантес всю неприглядную изнанку жизни «великой» Испании: ее нищету, административный произвол, издевательства над бедняками в мире герцогских замков с их продажной челядью, жадных коррехидоров, трактирщиков, сельских кулаков,

41. Рибальта.
Видение св. Франциска



альгвасилов (полицейских). Правдиво показал он жизнь низов: крестьян, нищих, каторжников, бродячих актеров.

Смело обнажали изнанку жизни и многочисленные авторы реалистических «плутовских романов» (первый из них — «Ласарильо с Тормеса» — был написан еще в середине XVI столетия). В жизнеутверждающем, гуманистическом творчестве Лопе де Вега (1562—1635)

имеется цикл пьес о злых тиранах («Король, сброшенный со скалы», «Звезда Севильи» и другие). Широко известны были его народно-героические пьесы, особенно бессмертная «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник»).

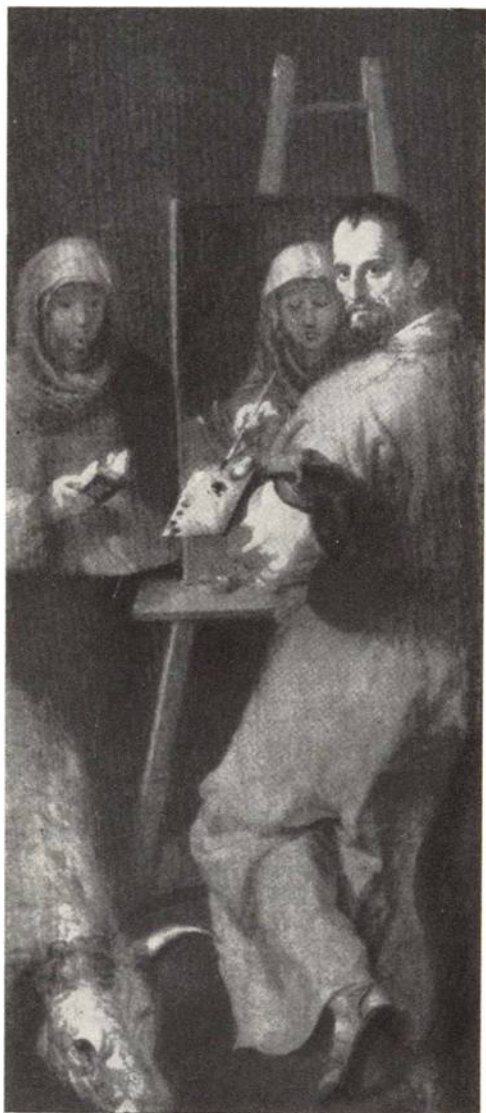
Однако в произведениях этих писателей-реалистов, особенно у Сервантеса и Лопе де Вега, нельзя видеть только простое желание показать жизнь такой, какой она была, сказав о ней горькую правду. Их произведения были связаны с философско-гуманистической мыслью о роли и значении человека. Авторы безусловно знали и античных писателей и итальянскую литературу Возрождения и в свое время тоже отдали ей дань. Стремясь к подлинно национальной литературе, они искали новые формы, доступные не только узкому кругу образованных людей, но и широким кругам испанского общества. Так, Сервантес, Лопе де Вега, Тирсо де Молина и авторы «плутовских романов» обильно черпали из сокровищницы народного творчества песни, пословицы, поговорки, сказания. Лопе де Вега первый отказался от обязательного для античной драматургии единства времени и места, ввел в свои пьесы сочетание трагического и смешного, так как в человеческой жизни это зачастую идет рядом.

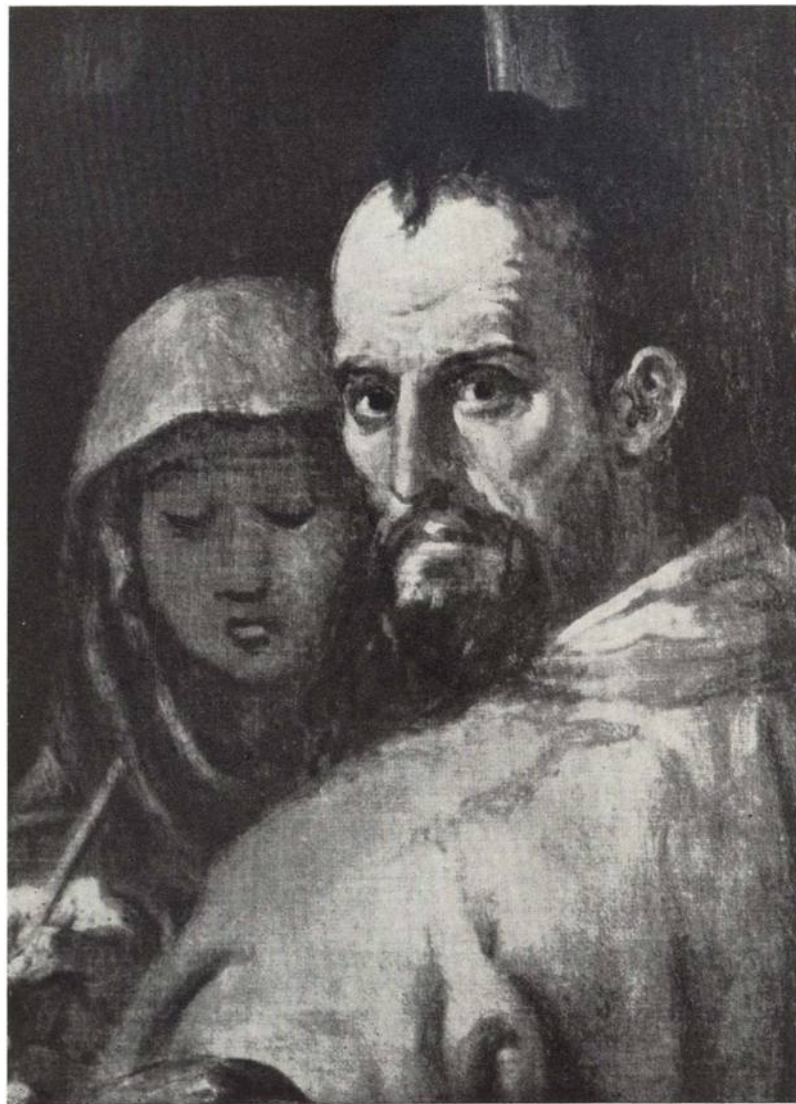
Литература, в отличие от изобразительного искусства, не была связана заказами. Она могла поэтому полнее, ярче, свободнее искать новые пути. Однако и изобразительное искусство первой половины XVII столетия внесло богатый вклад в сокровищницу национальной и мировой культуры. Новое, реалистическое искусство возникало как синтез гуманистических идей, народных традиций и переосмысления испанской действительности на новом этапе. Появилось стремление шире и

глубже охватить различные стороны этой действительности, увидеть по-новому простого, обыкновенного человека, изобразить подлинно живых людей с их красотой и уродством, достоинствами и недостатками, найти более глубокие реалистические обобщения.

Изобразительное искусство, конечно, продолжало быть связано с церковью. Религиозные легенды в то время считались историческими событиями. Размышляя над ними, художники вкладывали в свои произведения мысли о человеческой судьбе, героике и страдании, добре и зле, трудностях жизни. Интерес к действительности побуждал выделить в самостоятельный вид живописи бытовой жанр и мир простых, обыденных вещей—натюрморт. Этому

42. Рибальта.
Евангелист Лука.





стремлению испанских художников в какой-то мере способствовало и новое, реалистическо-демократическое направление, появившееся во многих странах Европы, — караваджизм, — названное так по имени итальянского живописца Караваджо. Оно проявилось главным образом в раннем творчестве великих испанских мастеров — Риберы, Сурбарана и Веласкеса. Суровый реализм, народность типов, реальность форм, которые Караваджо подчеркивал резкими контрастами света и тени, — все это должно было привлекать внимание испанских художников, так как соответствовало их собственным интересам, их пониманию задач нового искусства.

Очагами реализма стали торговые города, удаленные от двора, — Валенсия и Севилья.

Первым крупным живописцем Валенсии, в искусстве которого стали отчетливо выступать реалистические черты, был Франсиско Рибальта (1565—1628). В конце 70-х — начале 80-х годов XVI века он жил в Мадриде и соприкасался со школой Эскориала, где мог изучать творения европейских мастеров. В ранних работах художника чувствуется влияние итальянцев — Рафаэля, Корреджо, Бассано и Себастьяна дель Пьомбо. Несомненно также воздействие на творчество Рибальты своеобразного реалистического искусства Хуана Наваррете. В 1603 году он написал для ретабло церкви Сант Яго в Альгемеси (Валенсия) «Мученичество св. Яго» (Мадрид, Прадо), очень близкое к одноименной картине Наваррете.

Стремление Рибальты к реализму уже ощущается в картине «Поднятие креста» (1582, Ленинград, Эрмитаж), написанной в Мадриде, о чем свидетельствует надпись. Фигура Христа еще несколько маньеристична,

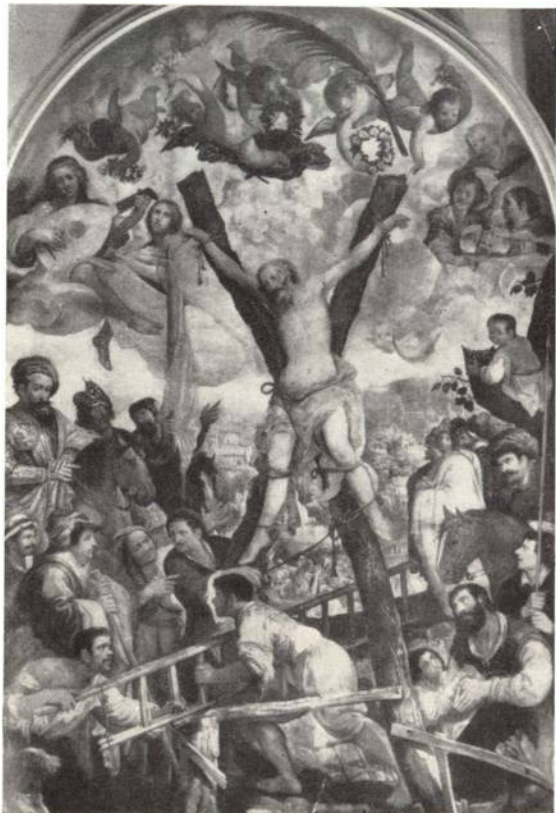
но художник правдиво передает характерные черты людей, старающихся поднять тяжелый крест, к которому привязан Христос. Глубокое горе чувствуется в согбленных фигурах плачущих женщин, бредущих к месту казни. Темные тучи, плывущие над суровыми скалами, вносят ощущение тревоги, нарастающей драмы.

С более зрелым периодом творчества Рибальты связан цикл картин для монастыря Корпус Кристи. Среди них выделяется «Тайная вечеря» (1606, Валенсия, музеев). Она ничем не напоминает одноименное произведение романиста Сеспедеса. В ней нет торжественности. Сцена полна сурового драматизма. Апостолы, простые люди, глубоко и искренне взволнованы, их непосредственные чувства выражаются и в вопрошающих взорах, и в нетерпеливых жестах мозолистых рук, и в тревожном внимании, с которым они выслушивают речи собеседников.

Во втором цикле, исполненном для монастыря Альбарайя, в известной картине «Видение св. Франциска» (Мадрид, Прадо), еще ярче ощущается стремление к жанровому истолкованию религиозного сюжета (илл. 41). Очень живо и реально изображен больной монах, приподнявшийся на убогой постели, его удивление, радость при виде ангела, играющего для него на виоле. С почти материальной осязательностью написаны темная одежда монаха, простые, бедные предметы в маленькой темной келье, освещенной потоком света, идущим от ангела, алый плащ которого горит и взвихряется как пламя.

Рибальту привлекают новые задачи разрешения света и тени, их контрасты. Но он не дает таких темных непроницаемых фонов, как Караваджо (чьи работы он

44. Хуан Роэлас.
Мученичество апостола
Андрея. 1612



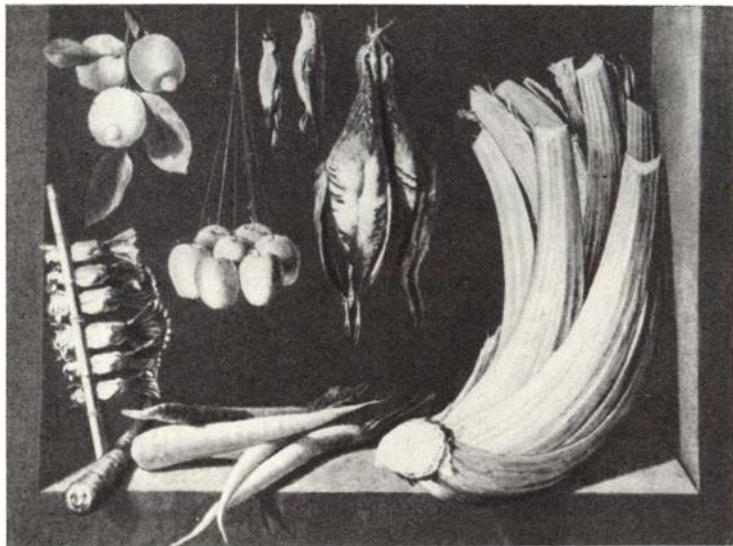
вряд ли знал), а углубляет пространство. Так, в картине «Несение креста» (1612, Лондон, Национальная галерея) показана темная ночная улица, из глубины которой движется процессия. Дома погружены в сумрак,



45. Франсиско Эррера Старший. Слепой музыкант

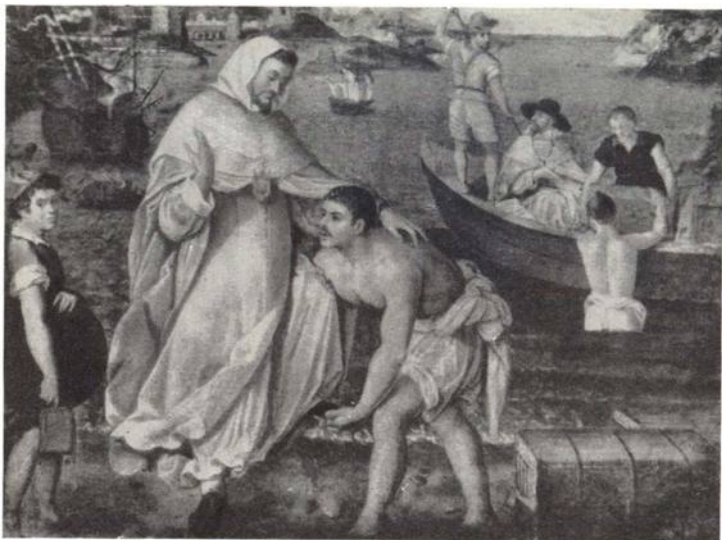
только на некоторые из них падает неяркий лунный свет. Свет вырывает из тьмы плечо, руки, часть головы Христа, идущего впереди. Осязательно чувствуется тяжесть его ноши.

В картинах последнего периода, исполненных для монастыря в Порта Коэли (1627—1628), Рибальта создает крупные одиночные фигуры святых, поставленные на первом плане, предвосхищая монументальные одиночные фигуры Риберы и Сурбарана. Лучшие из них — «Св. Петр» и «Св. Бруно» (Валенсия, музей). К этому



46. Хуан Санчес Котан. Натюрморт. 1602

же циклу относится картина с изображением евангелиста Луки, пишущего мадонну (Мадрид, Прадо). Позиция Луки, отвернувшегося от мольберта с картиной и молодой натурщицы, смотрящего в сторону зрителя, очень естественна и жизненна. Внося в картину жанровый момент, она говорит о том, что перед художником действительно живая модель, позирующая ему, а не видение явившейся с неба мадонны. Многие исследователи видят в изображении Луки автопортрет Рибальты (илл. 42, 43).



47. Франсиско Пачеко. Отплытие св. Ноласко
в Алжир. 1609

Рибальта был не единственным живописцем Валенсии, вступившим на путь реализма. По этому пути шли многие: его сын Хуан Рибальта (ок. 1596—1628), Педро Орренте (1570—1645), Хасинто Херонимо де Эспиноса (1600—1667) и другие. Орренте, увлекавшийся венецианцем Бассано, мастерски изображал сцены из народной жизни. Таково «Чудо с хлебом и рыбами» (Ленинград, Эрмитаж), где на фоне гористого пейзажа показан расположившийся группами народ, прослушавший проповедь Христа. Очень интересна картина «Странствующий»

щие люди» (Монреаль, собрание Хорне). Орренте мастерски передает темнеющее небо, озаренное багровыми полосами заката. В сумерках движутся, согнувшись, два путника, ведущие за повод лошадь, на спине которой на большом тюке сидит обезьянка. Возможно, художник хотел изобразить бродячих актеров, идущих после представления из одного села в другое.

Значительно глубже и шире развивалось реалистическое искусство в Севилье. Кризис, охвативший Испанию, меньше коснулся этого шумного, блестящего торгового города. Сюда еще приходили каравеллы из Америки, груженные золотом, и увозили в Новый Свет товары для конкистадоров. Севилья была городом не только дворцов, монастырей, купеческих подворий и ремесленников, но и городом многочисленных нищих, бездомных бродяг, надеющихся найти здесь средства для жизни.

И Лопе де Вега, и Сервантес, и авторы «плутовских романов» охотно выбирали Севилью местом действия в своих произведениях. «В Севилье всегда ждет за углом какое-то приключение», — писал Сервантес. Этот город воспевали поэты. «Счастливой царицей океана, жемчужиной страны, величием и силой Испании» называл Севилью поэт Франсиско де Эррера (1534—1597). Как о «восьмом чуде света» говорил о ней поэт Руис де Аларкон (1581—1639), «испанским Вавилоном, пристанищем всех наций мира» величал ее поэт Луис Гонгора.

Атмосфера этого шумного многоликого города была благоприятна для развития искусства. В начале XVII столетия здесь работало много мастеров-реалистов. Интересными художниками были Хуан Роэлас (1558/60—

1625) и Франсиско Эррера Старший (1576—1656). Хороший колорист, Роэлас прекрасно владел мастерством светотени. Он старался не пользоваться черными, серыми и коричневыми тонами, моделируя свои фигуры прозрачными и яркими золотисто-желтыми, красноватыми, розовыми; при помощи тонких переходов светотени и полутонов художник умело оттенял силуэты в глубине картины. Его сюжеты были разнообразны. Он передавал пыл, азарт и бурные движения сражающихся с маврами испанцев («Св. Яго в битве при Клавихо», 1609, Севилья, собор). Роэлас оставил реалистическую портретную галерею современников в композиции «Смерть св. Исидора» (церковь св. Исидора в Севилье). Для коллегии Сан Томе в Севилье была написана известная картина «Мученичество апостола Андрея» (1612, Севилья, музей). Несмотря на эффектное разделение композиции на небо и землю, изображение в верхней части картины многочисленных ангелов и несколько идеалистическую трактовку фигуры и лица Андрея, глубоко жизненны группы людей, толпящихся у подножия креста, — всадников, слуг, серьезных и смеющихся зрителей, жестикулирующих в оживленной беседе. Особенно привлекает внимание фигура человека на первом плане слева, держащего конец длинной тяжелой лестницы. Полуголый и сильный, с могучими руками, некрасивым, но выразительным лицом, он устремил глаза на своего помощника, соразмеряя его движения со своими (илл. 44).

Эррера Старший совмещал искусство архитектора и живописца, владел мастерством фресковых росписей, был также гравером. Он писал пастозно и живописно, большими мазками, смело сочетая краски, создавая яркие, жизненные образы. Великолепными групповыми



48. Грегорио Фернандес. Оплакивание. 1617

портретами современников являются его картины «Св. Василий с учениками» (Париж, Лувр) и «Принятие Бонавентуры в орден францисканцев» (Мадрид, Прадо). На основе глубокого наблюдения над людьми создано здесь разнообразие типов, выражений лиц, жестов. Эррера известен и как мастер жанра. В картине «Слепой

музыкант» (Вена, галерея Чернин) фигуры даны крупным планом на гладком фоне. Очень правдиво переданы лицо слепого, прислушивающегося к извлекаемым им звукам, его руки, движущиеся по струнам; жизненная фигура мальчика-поводыря с холщовой торбой, перекинутой через плечо (илл. 45).

Жанровую живопись и натюрморт сторонники религиозной тематики полупрезрительно называли «бодегон», что в переводе с испанского означает кабачок, погребок, съестная лавочка. Этот вид искусства привлекал многих мастеров Испании. Еще в конце XVI столетия их писал мастер из Толедо Блас дель Прадо, но его бодегоны уничтожила инквизиция.

Первоклассным мастером натюрморта был Хуан Санчес Котан (1561—1627), уроженец Гранады, работавший в Севилье. Он внес в этот жанр простоту и строгость композиции, величавый ритм, который так отличается испанские бодегоны эпохи расцвета от других европейских картин этого рода. Художник ограничивался немногочисленными предметами. В собрании Эрнани в Мадриде имеется его натюрморт, подписанный и датированный 1602 годом (илл. 46). В проеме окна на темном фоне невидимой комнаты в строгом порядке размещены продукты для кухни. Справа монументально возвышается лук-порей, слева изображены шесть птичек, прикрепленных к палке, и морковь; на шнурочке висят яблоки, каждое отдельно, рядом с ними — ветка с тремя лимонами и подвешенная дичь. С большим мастерством передана фактура предметов: шероховатая поверхность лимонов, мягкие перья птиц.

«Академией образованнейших людей Севильи» называли современники мастерскую художника Франсиско

Пачеко (1564—1654). Его дом — центр художественной жизни города — был интересен тем, что объединял людей разных направлений, с различными взглядами на искусство. В доме Пачеко бывали и Сервантес, и Лопе де Вега, и изысканно аристократический поэт Луис Гонгора. Приходили и романист Пабло Сеспедес и молодой Сурбаран. Посещали этот дом и ученые: историограф Родриго Каро, филолог Франсиско де Медина и другие.

Пачеко был художником, историком и теоретиком искусства, автором интересной книги «Искусство живописи, ее древность и величие», очень важной для понимания борьбы сторонников реализма с отживающим романизмом. Сам Пачеко был защитником традиций рома-



49. Мартинес Монтаньес.
Мадонна

низма, поклонником Рафаэля и Микеланджело, очень ценил теоретические работы Цуккарро и Ломаццо. Он считал обязательным изучение античных образцов и произведений мастеров Высокого Возрождения. Восхиляя рисунок, Пачеко нападал на картины венецианцев за их живописность, называл их работы «живописью пятнами». В его книге много внимания уделено Бессерре, Варгасу, Сеспедесу, Алонсо Берругете, но такие художники, как Розлас и Эррера, даже не упомянуты. Однако укрепляющий свои позиции реализм оказывал влияние и на Пачеко. Он признавал жанровую живопись и натюрморт. Отрицая Караваджо, он все же называл его «великим подражателем природе». Да и сам Пачеко рекомендовал ученикам следовать природе и внимательно изучать ее.

В своих работах он также несколько уклонялся от пропагандируемых им теорий и иногда писал близкие к жанру произведения. Такова картина «Св. Себастьян» (1616, госпиталь в Алькала де Гуадайра), изображающая комнату с небольшим окном, растворенным на улицу, сквозь которое видна вдаль сцена мученичества Себастьяна. Зрителя привлекает то, что дано на первом плане, то, что происходит в комнате, где в углу на бедной койке сидит Себастьян с чашкой на коленях, укрытых одеялом. Около него — его спасительница Ирина. Черты реализма ярче проявляются в цикле картин из жизни св. Ноласко. Сцена отплытия св. Ноласко в Алжир для выкупа христианских пленников трактована как бытовой эпизод, особенно в той части картины, где сам Ноласко уже сидит в лодке подле сундука с деньгами и деловито обращается к лодочнику, босому крестьянину с засученными до колен штанами (илл. 47).

Пачеко дружил с крупным севильским скульптором-реалистом Монтаньесом и, следуя национальной традиции — раскрашивать деревянные статуи, — расписывал произведения своего друга.

Архитектура в XVII веке уже не играла такой роли, как прежде. На смену изабеллино, платереско и эрредиано не пришел новый, своеобразно-национальный стиль. Испанское зодчество усваивало теперь барочные европейские формы, хотя претворяло их по-своему и иногда вводило в них элементы платереско. Скульптура, особенно деревянная, оставаясь глубоко национальной, не связывалась так тесно с архитектурой. Это создавало возможность для развития круглой скульптуры, которая стала понемногу вытеснять барельефы и группы в ретабло. Появился обычай носить в уличных процессиях деревянные полихромные статуи мадонны и святых, главным образом канонизированных в Испании. Выдвинулись крупные мастера — Мартинес Монтаньес (1568—1649) в Севилье и Григорио Фернандес (1576—1636) в Вальядолиде. Оба они прекрасно знали и итальянскую скульптуру Возрождения и испанскую деревянную пластику. Но главное внимание их было направлено на живую модель — людей родной страны. В своих образах они старались подчеркнуть черты достоинства и героики величавость и вместе с тем внутреннюю эмоциональность, разнообразие чувств. Таковы статуи Монтаньеса «Св. Бруно», «Св. Франциск» (Кадис, музей), «Иоанн Креститель» (Севилья, музей). Образ испанской женщины, прекрасной, серьезной и печальной, создан Монтаньесом в статуе мадонны (Севилья, собор). Она стоит в глубоком раздумье, сложив ладони рук, опустив глаза. Мягко падают крупные, широкие

складки узорчатой длинной одежды, окутывающей ее фигуру и придающей ей величавую монументальность (илл. 49).

У Фернандеса мягкая пластичность линий также сочеталась с глубокой выразительностью лиц, движений, жестов. Он любил драматические сюжеты. Лучшее его произведение, «Оплакивание» (1617, Вальядолид, музей), исполнено пафоса и вместе с тем глубоко человечески (илл. 48). Держа на коленях мертвое тело сына, мадонна простерла руку, как бы давая исход своему горю. Но ее порыв сдержан, выражение глубокого горя не исказило черты прекрасного лица. Вся глубина скорби показана лишь в глазах и жесте руки. В творчестве Монтаньеса и Фернандеса, сочетавших реализм образов с совершенством их трактовки, испанская скульптура достигла вершины своего развития.

Но основной славой «золотого века» испанского искусства была живопись. Она выходила на широкую дорогу, выдвигала великих художников, равных крупнейшим европейским мастерам.

РИБЕРА И СУРБАРАН

Хусепе Рибера (1591—1652) был первым испанским живописцем, создавшим образы, замечательные по силе реалистического обобщения, вызывавшие удивление современников. Пачеко писал: «Его (Риберы. — И. Л.) фигуры и головы среди всех великих картин, которые имеет герцог де Алькала, кажутся живыми, а остальные — нарисованными»¹⁵. Это впечатление, конечно, обуславливалось тем, что художник, прекрасно овладевший формой, пластической лепкой объемов, силой светотени, стремившийся верно передать детали, умел найти яркий типический образ, выделить в человеке главное. Рибера не писал бодегоны, редко писал портреты. Он работал преимущественно в области религиозной живописи, изредка мифологической. Но значение его творчества непреходяще, так как образы его взяты из реальной действительности, глубоко жизненны, человечны. Художник-реалист, он сумел показать достоинство и красоту духа простых людей. Рыбаки, грузчики, крестьяне обычно служили ему моделями.

Рибера родился в Валенсии, в городе Хатива. Его считают учеником Рибальты, но ни одно произведение валенсийского периода его творчества не сохранилось. Около 1613 года художник уехал в Италию, в Рим, являвшийся центром академического искусства, против которого восстал Караваджо. Несомненно, что молодой испанец внимательно прислушивался к шумным спорам,



50. Рибера.
Голова урода. 1622

которые вызывало искусство Караваджо, видел и с интересом изучал его произведения. Около 1616 года Рибера, побывав в разных городах Италии, появился в Неаполе. Судьба сложилась так, что в этом городе он остался на всю жизнь. Однако Рибера не забывал, что он испанец. Свои картины он никогда не подписывал на итальянском языке, но всегда на испанском, иногда на латинском, и обычно прибавлял к своему имени слово «испанец».

Неаполь в то время принадлежал Испании. Неаполитанские вице-короли и чиновники были испанцами. Картины Риберы зачастую отсылались на родину. Только в одном собрании маркиза де Леганес в Мадриде было тринадцать картин Риберы. Понимавшие его искусство соотечественники гордились им как своей славой, как большим художником, впервые получившим широкое признание в Италии. Именно так рассматривали его современники, живописцы и теоретики искусства, Пачеко

и Мартинес и живший в первой половине XVIII века Паломино.

Рибера был одним из первых испанских художников, который начал работать в области гравюры, используя при этом технику офорта. Большинство офортов выполнено им в юности, в первой половине 20-х годов. Эти работы свидетельствуют о тщательном изучении натуры, о реалистических стремлениях молодого художника. Он уже интересуется разнообразием человеческих типов, их красотой или уродством, их характерами и индивидуальными особенностями, их душевным миром. В 1622 году он рисует два погрудных портрета безобразных стариков, поразивших его своей внешностью. Один из них — худощавый, с выпяченной губой и бородавками на лице. Другой — с толстым вздернутым носом и свисающей с шеи на грудь опухолью, еще более уродлив (илл. 50). Иной образ возникает в офорте «Поэт» (1628). Фигура старого человека в римской тоге, увенчанного лавровым венком, полна благородства, лицо глубоко интеллектуально и печально. Все офорты выполнены тонкой штриховкой, с применением резких контрастов света и тени.

Во второй половине 20-х годов внимание Риберы всецело захватывает живопись. Первое датированное и подписанное живописное произведение Риберы, дошедшее до нашего времени — «Св. Иероним, внимающий звуку трубы» (1626, Ленинград, Эрмитаж). Старик отшельник, который спокойно писал, окруженный книгами, внезапно услышал страшную весть о смерти всех живущих на земле и суде над их душами. Он прервал свою работу, рука с пером повисла в воздухе, тело изогнулось, рот полуоткрылся, глаза ищут трубящего ангела. При

первом взгляде на картину кажется, что Рибера, показывая испуг человека, прибегает главным образом к внешним эффектам, но это не так. Иероним Риберы подлинно живой человек, потрясенный вестью. Его некрасивое лицо очень выразительно, усталые глаза, обведенные красными кругами, блестят влажным блеском, морщины на лбу собрались в глубокие складки, босая нога тяжело упирается в землю. На основе внимательного изучения написано тело с дряблой старческой кожей. Свет выхватывает его из глубокой тьмы фона. Резкие контрасты света и тени усиливают впечатление тревоги и напряженности и вместе с тем выделяют фигуру и лицо Иеронима, погружая в полутьму его руки и детали картины. Красное пятно плаща виртуозно сочетается с желтоватым тоном тела и золотистыми переплетами толстых книг, лежащих на земле (илл. 51).

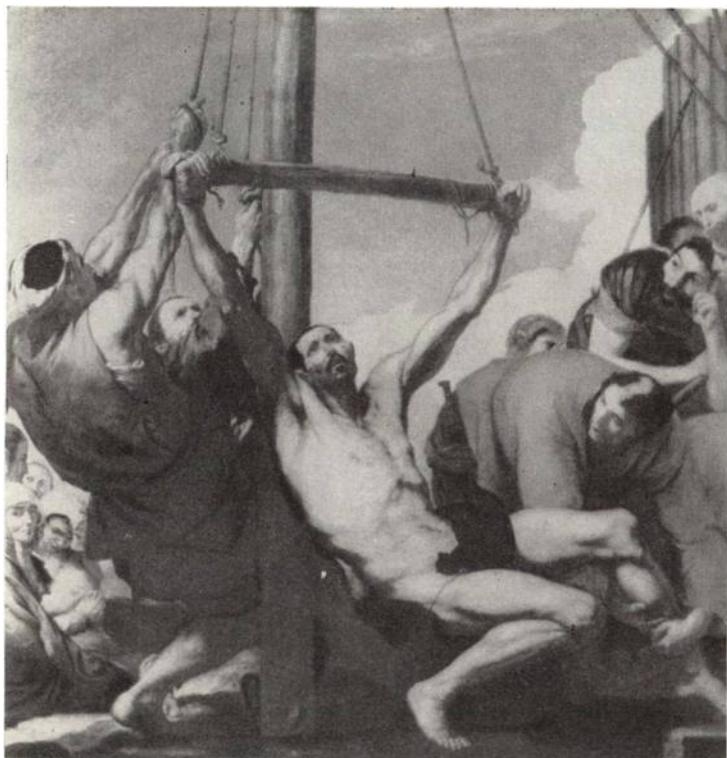
В 20-х и первой половине 30-х годов Рибера работает в манере «тенебросо» (темной), свойственной Караваджо, но его образы одухотвореннее, сильнее выражением внутренней жизни.

В 1628 году написана картина «Св. Себастьян» (Ленинград, Эрмитаж). Рибера отходит от традиционной трактовки этого сюжета, когда святой изображается привязанным к дереву с пронзившими его тело стрелами. Художник выбрал момент после казни. Над лежащим Себастьяном склонились две женщины. С величайшей осторожностью, прислушиваясь к слабому биению сердца, одна из них вынимает последнюю стрелу. Рибера создает прекрасный, трогательный образ юноши, почти мальчика, с худыми угловатыми членами измученного тела. Вся композиция подчеркивает нежный, лирический образ Себастьяна. Себастьян изображен лежащим



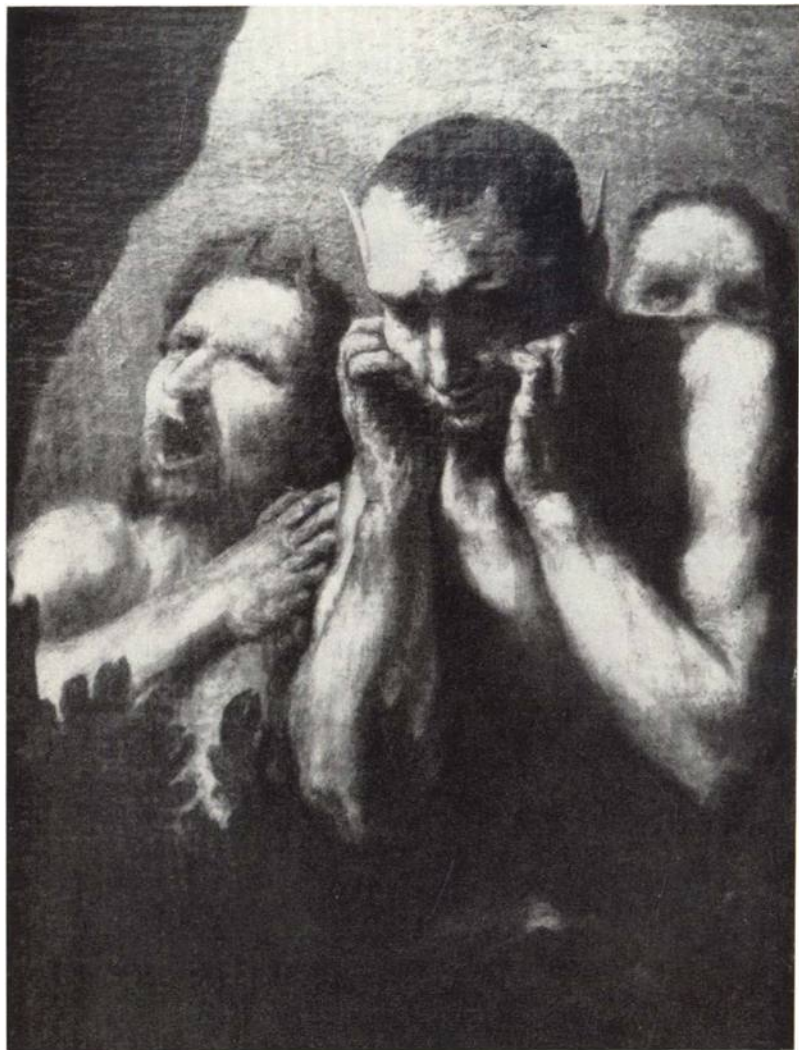
параллельно плоскости картины, одна рука, все еще привязанная к столбу, поднята, другая, уже свободная от пут, бессильно упала, и пальцы застыли в мучительном напряжении. Фигуры женщин, приникших к земле, погружены в полутьму, а за ними царит уже полный, непроницаемый мрак. Только юное тело Себастьяна Рибера помещает на первом плане. Оно светится золотистыми тонами, притягивая к себе взор зрителя. Очень тонко передает художник состояние человека в забытии, близком к смерти: голова запрокинута, глаза сомкнуты, чуть полуоткрыты губы, уже заострился кончик носа. Глубокие тени, падающие на лоб, переносицу и глаза Себастьяна, усиливают впечатление борьбы между жизнью и смертью.

К изображению мучеников, героически умирающих за свои убеждения, Рибера обращался много раз. Он противопоставлял их выдержку и силу духа грубости палачей. Таковы офорт «Мученичество св. Варфоломея» (1624), картина «Мученичество апостола Андрея» (1628, Будапешт, Музей изобразительных искусств). Знаменито «Мученичество св. Варфоломея» 1630 года (Мадрид, Прадо; илл. 52). В этой картине поражает образ обреченного на казнь. Это простой, сильный человек из народа с грубоватым телом и скуластым лицом. Все его мышцы предельно и мучительно напряжены, руки подняты и привязаны к перекладине столба, одну ногу уже держит палач. Но Варфоломей полон мужества и героического стоицизма. Рибера отказывается от передачи его душевного состояния с помощью жестов. Вся сила переживания сосредоточена в лице, в глазах, во взоре, в котором безмерны и боль и страстная уверенность в своей правоте.



52. Р и б е р а. Мученичество св. Варфоломея. 1630

Всеми способами стремится Рибера ярче осуществить свой замысел, подчиняя ему и композицию и распределение красочных пятен. Он помещает основные фигуры своих героев на первом плане, сосредоточивая на них



53. Р и б е р а. Наказание Марсия. 1633. Деталь

внимание зрителя. В будапештской картине, для того чтобы ярче показать подвиг Андрея, уже привязываемого палачами к орудию его казни и все же с негодованием отвергающего предложение язычников отречься от своей веры, Рибера прибегает к следующему приему. Он выделяет стоящую во весь рост грозную фигуру жреца со статуэткой Юпитера в правой руке и заставляет мученика судорожно приподняться на кресте. Этим движением выражен последний протест и гнев человека, руки которого уже связаны. Желтоватая кожа старика оттенена золотистой тканью, брошенной на камень, в то время как одежды других действующих лиц темны.

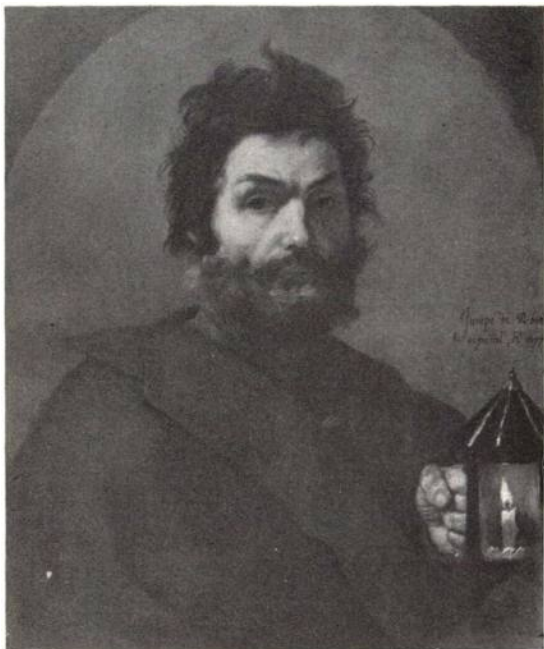
Рибера не раз обращался и к мифологическим сюжетам. Им созданы образы поверженных и закованных в цепи титанов¹⁶: Иксиона (1632, Мадрид, Прадо), Титиуса (1632, Мадрид, Прадо), сатира Марсия, наказанного Аполлоном (1633, Неаполь, музей Сан Мартино).

Трагические персонажи античных мифов, конечно, не героизированы Риберой, как христианские мученики. Их сильные, мускулистые тела, написанные с большим мастерством, даны в сложных ракурсах, но их движения беспорядочны. Лица выражают боль и злобу. В исполненной ранее картине «Бахус» (1626, Неаполь, Пинакотека) изображен уродливый, толстый, грубый человек с огромным животом, лежащий на земле подле бочки. Это некрасивое, но виртуозно написанное, вылепленное уверенными мазками тело Рибера выделяет светлым пятном и оттеняет черными тенями. Оно является для него олицетворением грубых, низменных сил. Но нельзя утверждать, что Рибера отказывается античным героям и богам в величии. Житель Италии, член Академии св. Луки в Риме, он не мог так мыслить.

В его «Теоксении» (Мадрид, Прадо) серьезный, задумчивый старик Дионис величествен и реален, а образ молодой сильной женщины, опирающейся локтем о камень, напоминает сивилл Микеланджело. Прекрасен и нежен поверженный юноша Адонис, преследуемый разъяренной богиней (начало 30-х гг., Рим, палаццо Корсини). Но Рибера, художника XVII столетия, интересующегося разнообразием человеческих типов, привлекает и своеобразная «красота безобразного». Он не может и не хочет изображать уродливыми святы, апостолов, мучеников. Но зато он охотно изображает такими фавнов античных мифов. В них нет зверино веселой, бьющей через край жизненной силы, характерной для вакханалий Рубенса. Они суровы и демонически мрачны. Эти образы Рибера иногда подымает до сурового величия. Таков средний из фавнов в «Наказании Марсия», слушающих раздирающие вопли своего мучимого друга (илл. 53). Мускулистый, сильный, огромный, он прижимает к щекам свои тяжелые руки, лицо выражает бесконечное страдание и горькое раздумье. Создавая этот образ, Рибера мастерски оперирует чередованием освещенных планов и черных теней, усиливая этим его трагичность. Темные тени бегут по груди, рукам гиганта, глаза даны только черным провалом, но в них глубина мрачного отчаяния. Подобные образы Рибера мог найти среди виденных им не раз мускулистых, суровых, отчаявшихся каторжников, гребцов неаполитанских галер.

Интерес Риберы к многоликости человеческих образов проявился и в его серии поясных изображений философов и апостолов (1630-е гг.), широко распространенных в европейском искусстве XVI—XVII веков.

54. Р и б е р а.
Диоген. 1637



Очень своеобразен «Смеющийся философ», вероятно Демокрит (1630, Мадрид, Прадо). Это старик, облаченный в ветхий темный плащ, едва прикрывающий грудь. Смех напоминает гримасу, так как глаза не смеются. В руках циркуль и листы бумаги, на которых еще ничего не начертано.

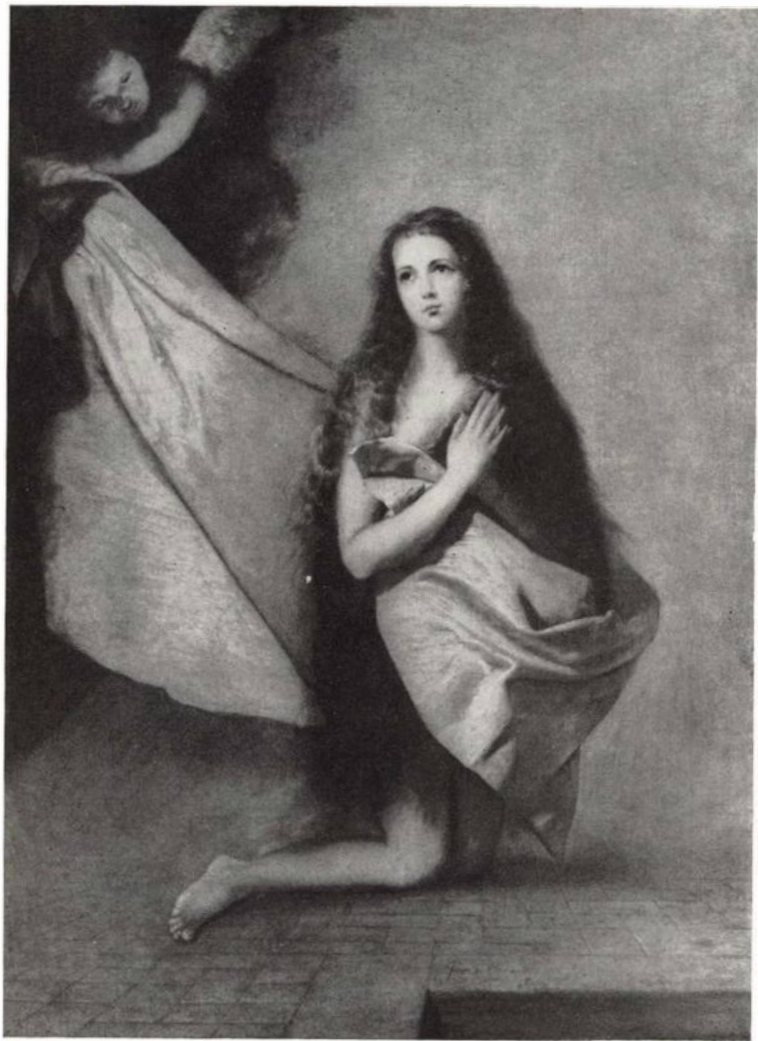
Совершенно иначе дан образ Диогена (1637, Дрезденская галерея), держащего фонарь (по преданию, он ходил с фонарем, ища настоящего человека). Этот философ глубоко серьезен, в темных без блеска глазах ни

тени улыбки. Но в его сдержанном, суровом молчании — затаенная скорбная дума. Она чувствуется и в печальном взоре, устремленном в пространство, в поднятых бровях, в плотно сжатых губах. Для придания большей выразительности облику Диогена Рибера окружает его лицо спутанными, непокорными прядями темных волос, в которых, как и в бороде, проступает седина. Картина написана в коричневых тонах смелыми, уверенными мазками, оставляющими следы кисти. Светится узкая красная полоска шейного платка, мерцает в фонаре бледный огонек свечи. Фон еще темный, но тени уже прозрачнее и мягче (илл. 54).

Разнообразна и трактовка апостолов, моделями для которых служили простые люди. Из них наиболее выразительны Андрей, держащий крест и большую рыбу (Мадрид, Прадо), Варфоломей — старик с добрым и значительным лицом (там же), Иаков Старший, энергичный и мужественный, сжимающий рукой посох (Москва, Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина). Все исполнены около 1635 года.

К серии одиночных фигур 30-х годов можно отнести и чудесный образ слепого старика, ощупывающего античную голову (вероятно, аллегория осязания) (1632, Мадрид, Прадо). Картина еще раз доказывает, каким мастером передачи внутреннего мира человека был Рибера. Веки старика сомкнуты, руки лежат на мраморе. Ни взгляда, ни жеста нет, но чрезвычайно тонко переданы осторожность, внимание, попытка осмыслить то, что узнается медленным движением пальцев.

Портретов как таковых у Риберы немного. Это «Портрет иезуита» (Милан, музей Польди Пеццолли), «Портрет рыцаря ордена Сант Яго» (1638, Флоренция,



55. Р и б е р а. Св. Инеса. 1641



56. Р и б е р а. Сон Иакова. Ок. 1639

собрание Контини-Бонакossi). Все они реалистичны, несомненно верно передают модели: грузную, тяжелую фигуру рыцаря ордена Сант Яго, пристально смотрящего сквозь очки, сухощавого иезуита с плотно сжатыми тонкими губами, умным лицом и мягкими движениями рук. Бородатая женщина с младенцем на руках — Маддалена Вентура, — вероятно, привлекла внимание художника, как необычайное явление. Подпись на портрете



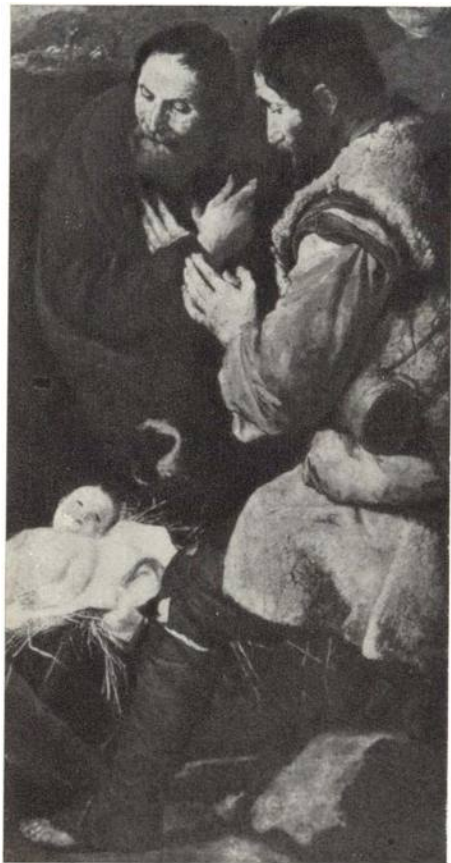


58. Р и б е р а. Хромоножка. Деталь

говорит, что она написана для удивления всех живущих (1631, Толедо, собрание Лерма).

Женские образы Риберы всегда прекрасны и одухотворены, будь это юная Магдалина в пустыне (Мадрид, Прадо), мадонна с младенцем (1642, Филадельфия, музей) или Мария Египетская, старая женщина со следами былой строгой красоты, молящаяся на фоне темных скал (дата начертана неразборчиво — 1641 или 1651; Монпелье, музей). Замечателен образ мадонны в знаменитом «Оплакивании» (1637, Неаполь, музей Сан Мартино). Глубоко и тонко передает Рибера ее страдание: непролитые слезы в скорбных глазах, сдержанный, скупой жест сжатых пальцев, как бы помогающий удержать рыдание, порыв всей фигуры к распростертому телу сына. Глубокие чувства, по-разному выраженные, волнуют всех участников группы.

С конца 30-х годов живопись Риберы освобождается от тяжелых темных теней и резких контрастов манеры тенебросо. Фоны становятся светлыми, палитра обогащается серебристыми и теплыми сияющими золотистыми тонами, объединенными в воздушной среде. Некоторые картины этого периода монохромны. Такова «Св. Инеса» (1641, Дрезденская галерея), один из шедевров Риберы (илл. 55). Согласно легенде, эта юная девушка, не желавшая поклоняться языческим богам, была выставлена обнаженной перед надругавшейся над ней толпой. Но произошло чудо: ее волосы внезапно отросли до пят, прикрыв наготу, а появившийся ангел накиннул на ее тело пелену. У Риберы нет никакой толпы. Девочка стоит одна, на коленях, на каменных плитах пола, сложив на груди руки и подняв к небу большие лучистые глаза. Холодный камень и черный провал подземелья



59. Р и б е р а. Поклонение пастухов.
1650. Деталь

подчеркивают все очарование хрупкости и юности Инесы, ее гибкое, еще детское тело, тонкую шею, худые коленки, стройные ноги с маленькими босыми ступнями, пушистые волосы, каскадом струящиеся по спине и плечам. Поток рассеянного света, льющегося слева, освещает девушку, но он не составляет контраста с окружающей средой, а объединен с ней тончайшими градациями золотисто-коричневых тонов с почти неуловимыми переливами сероватых, зеленоватых, палевых, розовых. Мазки ложатся в бесконечном разнообразии, позволяя следить за движением кисти. Особенно виртуозно переданы шелковистость и блеск волос девушки.

Почти монохромна и другая картина Риберы — «Сон Иакова» (ок. 1639, Мадрид, Прадо). Ею открывается серия фигур в пейзаже со светлым небом.

Увлеченный изучением световой среды, рассеянного дневного света, объединяющего предметы единой тональностью, художник обращается к пейзажному фону. Но он не забывает и основной цели своего творчества — искания выразительного человеческого образа. Библейская легенда о Иакове, отправившемся в далекий путь за невестой, превращена в жанровую сцену. Усталый путник заснул на земле, положив голову на камень. На скуластом крестьянском лице Иакова прекрасно передано сонное забытие, ощущение глубокого покоя. Кажется, чувствуется ровное дыхание из полураскрытых губ и влажность плотно сомкнутых век. Пейзаж пустынен, под высоким небом расстилается каменистая, выжженная зноем равнина, слева — одинокое дерево с побуревшей листвой. Зеленовато-коричневый плащ спящего человека гармонирует с цветом земли, камней и трав. Эти же оттенки проступают в проносящихся тучах. Теплый рассеянный свет, борющийся с глубокой тенью, касается головы Иакова. Низкий горизонт подчеркивает монументальность фигуры, доминирующей над пейзажем (илл. 56).

В 1642 году Рибера пишет свою прославленную картину «Хромоножка» (Париж, Лувр). На ней изображен нищий мальчик-калека на фоне просторного светлого неба (илл. 57, 58). Несмотря на то, что его руки и ноги изуродованы болезнью, ребенок смеется, глаза его умны и лукавы. В том, что нищий калека не представлен жалким и молящим о помощи, а изображен во весь рост, в центре картины, на светлом просторе высокого неба, как изображали святых и героев, была заключена большая реалистическая сила образа Рибера и оптимизм его творчества в последние годы.

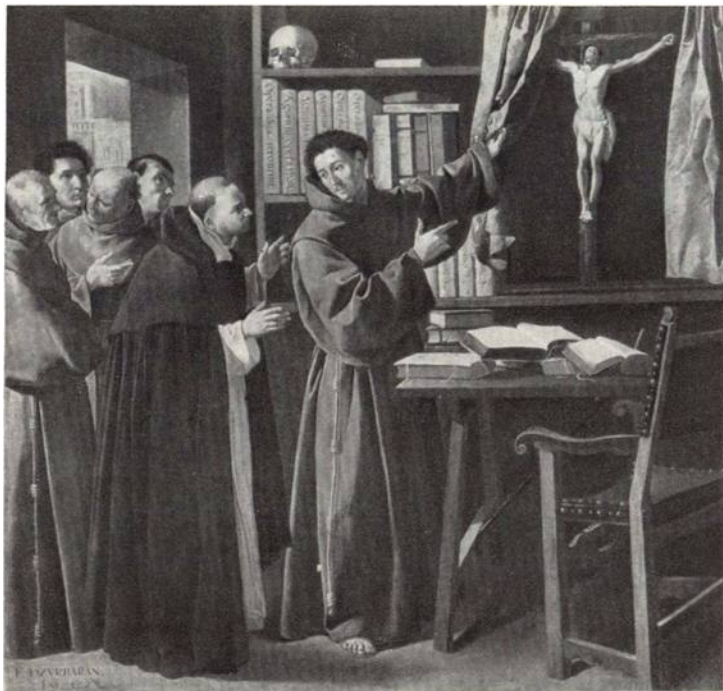
В 1650 году художник создает «Поклонение пастухов» (Париж, Лувр). Сцена тоже происходит под открытым светлым небом, на фоне холмистой долины. Образы крестьян, стоящих на коленях около новорожденного младенца, глубоко реальны, бородатые лица внимательны и ласковы. Предельно осязаемо написаны кожаные и холщовые торбы, обмотки на босых запыленных ногах, шерсть грубых овчин. Воздушная среда объединяет передний и дальний планы, где по горным тропинкам блудут другие пастухи (илл. 59).

У Риберы было много последователей в Испании — Пабло Леготе (1598—1671), Эстебан Марч (ум. 1660) и другие. Его знали и изучали Веласкес, Сурбаран и Мурильо.

* * *

Если Рибера провел всю свою творческую жизнь в Италии, то Франсиско де Сурбаран (1598—1664) всецело принадлежал Испании, из которой никогда не выезжал. Сын крестьянина из селения Фуэнте де Кантос в Эстремадуре, он в юности поселился в Севилье, и в 1629 году городской совет Севильи уже дал ему официальное звание живописца, признав его «совершенным мастером, чьи произведения способствуют украшению города».

В период расцвета своего творчества — 30-е и 40-е годы — Сурбаран был действительно наиболее крупным севильским мастером. Главными заказчиками его стали монастыри, процветавшие в этом богатом городе. Он исполнял для них и алтарные образы и циклы картин, иллюстрирующие местные легенды. В творчестве художника преобладала религиозная тематика, хотя он писал



60. С у р б а р а 'н. Посещение св. Бонавентуры
Фомой Аквинским. 1629

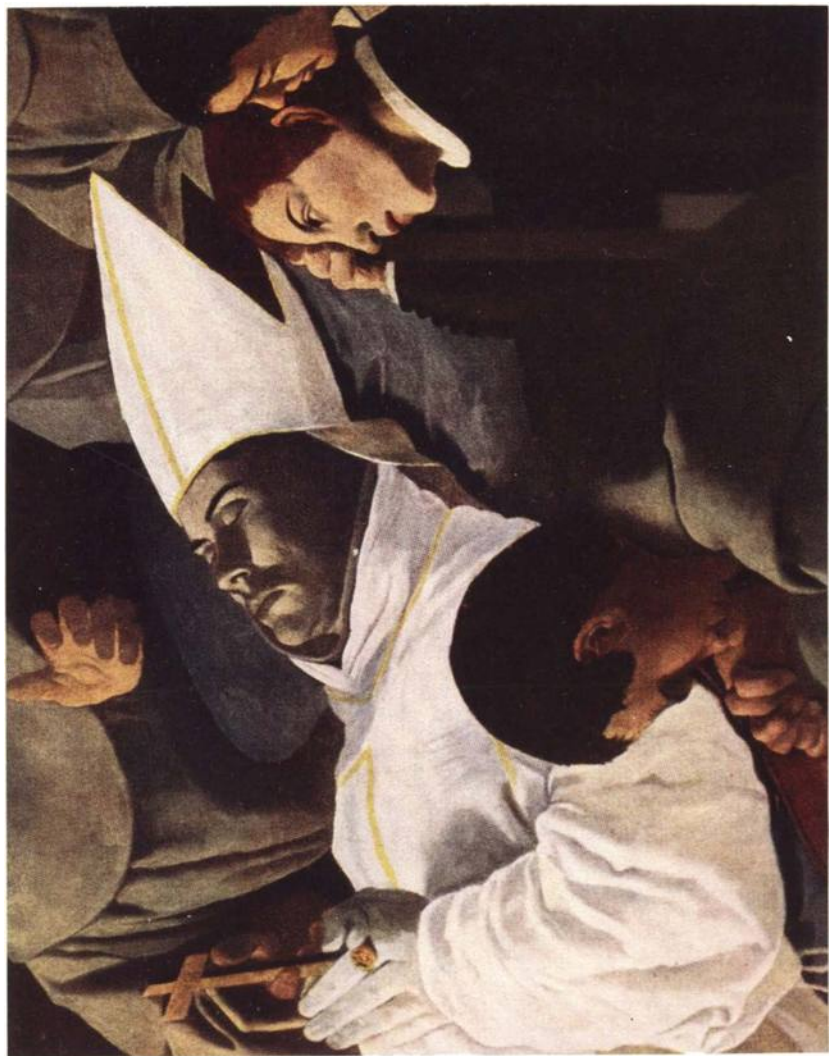
и портреты и натюрморты, а также исторические и мифологические картины. Но что бы ни создавал Сурбаран, в его произведениях всегда отражалась действительная жизнь. Смотря на картины художника, его современники видели хорошо знакомую им обстановку

монастырских интерьеров, уголки севильских улиц, а в обликах святых женщин, облаченных в наряды того времени, узнавали прекрасных севильянок, красоту и грацию которых так часто воспевали поэты.

Сурбаран избегал многофигурных композиций. Его славой были одиночные фигуры в тяжелых одеждах суровые и монументальные, четко выделяющиеся на просторном фоне, в которых он запечатлевал индивидуальные черты своих современников. Выдающийся колорист, Сурбаран выбирал глубокие, насыщенные тона, смелые сочетания или, наоборот, ограничивал красочную гамму звучанием белых тонов одежд с богатыми переливами желтоватых и серебристо-серых оттенков.

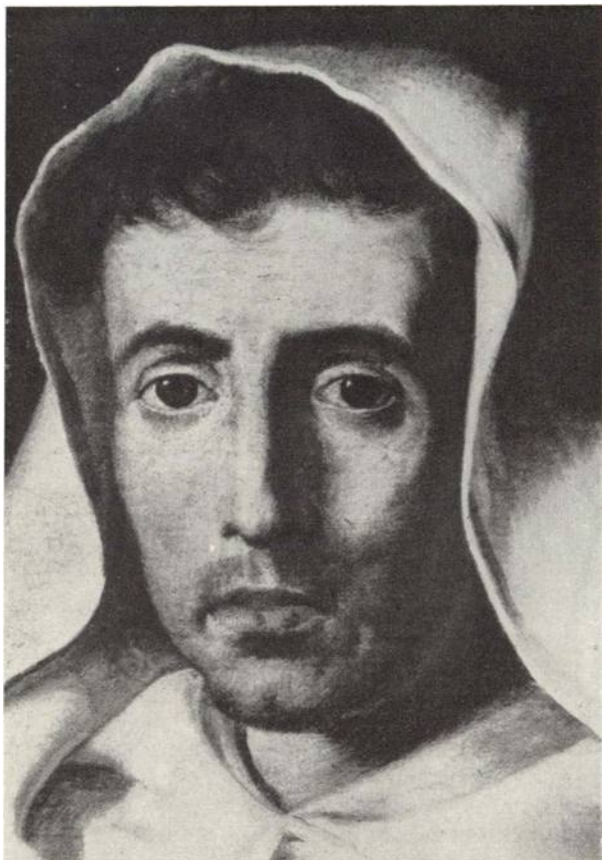
О ранних годах творчества художника известно мало. В пятнадцатилетнем возрасте он был отдан отцом в ученики к незначительному севильскому живописцу Диасу де Вильянуэва, занимавшемуся главным образом раскраской деревянных статуй. Но, вероятно, юноша Сурбаран посещал и мастерскую Роэласа, изучал произведения Эрреры, Пачеко, Санчеса Котана, Монтаньеса, знал молодого Веласкеса. Стремление к реализму чувствуется уже в первой работе, выполненной в 1616 году, — в «Непорочном зачатии». В картине нет ни мистики, ни торжественности, обычных для этого сюжета. Мадонна написана с простой девочки. Рисунок еще жестковат, но складки платья и плаща уже тщательно уложены и завиваются внизу крупными складками.

Первый большой заказ — написать сцены из жизни св. Доминика — Сурбаран получил в 1626 году от севильского монастыря Сан Пабло. Лучшая из картин





62. С у р б а р а н. Педро Мачадо. 1634



63. С у р б а р а н. Херонимо Перес. 1634. Деталь

этой серии, исполненной в манере тенебросо, — «Распятие» (1627, Чикаго, Художественный институт). Обнаженное тело Христа, прекрасно моделированное светом и тенью, рельефно и четко выделяется на темном фоне; почти осязательно написаны дерево креста и шляпки железных гвоздей. Современники художника, видевшие это произведение сквозь решетку в полусвете сакристии, принимали картину за скульптуру. Уже в этот ранний период Сурбаран утверждал себя как мастер скульптурных форм в живописи. Возможно, этому способствовало и его пребывание в мастерской Вильянуэвы и интерес к рельефности в искусстве Караваджо.

В 1628—1630 годах художник работал над серией картин из жизни св. Педро Ноласко, заказанной ему монастырем ордена мерседариев. Серия разнообразна. Легенды перемешиваются с подлинными событиями; перед зрителем возникают образы средневековых королей Арагона и Каталонии, монахов, воинов и крестьян. Наиболее интересно «Видение св. Педро Ноласко небесного Иерусалима» (Мадрид, Прадо). В картине только два персонажа — коленопреклоненный старик Педро, задремавший, облокотясь о стол, и ангел, указывающий на город, окруженный крепостной стеной с множеством ворот. В этом произведении Сурбаран достигает того ощущения весомости фигур, материальной тяжести и плотности тканей, которое станет характерным для работ зрелого периода его творчества.

Двадцатые годы завершает известная серия из четырех картин, иллюстрирующих жизнь св. Бонавентуры (профессора теологии Парижского университета XII в.). Она исполнена в 1629 году. В этой серии Сурбаран показывает себя как прекрасный рассказчик, развертывая



64. С у р б а р а н. Освобождение Кадиса. 1634

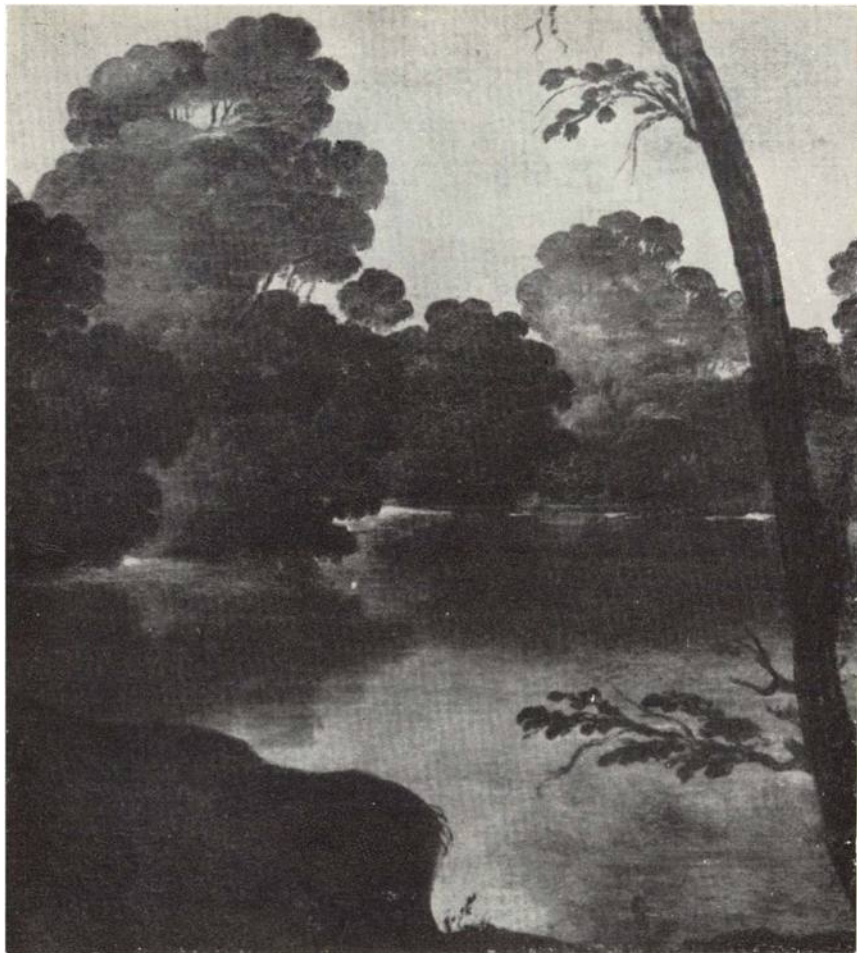
повествование о событиях в спокойном, медленном ритме. Лица персонажей становятся выразительнее, жесты рук сдержанны и скупы, просторные одежды струятся вниз широкими складками. Сурбаран пытается передать пространство, но не окружает еще им фигуры, а зачастую заменяет перспективу стеной или драпировкой,



65. С у р б а р а н. Смерть Геракла. 1634

которая дает возможность зрителю ярче воспринимать то, что происходит на первом плане.

Картина «Посещение св. Бонавентуры Фомой Аквинским» (Берлин, музей) повествует о том, как ученый-теолог Фома Аквинский, придя к Бонавентуре, спрашивает его, каким образом он приобрел столько знаний, а тот, раздвинув занавес, показывает ему на распятие. Хорошо охарактеризован Фома. Его походка медленна, движения вкрадчивы, а лицо и жест рук выражают изумление и почтительность к Христу. Композиция раз-



66. С у р б а р а н. Геракл, убивающий критского быка.
1634. Деталь



67. С у р б а р а н. Цветы. Деталь картины «Христос-отрок с терновым венком». Ок. 1630

вернута параллельно холсту (излюбленный прием Сурбарана в эти годы). Фигуры монахов-доминиканцев, сосредоточенные в левой стороне картины, образуют плотную массу. Простые, четкие, почти геометрически точные линии стола и книжных полок подчеркивают горизонталь композиции и тем самым выделяют фигуру распятого Христа, возвышающуюся над столом. Предельно осязательно написаны вещи: занавеска, простое кресло, толстые фолианты книг в кожаных переплетах (илл. 60).

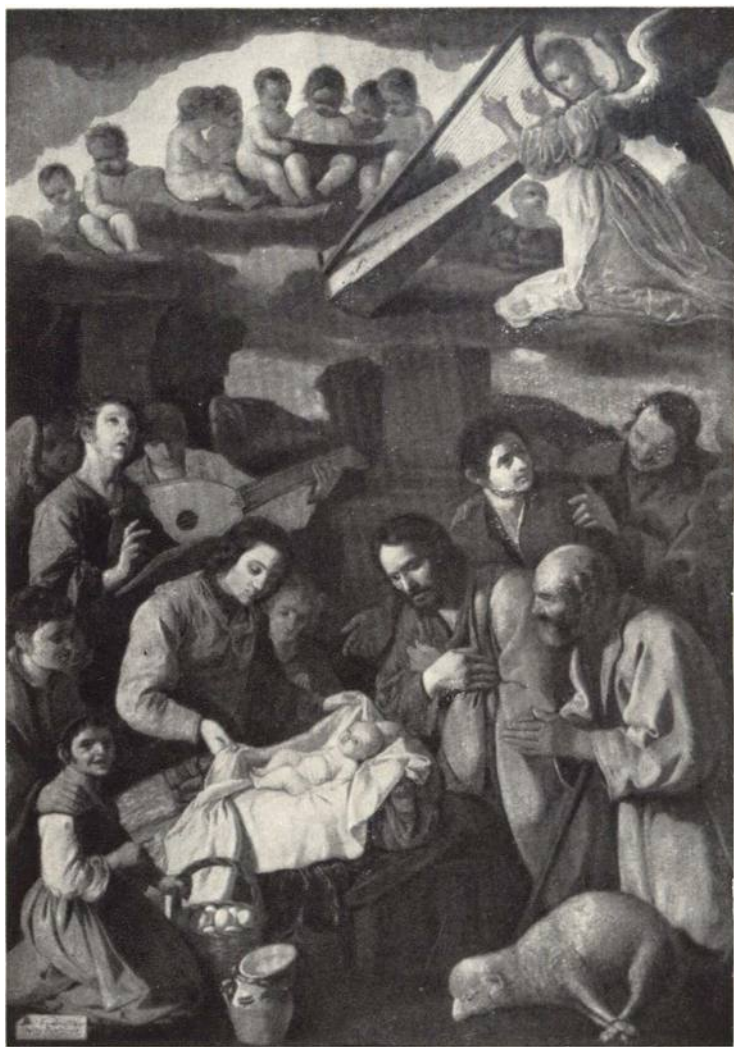
Сюжетом картины «Св. Бонавентура, председательствующий на соборе в Лионе» (Париж, Лувр) является встреча католического и греческого духовенства, посланного для совещания в Лион императором Византии Михаилом Палеологом. В центре помещена стройная фигура молодого Бонавентуры, произносящего речь. Выразителен жест тонких пальцев его поднятой руки, внимательны и серьезны лица слушающих его греческих священников. Сурбаран пытается здесь построить композицию по диагонали, но она не выражена ярко: фигуры близко придвинуты друг к другу, стоящие на первом плане образуют полукруг; стена и колонна за ними останавливают движение вглубь, улица, видная в просвет арки, лишь намечена серебристо-серыми тонами.

В «Погребении св. Бонавентуры» (Париж, Лувр) Сурбаран сумел с большим мастерством запечатлеть полную неподвижность, тяжесть и величавое, торжественное спокойствие усопшего, противопоставив его живым людям, беседующим между собой у гроба наставника (илл. 61).

Период зрелого творчества Сурбарана, начавшийся в 30-х годах, открывается картиной «Апофеоз Фомы

Аквинского» (1631, Севилья, музей), написанной для коллегии св. Фомы. Композиция построена в два яруса, разделена на небо и землю. Но реализм образов преодолевает несколько схематическое построение. В первом ярусе повествуется об учреждении в 1517 году данной коллегии. Внизу, в центре, на столе, покрытом темно-зеленой скатертью, лежит документ, скрепленный королевской печатью. Справа от него на коленях стоит Карл V со свитой, слева — доминиканец Диего де Деса, за ним — монахи, серьезные, с индивидуальными характерными лицами. Во втором ярусе, на небе, происходит то же самое, что и на земле, — торжественное, но деловое событие — утверждение коллегии. Центром является тяжелая, монументальная фигура Фомы, окруженного четырьмя теологами-старцами, особо чтимыми церковью. Все фигуры портретны. Круглое, полное лицо Фомы написано с Нуньеса де Эскобара, эконома коллегии, а человек в черной одежде, стоящий за Карлом V, — с пребендаря коллегии Гонсалеса де Абрэ. Складки одежд здесь разнообразнее, чем в предыдущих работах художника. Они падают или тяжелыми массами парчи, как у теологов, сидящих на плотных облаках, или образуют сложный рисунок тонких линий одежды, как у Диего де Деса. Нижняя часть картины более строга и сдержанна по колориту. Темные одежды монахов и дворян чередуются с оранжевой мантией Карла и серовато-голубой пелериной де Деса. По мере того как глаз зрителя подымается выше, красочная гамма обогащается теплыми тонами вермильона, сверканием золотого шитья на ризах старцев, нежными голубыми и розовыми тонами в одеждах мадонны, Христа и святых, серебристым сиянием более легких облаков.





69. С у р б а р а н. Поклонение пастухов. 1638

Прекрасным портретистом выступает Сурбаран в серии из одиннадцати одиночных фигур, исполненных им для монастыря мерседариев в 1634 году. Это изображения ученых монахов ордена. Все они написаны в рост, лицом к зрителю; почти около каждого стоит столик с книгами, чернильницей и пером, иногда виден лист бумаги, подсвечник со свечой. Но все эти люди не однообразны и отличаются друг от друга глубокими индивидуальными чертами. Старик Эрнандо де Сантьяго — это суровый, с тонкими сжатыми губами и колючим взглядом человек, видимо, твердо придерживающийся догм. Поэт Херонимо Перес, профессор университета в Валенсии, живший в XVI веке, держит в руках перо и толстый раскрытый фолиант. Его лицо глубоко интеллектуально, огромные черные зрачки глаз с маленькой блестящей точкой в левой стороне создают впечатление печального и взволнованного размышления (илл. 63). Педро Мачадо (ум. 1602), математик, профессор университета в Саламанке, убеленный сединами старик с умным и добрым лицом, не отрывая пера от еще не дописанной им строки, сосредоточенно обдумывает текст (илл. 62). Тонкий ум и легкая ирония чувствуются в облике Франсиско Сумеля, тоже профессора Саламанкского университета. Различно охарактеризованы и руки этих ученых монахов: крепкие, грубоватые у Сантьяго, нежные и холеные, с тонкими пальцами у Сумеля, выразительные и подвижные у Мачадо. Все фигуры рельефно выделяются на темном фоне. Построение каждой из них пирамидально: складки широких одежд, тяжело падающие вниз, образуют мощный постамент. Чудесны тонкие оттенки белых серебристых тонов плотных одежд монахов.



70. Сурбаран. Джон Хугтон.
1637—1638

В 1634 году Сурбаран был в Мадриде, где выполнил для дворца в Буэн Ретиро замечательную серию «Двенадцать подвигов Геракла» (Мадрид, Прадо). И в мифологической теме Сурбаран выступил как реалист. Художник, писавший монахов в длинных тяжелых одеждах, прекрасно справился с передачей обнаженного тела в движении. Но его Геракл далеко не идеально прекрасный, могучий герой древних мифов. Это грубоватый испанский крестьянин с широким лицом, сильными руками и огромными ступнями ног, неустанно работающий палицей. Сурбаран, чуждый в своем творчестве драматическим ситуациям, создает и трагический образ Геракла, умирающего в муках от отравленной ядом туники, данной ему кентав-

ром Нессом (илл. 65). Мускулистый и сильный, герой пытается сорвать с себя пылающую одежду, лицо его искажено ужасом, гневом и болью. Приемы передачи трагического напоминают Рибера: Сурбаран оперирует контрастами теневросо, фигуру Геракла помещает в центре; острые, взрывающиеся красные и желтые языки пламени горящей одежды освещают вспыхивающим светом смуглое тело, вырывают из тьмы то плечо, то часть руки и лица. Алое пламя змеится по темной земле, бросает красноватые отблески на мрачный фон скалы, за которой видна темная зелень леса.

В этом цикле Сурбаран показал себя прекрасным мастером пейзажа, он вводит то скалы, то текущую реку, то пылающий вдали огонь у пещеры. Прекрасен пейзаж в картине «Геракл, убивающий критского быка» (илл. 66). Это живописный уголок озера, берега которого поросли деревьями; зеленая и бурая листва их кажется трепещущей и отражается в спокойной синеватой воде с серебристо-серыми и нежно-зеленоватыми бликами.

В Мадриде, вероятно, получил Сурбаран и другой заказ для дворца в Буэн Ретиро: запечатлеть событие его времени — освобождение Кадиса, имевшее место в 1625 году, после того как упорно осаждавший Кадис английский флотоводец лорд Уимблтон вынужден был оставить город.

Картина «Освобождение Кадиса» (Мадрид, Прадо), написанная почти одновременно со «Сдачей Бреды» Веласкеса, является одной из первых исторических картин в европейском искусстве (илл. 64). Деловито, торжественно и спокойно стоят действующие лица — современники Сурбарана. Защитник Кадиса дон Фернандо



71. С у р б а р а н. Св. Лаврентий. 1636

Хирон, в черной одежде с алой перевязью, вопреки обычаю, сидит в кресле, так как его особенно мучила в тот день подагра. Перед ним, сняв шляпу и держа в руке жезл, стоит герцог Медина Сидония, а за ним — группа оживленно беседующих офицеров. Изображения обоих полководцев несомненно имеют портретный характер. Великолепно написан стоящий в центре герцог: его тяжелая мужественная голова, темный доспех с орнаментальной чеканкой на груди, алая перевязь, спускающаяся до колен. Пейзаж с далеким горизонтом вносит в картину и реальность и торжественность. У извилистых берегов Кадиса далеко расстилается море, покрытое пеной волн. По нему плывут бесчисленные корабли испанского флота с развевающимися штандартами, большими фонарями на корме и надутыми парусами. Массивная, тяжелая темная башня на первом плане за спиной дона Хирона оттеняет глубину пространства, подчеркивает нежную голубовато-серебристую даль моря.

Внимание к вещам, окружающим человека, сделало Сурбарана первоклассным мастером натюрморта. Книга, ваза с цветами, корзинка для плодов, металлическое или фаянсовое блюдо, кружка, оброненный цветок часто вводятся им в религиозные картины (илл. 67). Все эти предметы — неотъемлемая часть композиции, подчеркивающая быт, вкусы и привычки людей. Наиболее знаменит и характерен для Сурбарана «Натюрморт с апельсинами и лимонами» (1633, Флоренция, собрание Контини-Бонакосси). Композиция его предельно строга, в ней нет ничего лишнего. На продолговатом столе симметрично расположены корзина с апельсинами и две тарелки по сторонам ее. На одной — лимоны, на другой — кружка с вином и цветок розы. Положенная

поверх апельсинов ветка цветущего дерева завершает композицию. Художник почти благоговейно относится к этим плодам и цветам, к их форме, цвету. Он передает ноздреватую кожу лимонов, твердые листья вечнозеленого дерева, нежную хрупкость лепестков розы с каплей росы. Он сопоставляет предметы друг с другом, отмечает их рефлексy, отражения (илл. 68).

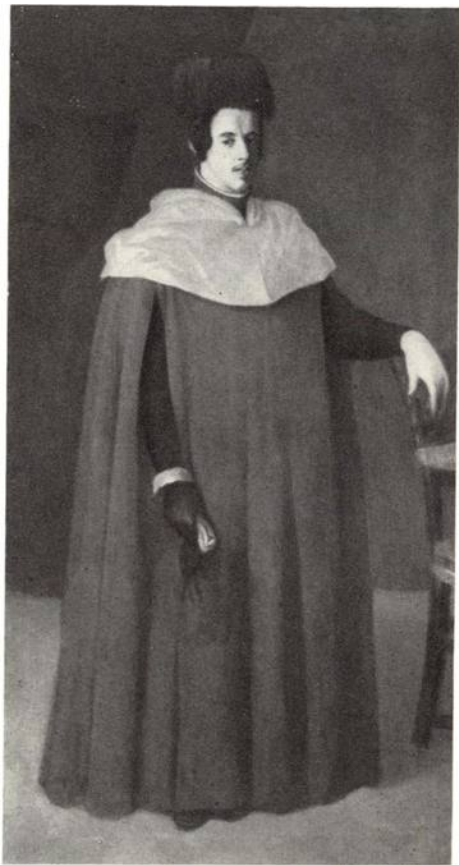
Передавая монастырские легенды, Сурбаран не отказывался от изображения простых людей. В картине «Поклонение пастухов» (1638, Гренобль, музей) он ярко и реально изображает испанских крестьян с загорелыми лицами, мозолистыми руками, в одеждах из простого холста, но полных достоинства (илл. 69). Образ некрасивой, но веселой, смеющейся девочки, принесшей корзинку яиц и глиняный кувшин, — она одета в красную юбку и белую рубашку с продраннyм локтем — является одним из лучших образов детей бедноты в испанской живописи.

Во второй половине 30-х годов стиль Сурбарана изменяется в сторону большей живописности. Тени становятся тоньше и прозрачнее, фигуры — подвижнее, их окутывает воздух. Белые одежды монахов сверкают и излучают свет. В этом сверкании доминирует обычно один тон, иногда бледно-голубоватый с бесчисленными оттенками, иногда золотистый.

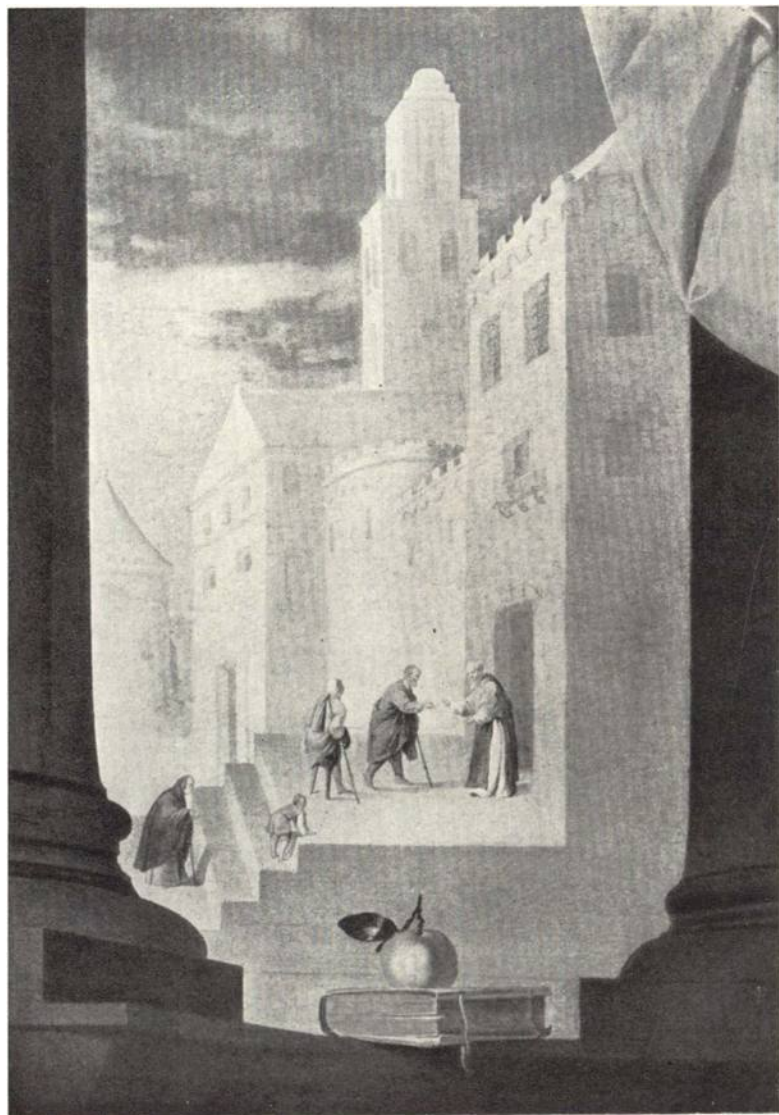
Одиночные фигуры по-прежнему привлекают к себе внимание художника. Очень интересны семь панно, изображающие монахов картезианского монастыря в Херес де ла Фронтера (1637—1638, Кадис, музей). Они исполнены во весь рост, но мало кто из них стоит лицом к зрителю, как монахи в серии мерседариев. Их позы и движения разнообразны. Лица эмоцио-

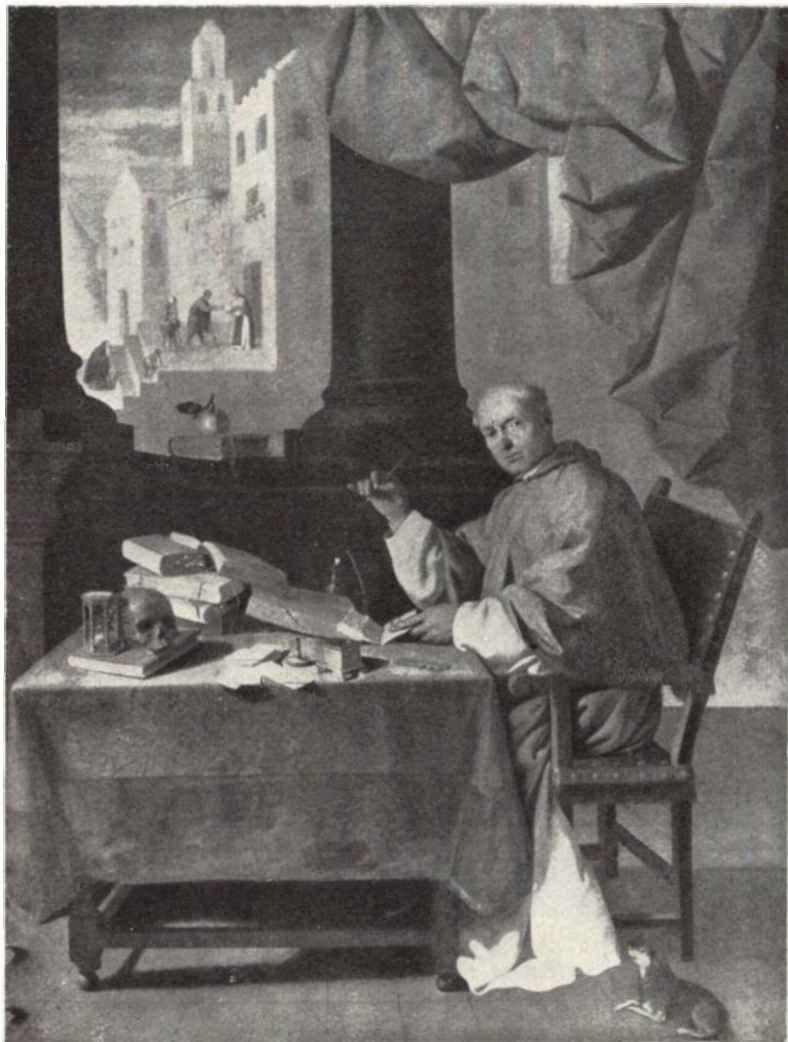
нальны и выражают различные чувства: поэтический экстаз у кардинала Николая Альбергати (жил в XV в.), мрачное раздумье у сурового Ансельма, приора монастыря, внутреннюю сосредоточенность, полную скрытой душевной боли у Джона Хугтона, картезианца, повешенного в XVI веке в Лондоне по приказу английского короля Генриха VIII (илл. 70). Сурбаран изобразил Джона Хугтона в профиль, медленно идущим. Фоном служит пейзаж с темной скалой, за которой видны просветы неба. В фоны других панно художник вводит архитектуру («Николай Альбергати»), иногда намечает интерьер («Св. Ансельм»).

От этих фигур отличается образ св. Лаврентия, созданный в 1636 году для церкви босых



72. Сурбаран. Портрет доктора Саламанкского университета. Ок 1635





73, 74. С у р б а р а н. Гонсалес де Иљескас. 1638—1639



75. С у р б а р а н. Св. Маргарита. 1640-е гг.

мерседариев (Ленинград, Эрмитаж; илл. 71). Он написан на широком светлом фоне неба, простирающегося над холмистой долиной. Святой держит в руке свой атрибут — железную решетку, на которой он, как рассказывает легенда, был сожжен при древнеримском императоре Валерияне. Сурбаран изобразил человека, идущего на смерть. Он взволнован, его глаза подняты к небу, рот полураскрыт, тенью подчеркнуты горестные складки, которые залегли в углах губ, но сдержан жест правой руки, прижатой к груди. Фигура монументальна. Подол белой суктаны с крупными тяжелыми складками образует как бы пьедестал; осязательно передана плотная твердая ткань стихаря, расшитого золотым выпуклым орна-

ментом. Голова выделяется на золотисто-теплом фоне неба, постепенно переходящем в серебристо-серый. Эта расцветка неба, гранатово-красный стихарь, белая сутана с глубокими тенями в складках и блеск золотой вышивки, в которую входят местами серебряные нити, создают чудесную красочную гамму. Рисунок орнамента прорисован светлой охрой в местах узора золотого шитья и белилами с введением черной краски в серебряном. Этим приемом сразу дается разница между теплым золотистым тоном и холодным серебряным.

Лаврентий также несомненно написан с современника Сурбарана, которого художник хорошо знал. Он использовал поясной портрет мерседария, написанный им в конце 20-х — начале 30-х годов, находящийся сейчас в Мадриде (собрание М. Кугат де Рамеу).

Портретов светских лиц Сурбаран оставил мало. Наибольшей известностью пользуется «Портрет доктора Саламанкского университета» (ок. 1635, Бостон, Изабелла Стюарт Гарднер музей). Ученый еще очень юн, но весь облик его полон достоинства (илл. 72). Фигура неподвижна в своем спокойном величии. Красивое энергичное лицо серьезно. Пышная коричневая мантия ниспадает тяжелыми складками, широкий светло-красный воротник и высокая зеленая шапка усиливают впечатление монументальности. Узкие черные рукава вносят строгую ноту в колористическую гамму портрета. Величавая и благородная осанка юноши, положение рук — левой, покоящейся на спинке кресла, и правой, с перчаткой, опущенной вдоль тела, — напоминают композицию ранних придворных портретов Веласкеса.

Тридцатые годы завершает интересная серия, исполненная в 1638—1639 годах для сакристии и капеллы

монастыря в Гуадалупе (Эстеремадура). Сурбаран вновь иллюстрирует местные монастырские легенды, оставаясь все таким же талантливым рассказчиком. Но он прибегает к новым разнообразным приемам. Так, в картине «Видение брата Педро из Саламанки» действие происходит ночью, световые рефлексы играют на лицах и одежде двух монахов, идущих по монастырскому двору. Они видят огненный столп на небе, предвещающий беды и войны для Кастилии. Изображение Гонсалеса де Ильескаса, епископа Кордовы, представляет собой портрет-картину (илл. 73, 74). Ученый монах сидит за столом, обдумывает свой труд. Вещи на столе уже не разложены в строгом порядке. Их много: книги, бумаги, колокольчик, песочные часы, нож. Колонна и свисающий занавес эффектно отделяют первый план от второго. Там виден фасад монастыря и лестница, по которой поднимаются нищие для получения милостыни. В «Молитве брата Карриона перед смертью» очень реальны фигуры монахов, разнообразны их эмоции и движения. Фигуры погружены в серебристую воздушную атмосферу, стена комнаты уходит в глубь картины. Пространство реально и осязаемо.

Славу Сурбарана в 40-е годы составляет ряд прекрасных женских образов. Большая часть их датируется 1635—1645 годами. Под видом тех или иных святых художник создал целую портретную галерею севильских женщин. Их одиночные фигуры так же монументальны и характерны, как мужские, и облачены в тяжелые одежды из парчи, шелка, атласа, которые ниспадают крупными складками, скрывая фигуру. Но женская грация проступает и в движении и в том, как они держат пальмовую ветвь, цветок, блюдо с фруктами, стрелу —

76. С у р б а р а н.
Отрочество Марии.
Ок. 1660



атрибуты, по которым должно узнавать, какая именно святая изображена на данной картине — Касильда, Маргарита, Инеса, Аполлония и другие. Прекрасна «Св. Маргарита» (Лондон, Национальная галерея) с нежным выразительным лицом, легко переступающая босыми

ножками (илл. 75). На голове ее большая соломенная шляпа, на руке висит сумка из узорчатой ткани. Величава и строга «Св. Касильда», облаченная в роскошные одежды. Лиловые, красные, синие тона преобладают в них. Золотисто-желтая шаль, завязанная на спине бантом, образует тяжелые складки и величественно спадает до полу.

В 50-е годы персонажи Сурбарана начинают утрачивать свою монументальность. В его творчестве наблюдается стремление к мягкости и нежности образов. Он часто пишет теперь мадонну с младенцем, изображая ее всегда прекрасной и печальной женщиной с опущенными глазами, кормящей или ласкающей свое дитя. Таковы мадонны из Будапешта, Сан Диего, Мадрида, Нью-Йорка, «Мадонна с младенцем» из Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (1658). Нежна и взволнованна маленькая девочка в картине «Отрочество Марии» (ок. 1660, Ленинград, Эрмитаж), отложившая свое рукоделие для молитвы. Очень тонко передано здесь обаяние ребенка, серьезные лучистые глаза, скромный, незатейливый наряд (илл. 76).

Рибера и Сурбаран внесли большой вклад в испанское искусство, оказали влияние на ряд испанских мастеров. Но художником, наиболее полно, ярко и совершенно выразившим своеобразие испанского национального искусства и поднявшим его до уровня мирового значения, стал другой севилянец — Диего Веласкес.

ВЕЛАСКЕС

Творчество Диего Веласкеса (1599—1660) — вершина испанского искусства эпохи расцвета. Основные проблемы испанского реализма наиболее полно раскрылись в творчестве этого великого художника. Он создал образы, проникнутые огромной жизненной силой, сумел показать сложность и противоречивость человеческой природы, многогранность внешнего и внутреннего облика человека, кто бы он ни был — простой крестьянин, женщина-ткачиха, вельможа, придворный шут или король. Способность видеть, понимать и гениально обобщать виденное поставила Веласкеса в ряды лучших мастеров мировой живописи. Современников поражало его виртуозное владение разнообразными приемами живописи, колористическое мастерство, тонкость валеров, совершенство передачи света и тени. Друг Веласкеса писатель-сатирик Франсиско Кеведо писал: «... каждый мазок — сама правда, но они различны между собой, поскольку выражают различное. Хотя краски, нанесенные на доске, избегают быть рельефными, они безошибочно дают рельеф. Если это портрет какого-нибудь лица, то кажется, что оно не нарисовано, настолько оно живо»¹⁷.

Еще юношей в родной Севилье Веласкес обратился к светским сюжетам, к жизни простых людей.

Первым учителем Веласкеса современники называют Франсиско Эрреру. Но у Эрреры мальчик пробыв

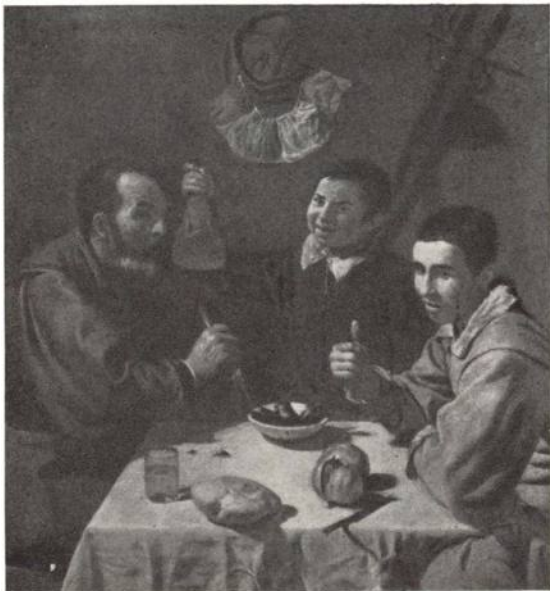
недолго и в тринадцатилетнем возрасте перешел в знаменитую мастерскую Пачеко.

Веласкес сделался любимым учеником Пачеко, высоко ценившего его талант. Несомненно, юноша внимал советам учителя, превозносившего рисунок, знание обнаженного тела, которое, по его словам, следовало писать так, как это делали Микеланджело и античные мастера. Но гениальный ученик пошел своей дорогой. В 1617 году он по поручению учителя написал «Непорочное зачатие» (Лондон, Национальная галерея), повторив композицию Пачеко, исполненную им для религиозного праздника в Севилье. Картина Веласкеса, однако, отличалась от сухого и скучного произведения его наставника. Он создал яркий, живой образ простой испанской девушки. Все привлекает зрителя в этой картине, и прежде всего юное обаяние далеко не идеально красивого, немного скуластого смуглого лица, застенчиво опущенные глаза, блестящие волосы, полудетские очертания фигуры. Изобразив так же, как Пачеко, внизу, на земле, здания и улицы Севильи, Веласкес отказался от бесчисленных маленьких ангелов на небе и оставил только клубящиеся, озаренные внутри светом облака, поднимающиеся над ночным городом.

Будучи зачастую педантом в своих трактатах, Пачеко признавал все же существование жанровой живописи, отмечая, что особенно силен в ней Веласкес.

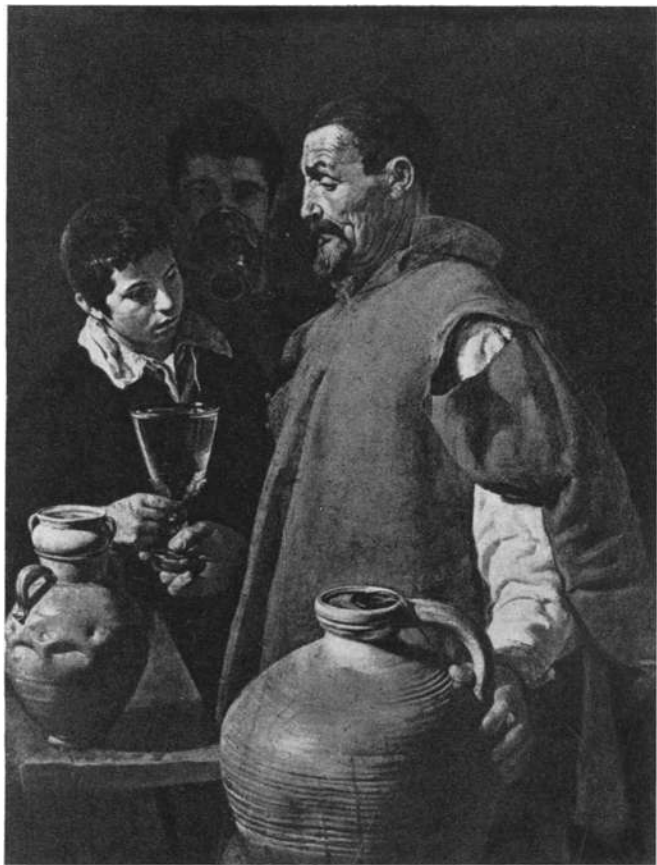
В своих бodegaх, написанных в юности в Севилье, — в «Завтраке», «Продавце воды», «Старой кухарке», «Концерте» и других — Веласкес создал яркие образы простых, но исполненных достоинства людей. Их фигуры он помещал всегда на первом плане, окружал их немногочисленными предметами повседневного оби-

77. Веласкес.
Завтрак.
1617—1618



хода; с любовью изображая медные и глиняные кувшины, чашки, плетеные корзины и простую пищу — луковичы, хлеб, яйца, рыбу, дыни или гранаты. В этих картинах он еще следовал манере тенебриско, применяя темные фоны, боковое освещение, подчеркивая и выделяя светом рельефность формы. Манера исполнения была еще жестковата, контуры прочерчены черными линиями.

Наиболее ранний из бодегонов Веласкеса, «Завтрак» (1617—1618), находится в Ленинграде в Эрмитаже (илл. 77). Веласкес изобразил трех людей — старика, мальчика и юношу — за скромной трапезой. В этой картине привлекает и спокойное достоинство старика, и



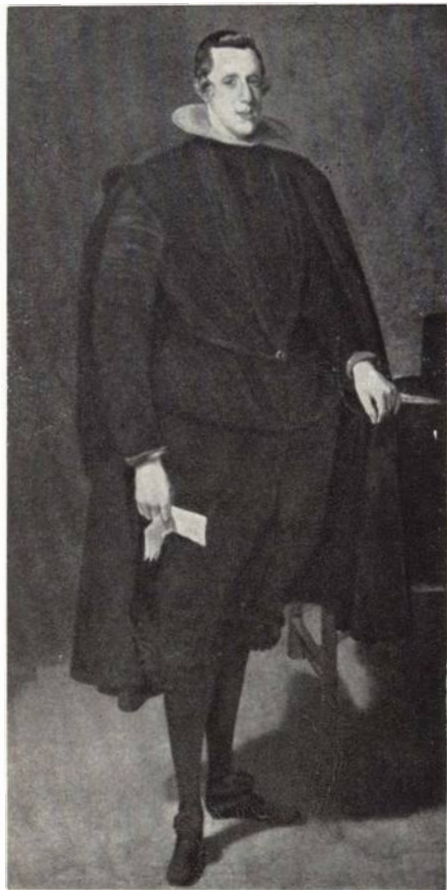
78. Веласкес, Продавец воды. 1619—1620

суровая выразительность юноши, и искренняя веселость мальчика. Это живые люди, окружавшие художника. Один и тот же старик позировал Веласкесу для картины, находящейся в Эрмитаже, и для одноименного варианта ее в Будапеште (Музей изобразительных искусств). Мальчик встречается несколько раз в севильских бodeгонах художника. Несомненно о нем рассказывает Пачеко:

«Веласкес оплачивал крестьянского мальчика, служившего ему моделью. Он изображал его в разных видах и позах: то плачущим, то смеющимся, не останавливаясь ни перед какими трудностями»¹⁸.

Резкие контрасты света и тени, характерные для раннего творчества Веласкеса, являются организующим началом и в эрмитажной картине. Светом выделены прежде всего лица, белая поверхность скатерти, немногочисленные предметы, в строгом порядке расставленные на столе. Краски сдержанные, неяркие, стремящиеся к тональному объединению. Цвет темной, зеленовато-коричневой одежды старика сочетается с коричневой курткой мальчика. Густой, темно-желтый тон одежды юноши гармонирует с поверхностью граната, поблескиванием золотой искорки на дне стакана и медной оправы ножа.

Прекрасны образы простых людей в других бodeгонах Веласкеса. В картине «Кухарка» (1618, Эдинбург, Национальный музей) создан образ старой женщины, занятой приготовлением яичницы на убогой жаровне и беседующей с внуком, принесшим дыню. Сюжет очень несложен. Но Веласкес сумел запечатлеть на лице старухи как следы ее былой красоты, так и невзгод, перенесенных за долгие годы жизни. Светлый платок



79. Веласкес. Портрет Филиппа IV с прошением. Между 1626 и 1628 гг.

оттеняет смуглое морщинистое лицо с огромными печальными глазами; белое яйцо выделяется ярким пятном в узловатых темных пальцах руки, знающей, что такое повседневный тяжелый труд.

Очень интересен бодегон «Продавец воды» (1619—1620, Лондон, Апслей Хаус). Сурова и монументальна фигура старика, одетого в грубую рваную шерстяную одежду, испытавшую дождь, ветры и знойное солнце; морщинистое лицо серьезно и задумчиво. С сознанием важности и необходимости своего дела подает он жаждущему мальчику стеклянный бокал с чистой холодной водой. Непроницаемая тьма фона не позволяет определить место действия. Зритель видит только уголок дощатого стола, на котором стоит ста-

рый медный чан, и часть низкой скамьи, где помещается большой глиняный кувшин. Прекрасно написанные предметы не заслоняют фигур. Они нераздельно входят в единый ритм композиции, дополняют характеристику людей — их бедность и чувство достоинства в своей нищете (илл. 78).

Картина на евангельскую тему, «Христос у Марфы и Марии» (написана между 1618—1620 годами, Лондон, Национальная галерея) также является, по существу, бедоном. На втором плане в глубине изображены Христос и сидящая у ног его Мария. Над головой Христа нет нимба. Это простой человек, отдыхающий в кругу семьи, в бедной комнате. Все внимание художника обращено на первый план картины, где седая женщина с добрым лицом дает советы молодой служанке, как приготовить ужин. Веласкес прекрасно уловил и передал внимание, с каким деревенская девушка с круглым, немного грубоватым лицом слушает неторопливый шепот старухи. Не красота лица, а жизненная правдивость интересовала художника.

Пачеко, мечтавший о блистательной карьере для талантливой ученика, которого он женил на своей дочери Хуане, настаивал на поездке Веласкеса в Мадрид, ко двору молодого короля Филиппа IV, вступившего на престол в 1621 году. В апреле 1622 года, сопровождаемый своим учителем, юный художник впервые приехал в столицу Испании. Здесь он написал портрет поэта Луиса де Гонгора, друга Пачеко, тонко уловив выражение горечи и надменности в лице уже стареющего человека.

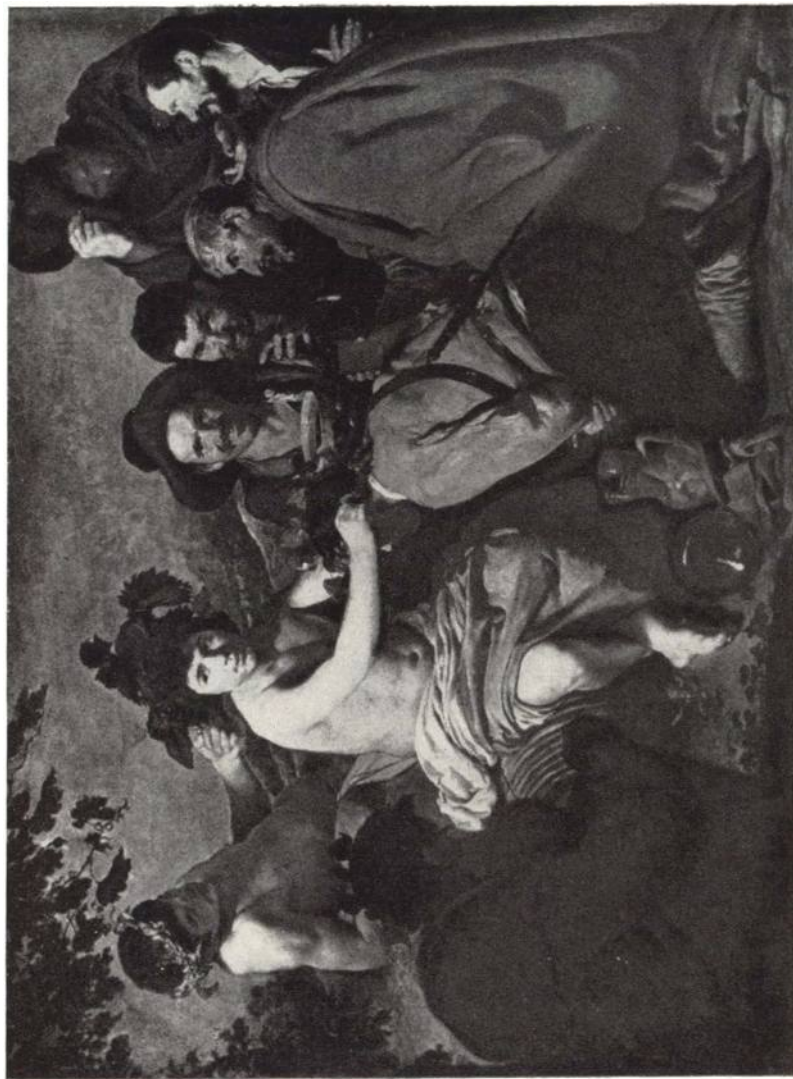
Однако остаться при дворе Веласкесу удалось только через год благодаря покровительству графа Оливареса,

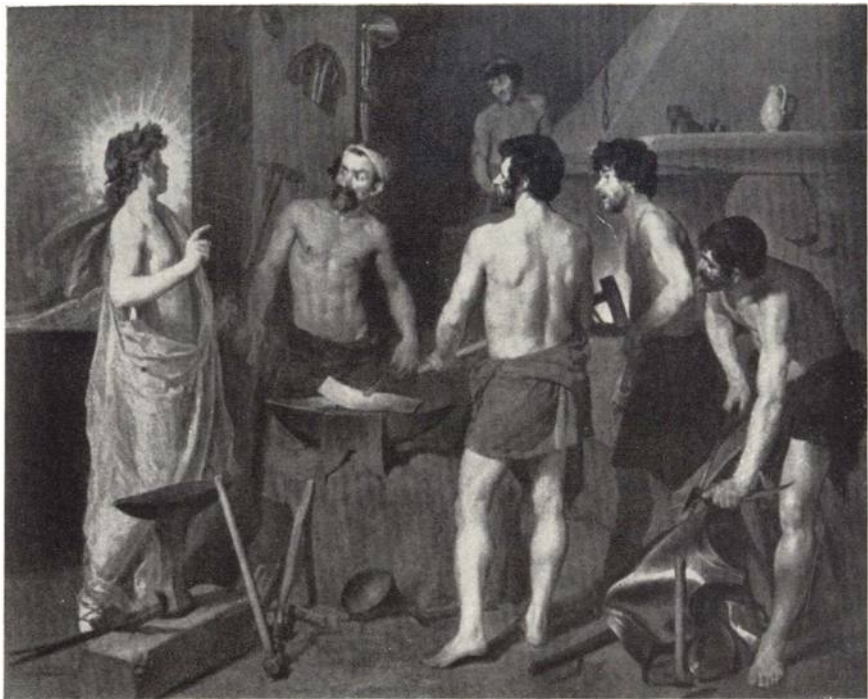
уроженца Севильи, и придворного капеллана дона Хуана де Фонсека, знатока и любителя искусств, чей портрет, написанный юным севильянцем, был показан Филиппу IV. Звание придворного живописца, определившее всю дальнейшую жизнь Веласкеса, было получено 6 октября 1623 года.

Севилья и юность остались позади. Отныне жизнь Веласкеса была навсегда связана с чопорным, церемонным испанским двором и разделялась между занятиями живописью по заказу короля и присутствием на придворных церемониях, церковных службах, охотах и праздниках.

Филипп IV ничем не походил на своего деда Филиппа II. Беспечный, слабохарактерный и недалекий, он переложил всю тяжесть управления разоренной страной на плечи своего фаворита графа Оливареса. Король любил развлечения, театр, музыку и живопись. В мастерской Веласкеса всегда стояло для него кресло. Имея свой ключ от двери, король входил туда, когда желал, и смотрел, как работает художник.

Много раз в течение своей жизни портретировал Веласкес Филиппа IV и его семью. Портреты 20-х годов восходят к традиции парадного портрета Санчеса Коэльо и Пантохи де ла Крус. Изображенные персонажи стоят в спокойных позах, их жесты однообразны и размеренны, в опущенной руке письмо или перчатка. Однако Веласкес уже стремится обогатить характеристику, обобщить увиденное, глубже проникнуть во внутренний мир своей модели. Таков портрет Филиппа IV, известный под названием «Портрет с прощением» (между 1626 и 1628 гг., Мадрид, Прадо). Не отказываясь еще от манеры теневросо, сохраняя боковое освещение и неко-





81. Веласкес. Кузница Вулкана. 1630

торую жесткость контуров, Веласкес зорко вглядывается в лицо молодого короля, улавливает не только его внешние особенности — тяжелый подбородок, выступающую губу, жидкую прядь волос, — но и вялость неяркой личности, отсутствие сильного характера (илл. 79).

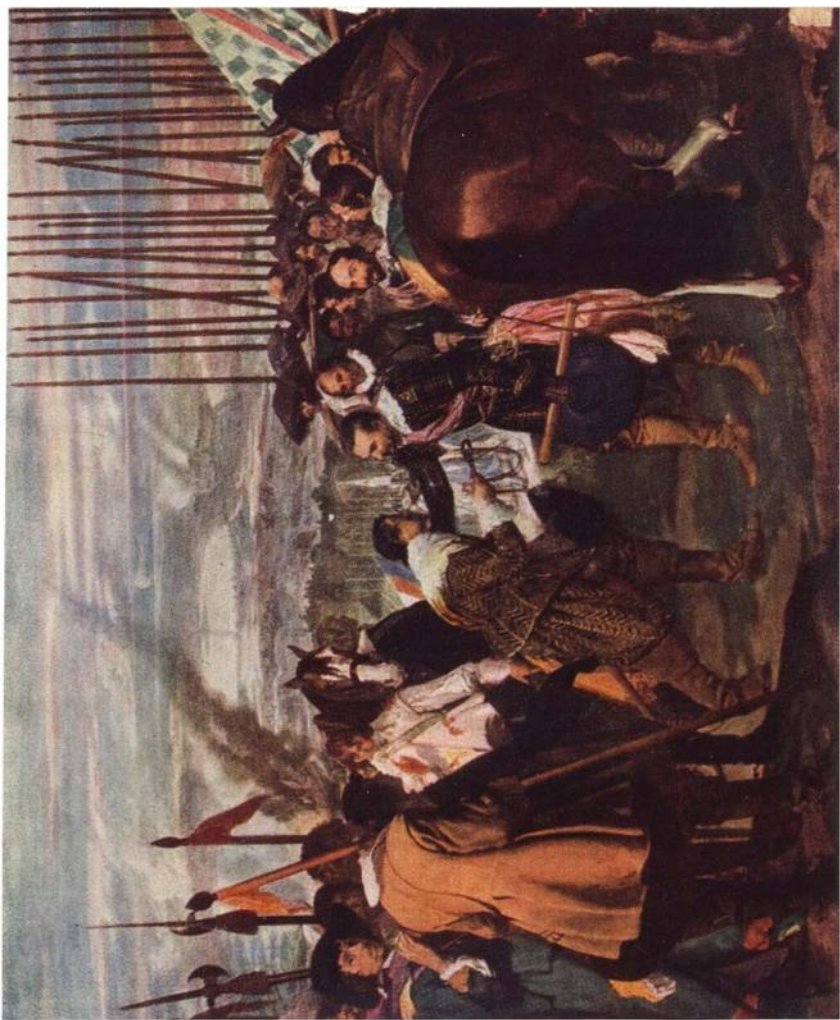
Первые шаги нового придворного живописца были нелегкими. Филиппа окружали итальянские мастера — Каксес, Нарди, Кардуччо. В основном они были продолжателями линии романистов и не признавали могучий реалистический талант севилянца. «Зависть никогда не бывает праздною, и она искала повода очернить добрую славу нашего Веласкеса, идя путем несправедливости. Некоторые критики (семя раздора рассеяно по всему свету) осмеливались утверждать, что Веласкес не умеет делать ничего, кроме голов (ложь, порожденная завистью)», — писал в своих «Практических речах о благороднейшем из искусств — живописи» Хусепе Мартинес¹⁹.

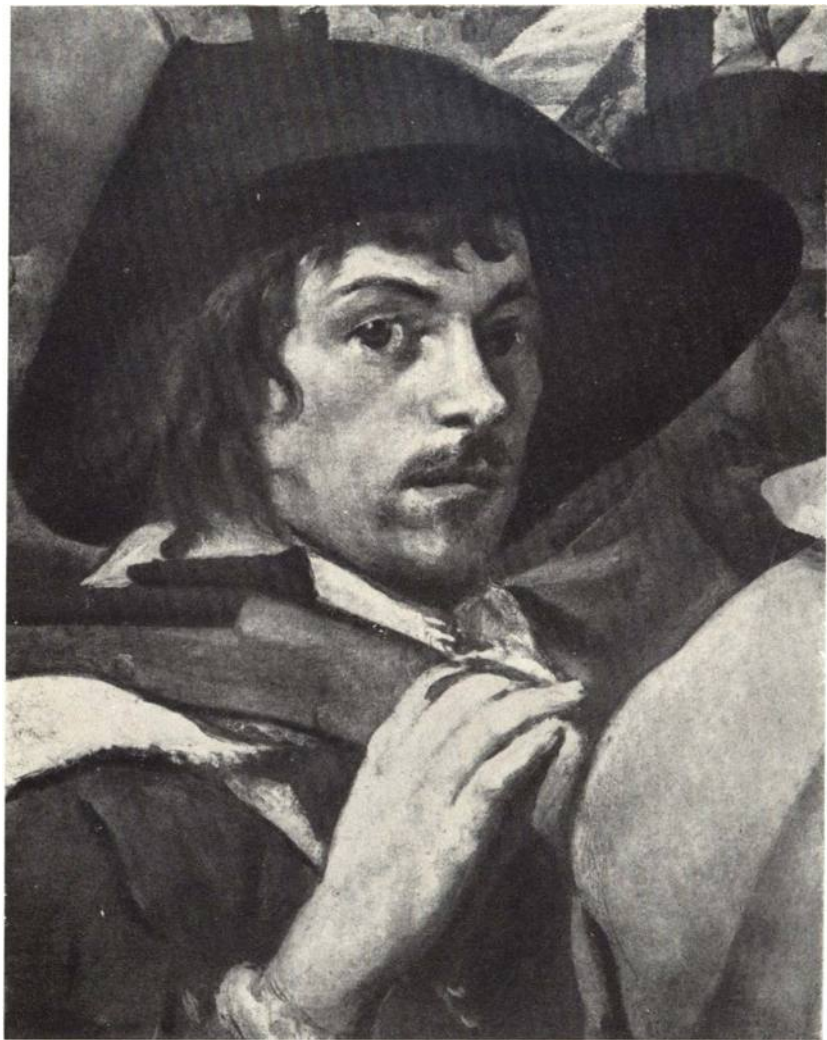
В Мадриде, как и в Севилье, шла своим чередом художественная жизнь. В расцвете славы был в эти годы Лопе де Вега, еще в 1609 году написавший «Новое искусство сочинять комедии в наше время» — трактат, в котором великий драматург требовал свободы творчества.

Блистала и талантливая плеяда последователей Лопе — Тирсо де Молина (1571—1648), Гильен де Кастро (1569—1631), Руис де Аларкон. Молодой Кальдерон (1600—1681) писал свои лучшие произведения — «Даму-невидимку» и «Саламейского алькальда». Развивался реалистический роман последователей Сервантеса в лице Луиса Гевары, Франсиско Кеведо (1580—1645) и других. Широкие круги испанского общества зачитывались такими произведениями, как «История жизни проходимца дона Пабло» Кеведо, «Приключения и жизнь Гусмана из Альфараче» Матео Алемана (1547—1614) и «Хромым бесом» Гевары, показывавшими изнанку жизни Испании и быт низов.

Веласкес не мог не соприкасаться с литературными кругами Мадрида. Кеведо, возвратившийся в 1623 году из ссылки, написал стихотворение, посвященное Веласкесу; Веласкесу принадлежит портрет Кеведо, к сожалению, известный нам только по копии XVII века, находящейся в Лондоне (Апслей Хаус). Испанские поэты Мануэль Гальегос, Фариа и Соуса, Энрике Вака де Альфаро, итальянец Марко Боскини и другие писали сонеты и оды, посвященные искусству Веласкеса. Альфаро сравнивал его с фениксом, который, «преодолевая время, бессмертным живет в веках»²⁰.

В 1628 году Веласкес увидел Рубенса, приехавшего в Мадрид с дипломатической миссией. О чем говорили между собой два великих художника, нам неизвестно. Но, возможно, именно приезд знаменитого фламандца внушил королю желание иметь картину на мифологическую тему. «Вакх» Веласкеса (1628—1629, Мадрид, Прадо) не напоминал ни вакханалии Рубенса, ни мифологические картины итальянцев (илл. 80). В нем не было ни сатиров, ни вакханок. Вокруг полуобнаженного юноши, сидящего на бочке, увенчанного венком из виноградных листьев и возлагающего такой же венок на голову прохожего солдата, собралась за чашей вина группа из нескольких человек — крестьян или бродяг, простых людей в нищенской изношенной одежде. Каждый реагирует по-своему на веселую затею. Старик со свисающими седыми усами уже захмелел, его глаза мутны; рядом с ним еще ярче выступает оживленное, смеющееся лицо крестьянина в широкополой шляпе. В этом произведении разнообразнее, чем в севильских жанровых картинах, лица людей, их мимика и жесты. Естественнее, живее и ярче, чем смех мальчика в эрмитажном «Завтра-





83. Веласкес. Сдача Бреды. Деталь



84. Веласкес. Сдача Бреды. Деталь

ке», передан смех крестьянина, держащего чашу вина. Но все же в картине еще многое идет от манеры тенебросо. Еще черны и резки подмалевки в тенях, подчеркнуты контрасты светлого и темного. Фигура сидящего на первом плане, слева от бочки, человека дана темным силуэтом и противопоставлена сияющему обнаженному телу Вакха. Однако розовые, сиреневые, тонко звучащие золотистые тона уже предвещают начало той виртуозной красочной гаммы, которая будет так характерна для зрелого творчества Веласкеса.

Дворец становился тесен художнику. Веласкес просит короля отпустить его в Италию, чтобы увидеть находящиеся там творения великих мастеров.

10 августа 1629 года Веласкес выехал из Барселоны на корабле, направлявшемся в Венецию. За два года пребывания в Италии художник повидал Венецию, Рим, Неаполь, Феррару, Парму. Больше всех пленили его венецианцы — Тициан и Веронезе. Много лет спустя, познакомившись с итальянским художником Сальватором Розой, Веласкес выразил ему свое восхищение живописью венецианских мастеров, сказав, что сила и красота искусства, по его мнению, не в творчестве Рафаэля, но в живописности и колорите венецианцев.

В Риме художник снова взялся за мифологическую тему, написав «Кузницу Вулкана» (1630, Мадрид, Прадо). Аполлон, бог солнца и искусств, входит в мастерскую хромого кузнеца, бога Вулкана, и приносит ему известие об измене его супруги, богини Венеры (илл. 81). Эта картина являлась как бы завершением первого периода творчества Веласкеса и началом нового. В ней оставались еще отголоски тенебросо в некоторой резкости теней. Но более живописной стала фактура,

увереннее мазок, свободнее композиция. Впервые появилось и освещение из двух источников. Серебристым сиянием светится нимб Аполлона, свет льется из окна слева, а ярко-красный раскаленный кусок железа на наковальне и пылающий огонь горна бросают алые отблески на полуобнаженные тела кузнецов. Совершенствуя свое мастерство, Веласкес оставался верным действительности. По существу, мифологическая картина превращена в жанровую сцену, кузница бога огня — в бедную мастерскую, виденную на родине. Помощники Вулкана — простые испанские ремесленники, характерные и наивные в своем удивлении словам неожиданного пришельца.

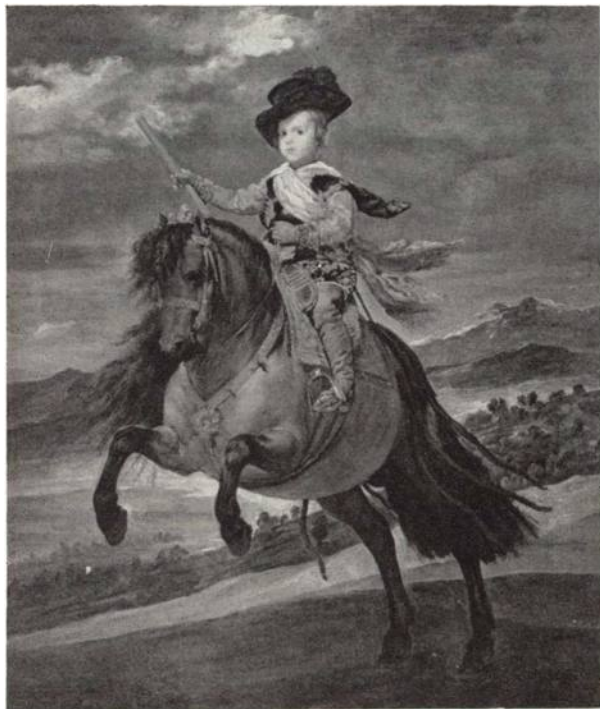
В 1631 году Веласкес вернулся в Испанию ко двору Филиппа IV. Свобода, путешествия, новые места и впечатления, желанное изучение любимых мастеров окончились. На родине он был не только живописцем короля, но и его придворным. Уже в 1627 году получил он должность «хранителя королевской двери», и эти придворные должности в течение всей его жизни следовали одна за другой. Они отнимали время от живописи, растрачивали его силы на мелочи. Но талант художника все же рос и совершенствовался. 30-е и 40-е годы были временем становления и расцвета его искусства.

В 1634 году Веласкес получил заказ на историческую картину «Сдача Бреды» (Мадрид, Прадо), предназначенную для дворца в Буэн Ретиро, где уже были собраны картины различных мастеров, прославлявшие победы испанского оружия. Обычно в подобные произведения вводились традиционные аллегорические персонажи — гении, венчающие победителей, или греческие боги, призывающие их. Веласкес показал только то, что было

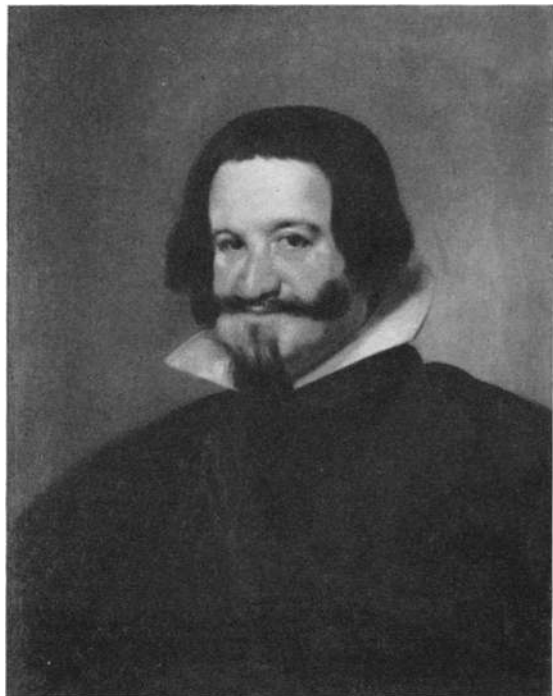
на самом деле в 1625 году, — встречу двух полководцев: испанского — Амброджио Спинола и фламандского — Мартина Нассау. Он выбрал момент, когда побежденный Нассау передает победителю ключ от города. Очень тонко сумел Веласкес охарактеризовать чувства и поведение двух людей, находящихся в столь различном положении. Нассау взволнован, но не унижен перед победителем. Спинола не протягивает руку к ключу, а кладет ее на плечо побежденного, как бы ободряя его, признавая его мужество. За полководцами стоят войска. Порядок царит в рядах испанцев, гордо подняты их копья; в стане фламандцев — растерянность. Но и здесь даны яркие, привлекающие своей выразительностью и глубокой человечностью образы. Таков юноша-солдат в зеленом мундире с внимательными, опечаленными глазами. В картине полностью исчезли остатки караванджистских приемов. Нет ни резких теней, ни темных подмалевков. Все наполнено сияющим светом. Пространство дальних планов — обширной равнины с рекой, лесами и цепью голубоватых гор — пронизано воздухом. Золотистые, зеленые, голубые, коричневые одежды, блестящий розовый шарф Спинолы, его темный доспех с золотистыми полосками, белое испанское знамя с голубыми квадратами составляют тонкую красочную гамму в строго продуманной композиции, центром которой являются оба полководца (илл. 82—84).

Пейзажный фон, светлые, сияющие дали введены Веласкесом и в конные портреты первой половины 30-х годов, изображающие короля, графа Оливареса, принца Бальтасара (все в Прадо). Веласкес следует здесь традиции парадного портрета, сложившейся в европейском искусстве конца XVI — начала XVII века.

85. Веласкес.
Конный портрет
принца Бальта-
сара-Карлоса.
1634—1635



Всадники держат в вытянутой руке жезл полководца, эффектны их фигуры, развеваются гривы скачущих коней. Но торжественная величавость сочетается с глубоким знанием человека, с правдивым показом его внешнего и внутреннего облика. Так, шестилетний Бальтасар, восседающий на гнедой вздыбленной лошади, держит себя, как заправский полководец, но его лицо



86. Веласкес.
Портрет Оливареса.
Ок. 1638

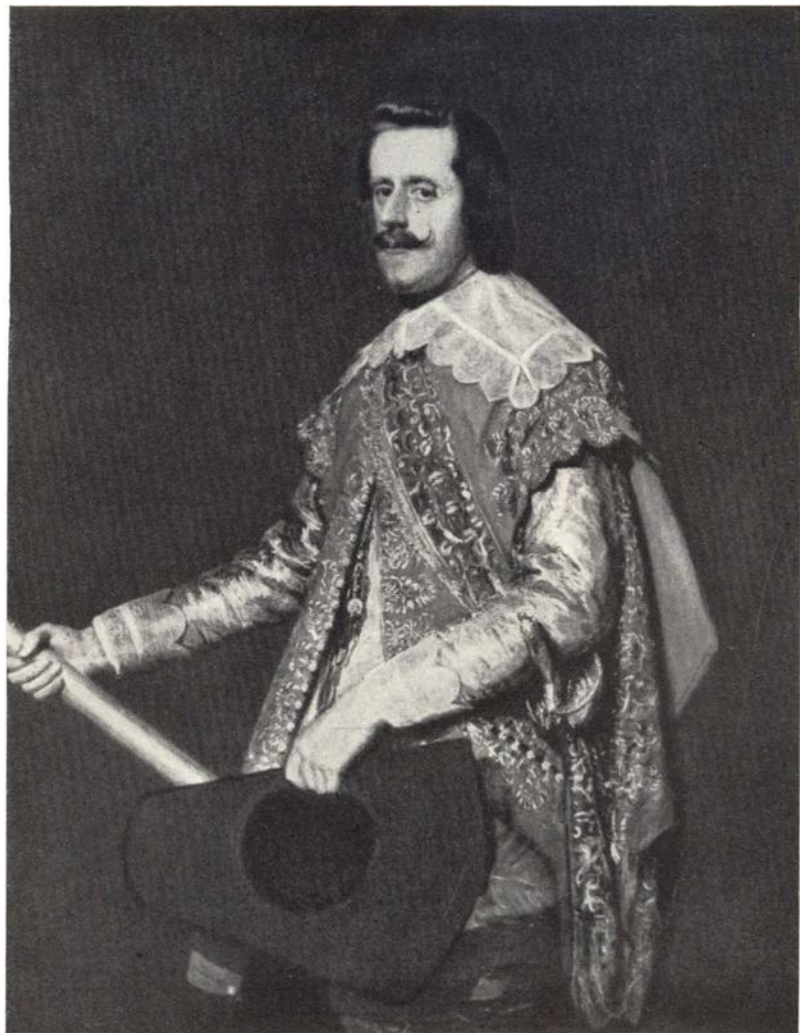
и фигурка, несмотря на серьезность и гордую осанку, полны прелести и обаяния ребенка. Тень огромной шляпы, падающей на лоб, придает особую глубину темным, как вишни, глазам, нежен абрис пухлого детского лица (илл. 85). Граф Оливарес грузно сидит на коне, уносящем его вдаль. Повернутое к зрителю некрасивое тяжелое лицо сурово и надменно. В обоих этих лучших из конных портретов Веласкеса с величайшим мастерст-

вом переданы мягкие нюансы золотистых, розовых, зеленых тканей одежд, блеск металлического доспеха Оливареса с золотыми полосками, трепещущая листва деревьев, блики солнца на земле и небо, расцвеченное бесконечными оттенками голубых и зеленоватых тонов, с бегущими серебристыми облаками.

Интересны портреты Веласкеса, изображающие Филиппа IV, его брата Фернандо и принца Бальтасара-Карлоса на охоте (написаны между 1632—1633 гг.; Мадрид, Прадо). Они несколько более интимны, чем конные, хотя все персонажи изображены в рост, в торжественных позах, с ружьем в руках, на фоне чудесных пейзажей. С предельным мастерством и знанием написаны охотничьи собаки, большие спокойные псы, сидящие или спящие около ног хозяина. Прекрасна «Голова оленя» (Мадрид, Прадо), в которой тонко уловлена чуткость, настороженность и стремительность этого жителя лесов.

В конце 30-х и особенно в 40-х годах все свои творческие силы и искания Веласкес отдает искусству портрета. Его дар глубже раскрывался в более интимных портретах, чем в парадно-декоративных. Он любил изображать свои модели по пояс или по колена на гладком фоне — темно-оливковым, коричневом или красноватом. Люди на его портретах сдержанны и молчаливы, эмоции не прорываются наружу, жесты скупы (зачастую Веласкес совсем не изображал рук), но зритель чувствует, что художником создан сложный, многогранный образ.

Веласкес понимал, как много значит для портретной живописи передача человеческого взгляда — то сурового и властного, то печального, то насмешливого, то хмурого,



87. Веласкес. Портрет Филиппа IV («Ла Фрага»). 1644

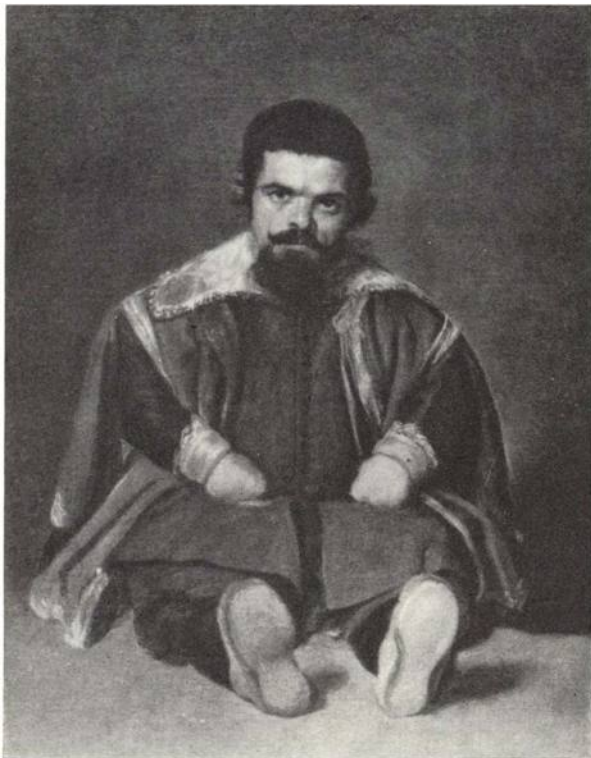
то безразличного, то затаившего глубокую мысль. Виртуозно показывал он неуловимое движение губ, бровей, поворот головы. Многие из его персонажей одеты в черные одежды. Почти одной линией очерчен тогда их силуэт, все внимание сосредоточено на лице. Человек живет на портрете полной жизнью. Художник правды, Веласкес не льстил царственным особам, внимательно вглядывался в лица друзей — писателей, художников, скульпторов — и зорко видел душевный мир простых, ничем не замечательных людей. Изображая с равным вниманием короля, инфантов, придворных, стоящих на высшей ступени иерархической лестницы, и жалких, обиженных природой шутов, призванных забавлять знать своим уродством, Веласкес вскрывал разительные контрасты своей эпохи.

В 1644 году в городе Ла Фрага написан поколенный портрет Филиппа IV (Нью-Йорк, музей Фрик). В этом произведении художник достигает большой правдивости в характеристике внутренней сущности человека и раскрывает свое колористическое мастерство (илл. 87). Король облачен в роскошную красновато-розовую одежду, отделанную серебряным кружевом. Виртуозно передал Веласкес тончайшие оттенки и переливы тонов: нежную пушистость красного страусового пера на черной шляпе, которую держит в руке король, тонкое кружево воротника, блеск ордена Золотого руна на груди, богатую орнаментику шелкового камзола, переданную легкими прозрачными красками. Зритель ощущает звучание единой цветовой гаммы в переливах и нюансах розовых, красных, серебристых, перламутровых тонов; мазки кисти бесконечно разнообразны, и ни один из них по своим очертаниям непохож на другой.

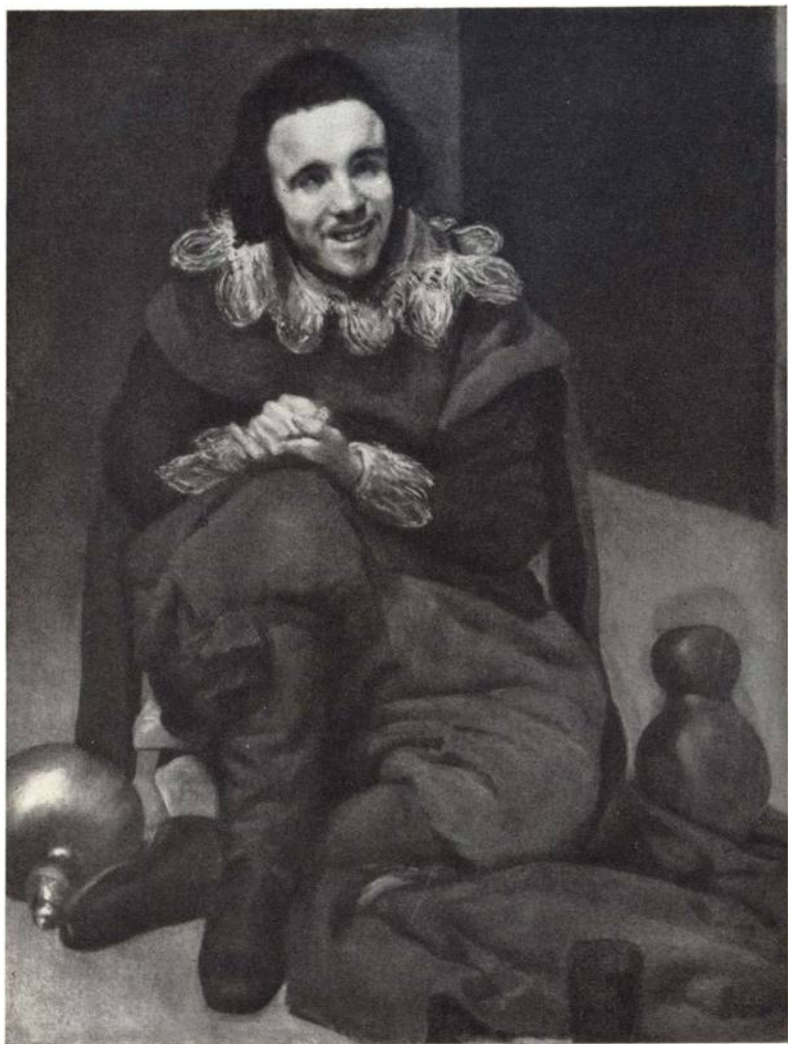
Облик короля контрастирует с роскошной одеждой, в которую он облачен. Филипп кажется немного сутулым. Тяжелое длинное лицо с массивной челюстью, крупным носом и вялым взглядом незначительно и прозаично. Глаза устало полуприкрыты веками. Это обыкновенный, ничем не замечательный человек, не герой, каким, быть может, хотел видеть себя король. Портрет написан в Каталонии, куда вместе с Оливаресом Филипп ездил усмирять движение, направленное против гнетущей политики абсолютизма (1640—1652). Быть может, там, в восставшей и разоренной королевскими войсками Каталонии, художник лучше узнал короля, глубже задумался над жизнью. Веласкес, по свидетельству современников, был молчалив, замкнут и сдержан. Он не любил говорить, он наблюдал, и каждый человек раскрывался перед ним, как серьезная книга, которая должна быть прочитана до конца.

Около 1638 года написан поясной портрет графа Оливареса (Ленинград, Эрмитаж; *илл. 86*). Из рамы на зрителя смотрит пожилой человек. Черная одежда, скромный темно-оливковый фон портрета сосредоточивают все внимание на лице. Запоминаются тяжелая, крупная голова, одутловатость щек, рыхлый подбородок с редкой бородкой, мясистый нос, как бы нависающий над пушистыми усами, и особенно — небольшие, недобрые черные глаза. Сосредоточенность, скрытность, суровая надменность и властность чувствуются во всем облике этого человека: в остром взгляде глубоко лежащих глаз, в выпяченной губе, в изломе бровей. Веласкес сумел уловить сущность этого человека — мстительного, жестокого, но упорного, ловкого и умного — и запечатлеть в портрете, поражающем своей художественной правдой.

88. Веласкес
Себастьян Морра.
Ок. 1648



В этом произведении сказались основные черты творчества Веласкеса — простота, лаконичность, глубина и меткость характеристики. Композиционно портрет построен на контрастах темных и светлых тонов (темные волосы, глаза, усы, одежда, белый воротник, светлое пятно лица). Лицо Оливареса выполнено в тонкой



89. Веласкес. Эль Бобо дель Кориа

красноватой и желтоватой гамме. Художник, блестяще владевший формой, лепит его мазками различной величины и различных оттенков, усиливая выпуклость, придавая ему реальную жизнь. Черный цвет одежды здесь почти прозрачен и исполнен множества оттенков, мягко переходящих один в другой; тонко вплетается в него цвет зеленоватой ленты, на которой висит орден.

Углублен в себя, мрачен и озабочен Хуан Матеос, придворный Филиппа IV, начальник королевской охоты (ок. 1632, Дрезденская галерея). Его грузная фигура и широкие плечи кажутся еще шире благодаря поперечным полосам на темной коричневой одежде. Тяжелая, мужественная голова проработана пластичными мазками кисти. В темных без блеска глазах хмурая печаль, тяжелые руки опущены. Вельможа стареет и, может быть, уже неспособен легко вскочить на коня, чтобы скакать в погоне за оленем или кабаном в лесах Эль Пардо, организуя королевскую охоту.

Знаменитые портреты шутов, забавлявших испанский двор, написаны в конце 30-х, главным образом в 40-х годах (все находятся в Прадо).

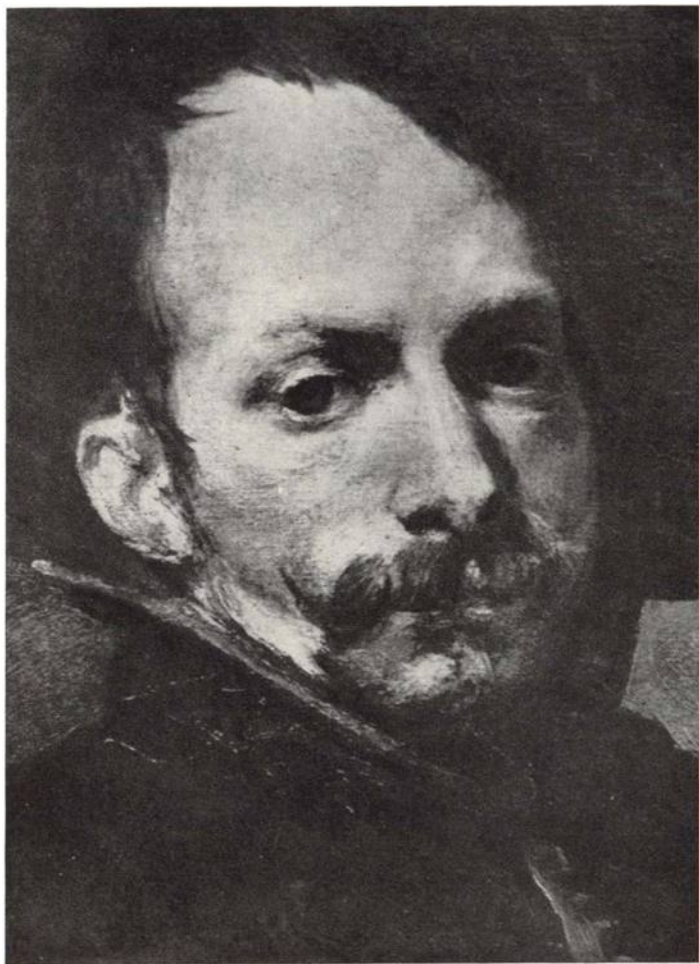
Веласкес был не первым художником, который запечатлел на картине черты этих обездоленных людей. Шутов писали многие европейские живописцы. Антонис Мор писал Пехерона, карлика короля Карла V. Ван Дейк — Джеффри Гудсона, шута при дворе английского короля Карла I Стюарта. Изображали их и испанские портретисты. Санчес Коэльо исполнил портреты Мартина Агуса, Хуана Биладона, Мораты и других шутов Филиппа II и Филиппа III. Но эти художники обращали внимание главным образом на физическое урод-

ство, особенности строения тела, шутовской наряд. Веласкес подошел к задаче глубже.

Он увидел в униженных людях, зачастую одаренных умом и способностями, человеческую сущность, индивидуальный душевный склад. Это говорит о высокой гуманности великого художника.

Шуты — калеки, уроды, карлики, идиоты — содержались в большом количестве при европейских дворах в XVI и XVII веках. Эти люди ценились наравне с любимыми обезьянками, попугаями, собачками редкой породы, служившими для забавы. Царственные особы нередко посылали своих шутов в подарок друг другу, обменивались ими. Кальдерон в драме «Врач своей чести» рассказывает о короле, который приказывал выдавать своему шуту по сто золотых эскудо за вызванный им смех и вырывать зуб, если он не рассмешит его в течение месяца.

Тонко дифференцировал Веласкес каждого из этих «людей для забавы», показывая особенности характера и роли, исполняемые ими при дворе. Шут Перния, прозванный Барбароссой, облаченный в турецкую одежду, мечет грозные взгляды и, вероятно, пародирует воинственного разбойника, пирата Барбароссу, хозяйничавшего в XVI веке в Алжире. Шут, прозванный Хуаном Австрийским, по имени победителя над турками в знаменитой битве при Лепанто, — пародия на умершего в немилости полководца. Хуан Австрийский одет в богатую, но изношенную одежду, у его ног сложены военные трофеи, в глубине видно морское сражение. Изображенный на портрете человек стоит ссутулясь, неуклюже расставив кривые тонкие ноги, опираясь на жезл, как на клюку, шляпа с плюмажем сползает набок. Над его неле-

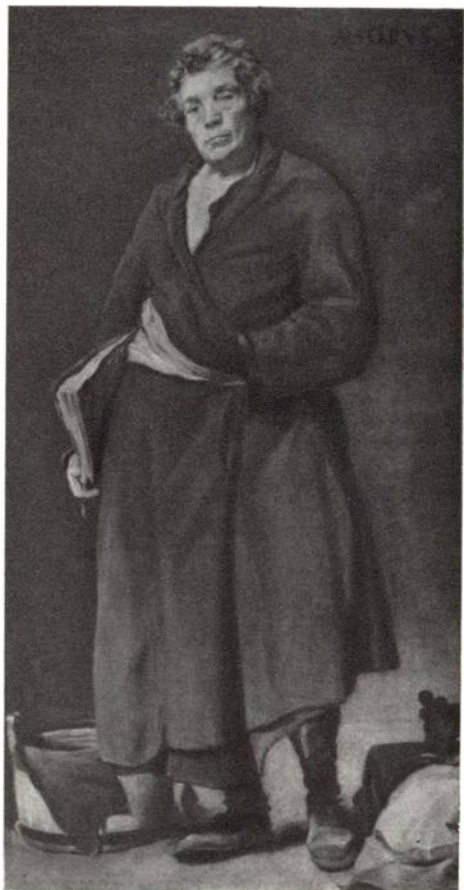


90. Веласкес. Эль Примо. 1644. Деталь

пой фигурой высокопоставленные зрители смеялись. Но Веласкес показал во взгляде старого шута серьезное, печальное внимание, невеселую думу.

Шут Паблильос из Вальядолида изображен в тот момент, когда он вышел, чтобы начать выступление перед своими повелителями. Одна рука прижата к груди, другая отставлена, живот выпячен, ноги широко раздвинуты, рот полуоткрыт, но в темных глазах испуг и растерянность. Карлик Диего де Асела, прозванный Эль Примо, сидит на полу с огромным раскрытым фолиантом на коленях. Он пародирует ученого. По-видимому, Эль Примо действительно любил книги и читал их. Веласкес, зная это, и изобразил его таким, каким тот был, — человеком интеллектуальным и мыслящим. Богородная голова, высокий чистый лоб, умные, усталые, без блеска глаза на худощавом лице создают трагический контраст с уродливым телом и униженным положением Диего де Асела (илл. 90). Несколько иначе раскрыт облик и характер карлика Себастьяна Морра (илл. 88). Он изображен в час досуга, когда был нужен только художнику, писавшему его портрет. Карлик сидит, вытянув короткие беспомощные ножки, уткнув в складки камзола культи беспалых рук. Тяжелая, огромная по сравнению с туловищем голова чуть склонена набок. Озлобленность и гнетущая тоска съедают бедного калеку. Возможно, он поведал свою тоску великому художнику, единственному человеку, которого интересовал его душевный мир. Трогателен образ дурачка Эль Бобо дель Кория, забывшегося в угол со своими погремушками, человека больного, слабоумного, но доброго, с растерянной, беспомощной улыбкой смотрящего снизу вверх на своих хозяев (илл. 89). Сочета-

ние этой жалкой улыбки и пугливого, затуманенного взгляда со скорченной фигуркой шута и его судорожно сжатыми руками составляет основное впечатление от портрета. Тщательно написанный Веласкесом глубокий, вдавленный шрам над левой бровью повествует о том, каким образом этот несчастный человек превратился в игрушку знати. Франсиско Лескано, известный под именем Дитя из Вальескаса, карлик принца Бальтасара, — больной ребенок с большой головой, немного закинутаю назад, точно ему трудно держать ее прямо, с полуоткрытым ртом и устало опущенными веками — изображен на фоне скалы, за которой открывается чудесный гористый пейзаж. Величественная природа подчеркивает болезненный вид



91. Веласкес. Эзоп. 1639—1642

жалкого ребенка, его нескладное тело и печальное лицо.

Концом 30-х — началом 40-х годов датируются два портрета нищих, названных художником именами древнегреческих писателей — сатирика Мениппа и баснописца Эзопа (оба в Прадо). Это старики, умудренные опытом, познавшие невзгоды, превратности и несправедливости жизни. Эзоп остановился в глубоком раздумье. Усталость, сознание бесплодности борьбы за лучшую судьбу, за достойное место на земле чувствуется во всем его облике. Нищета подчеркнута показом бедной и небрежной одежды — старого халата, сношенных сапог. Деревянная кадушка, из которой выглядывает рваный лоскут, указывает на нищенское жилье философа. Красочная гамма, выдержанная в темных коричневых тонах, соответствует безрадостности образа. Образ сложен, противоречив и раскрывается зрителю не сразу. С первого взгляда Эзоп производит впечатление некрасивого, даже уродливого человека. Но у него мужественная голова, черты лица правильны, энергично очерчена линия рта. Опирая умелыми мазками кисти, нанося тени и блики света на это лицо, Веласкес передает тяжелые набухшие мешки под глазами, провалы щек, заставляющие выступать скулы, обильную седину в еще густых черных волосах. Непроницаемая тень, положенная в глубине глаз и над бровью, создает впечатление глубокой печали, скорбной думы уставшего от трудной жизни человека (илл. 91).

Выразителен и образ Мениппа — нищего, нахлобучившего на голову смятую порыжелую шляпу, закутанного в рваный зеленовато-серый плащ. Изумительно написано лицо старика, вылепленное красноватыми маз-



92. Веласкес. Портрет папы Иннокентия X. 1650



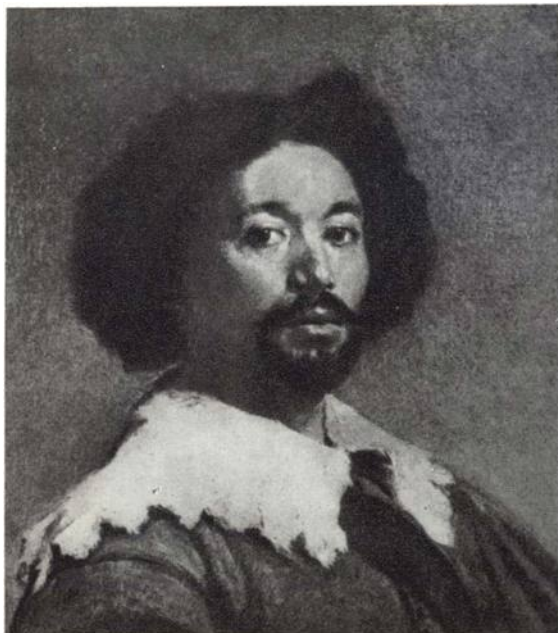
93. Веласкес. Дама с веером. 1644—1648

ками различной световой силы. Неуловима гримаса чуть искривленных губ. В глазах, зорко смотрящих на зрителя, чувствуется тонкая горькая ирония и насмешка философа над жизнью.

Если испанская передовая литература в знаменитых романах XVI—XVII веков сумела создать яркие образы бродяг, разоренных идальго, нищих философов, проникнутых скепсисом и иронией по отношению к испанской действительности, к иллюзии величия страны, в которой неудержимо развивался хозяйственный и социальный кризис, то «Эзоп» и «Менипп» — ярчайшие образы этого типа людей в изобразительном искусстве Испании, созданные величайшим художником-реалистом.

Веласкесом создана и портретная галерея друзей, с которыми он общался за стенами дворца. Мартинеса Монтаньеса он знал еще в Севилье, в доме Пачеко. Поколенный портрет Монтаньеса (1635—1636) изображает старика скульптора за работой. Все внимание сосредоточено на показе лица и руки. Глубокая тень, положенная под надбровными дугами, придает особую пристальность взгляду, устремленному на модель, губы чуть приоткрыты, стека зажата между пальцами поднятой правой руки, готовой продолжать работу. Скульптор обдумывает дальнейший шаг.

Мужской оплечный портрет (ок. 1640, Лондон, собр. Веллингтон) многие исследователи считают портретом художника Алонсо Кано. Посадка гордой головы, поворот стройной фигуры в черном плаще, благородная форма носа, сомкнутые губы, пронзительный взгляд черных глаз, в которых чувствуется сдержанная пылкость темперамента, создают сложный и богатый образ человека, полного противоречий и кипящих страстей.



94. Веласкес.
Портрет
Хуана Парехи.
1650. Деталь

Прекрасны и немногочисленные женские портреты Веласкеса 40-х годов. Лучший из них — «Дама с веером» (Лондон, собрание Уоллес). Это поколенный портрет женщины, возможно дочери Веласкеса, скромной, строгой, облаченной в коричневое простое платье и темный плащ, накинутый на голову. Золотой крестик и голубой бант на четках, светлые перчатки немного оживляют скромный наряд. Сдержанный жест рук и серьезность лица, особенно взгляда — печального, как бы устремленного внутрь себя, — свидетельствуют о слож-

ном внутреннем мире этой женщины. Веласкес сумел показать целый ряд характеризующих ее черт — набожность и затаенное кокетство, гордость и нежность, сдержанность и глубину чувств (илл. 93).

В 1649 году Веласкесу довелось совершить еще одно путешествие в Италию. Король, желавший обогатить свою картинную галерею, послал его туда для приобретения произведений великих мастеров. На этот раз художник, высадившись в Генуе, посетил Милан, Флоренцию, затем вновь увидел Неаполь и Рим. В Рим он приехал теперь не как ученик, а как великий и прославленный живописец Испании. В «вечном городе» был создан Веласкесом его шедевр — знаменитый портрет папы Иннокентия X, одно из лучших произведений мирового портретного искусства (1650, Рим, галерея Дориа-Памфили).

Главу католической церкви художники не раз писали до Веласкеса. Рафаэль портретировал Льва X и Юлия II, Тициан — папу Павла III, Карл Маратта — папу Климента IX. Однако никто из них не пытался так смело раскрыть характер «наместника Христа на земле».

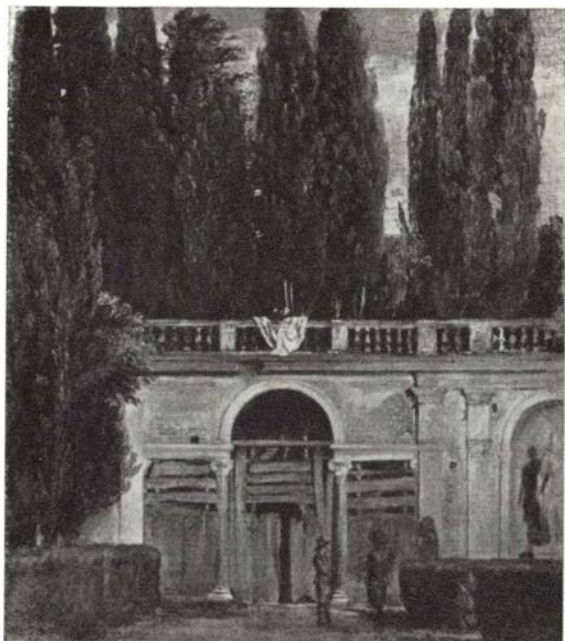
Папская власть, усилившаяся после побед контрреформации, широко использовала искусство для прославления католицизма. Рим XVII столетия украшался. Грандиозная колоннада, исполненная Бернини, величественно опоясала собор св. Петра, на площадях возникали пышные фонтаны, причудливо льющиеся водяные струи которых соперничали с динамикой и разнообразием многочисленных статуй. Бронзовая статуя папы Урбана VIII (Рим, собор св. Петра) работы Бернини возвышалась на постаменте из черного и белого мрамора

на фоне широкой ниши. Папа, сидящий в кресле, увенчанный высокой тиарой, простирал руку над молящимися, и широкие складки парадного папского облачения эффектно падали к его ногам. Почти так же изобразил папу Иннокентия X (Рим, palazzo Консерватории) Алессандро Альгарди, придворный скульптор дома Памфили (из которого происходил папа Иннокентий X). И этот папа восседал на великолепном троне, высоко над толпой, величественным жестом простирая над ней руку. Так же бурно клубились вокруг его рук, колен и ног складки длинной, тяжелой, расшитой золотом мантии. Лицо старого папы с нахмуренными бровями было величаво и благообразно. Веласкес, чуждый пышности барочного искусства, остался и в Риме самим собой. На созданном им портрете в кресле сидит грузный, багровый старик с мясистым красным носом, растянутым ртом, редкой щетинистой бородкой и пронзительным, сверлящим взглядом злых глаз (илл. 92). Иннокентию было семьдесят шесть лет, когда его портретировал великий испанский художник. Много злодеяний, жестокости, вероломных поступков было содеяно им за столь долгую жизнь. Одним из них было уничтожение итальянского города Кастро за неповиновение. Папа приказал разрушить Кастро до основания, пройтись плугом по его территории, сравнять с землей и поставить столб с надписью: «Здесь был город Кастро».

Поразительно верно передал Веласкес тяжелое, грубое лицо папы, повернутое вполоборота к зрителю. Голова вылеплена широкими уверенными мазками разной величины, формы и плотности. Краска кладется то пастозно, то едва прикрывая холст. Легкими прикосновениями кисти написаны волосы усов и бороды. Особенно пора-

жают глаза на багровом лице: властность, жестокость, пронизательность и недоверие чувствуются во взгляде владыки католического мира. Весь портрет является чудесной световой симфонией красного и белого. Малиново-красная калотта (папская шелковая шапочка) на голове, короткая мантелетта на груди и плечах, красная спинка кресла, красный занавес и белый кружевной стихарь составляют неповторимое звучание мощной красочной гаммы. С первого взгляда портрет кажется исполненным только красным и белым. Но внутри этих основных тонов несказанное богатство тончайших градаций — знаменитых «валеров» Веласкеса. Виртуозно

95. Веласкес.
Вилла Медичи.
1650

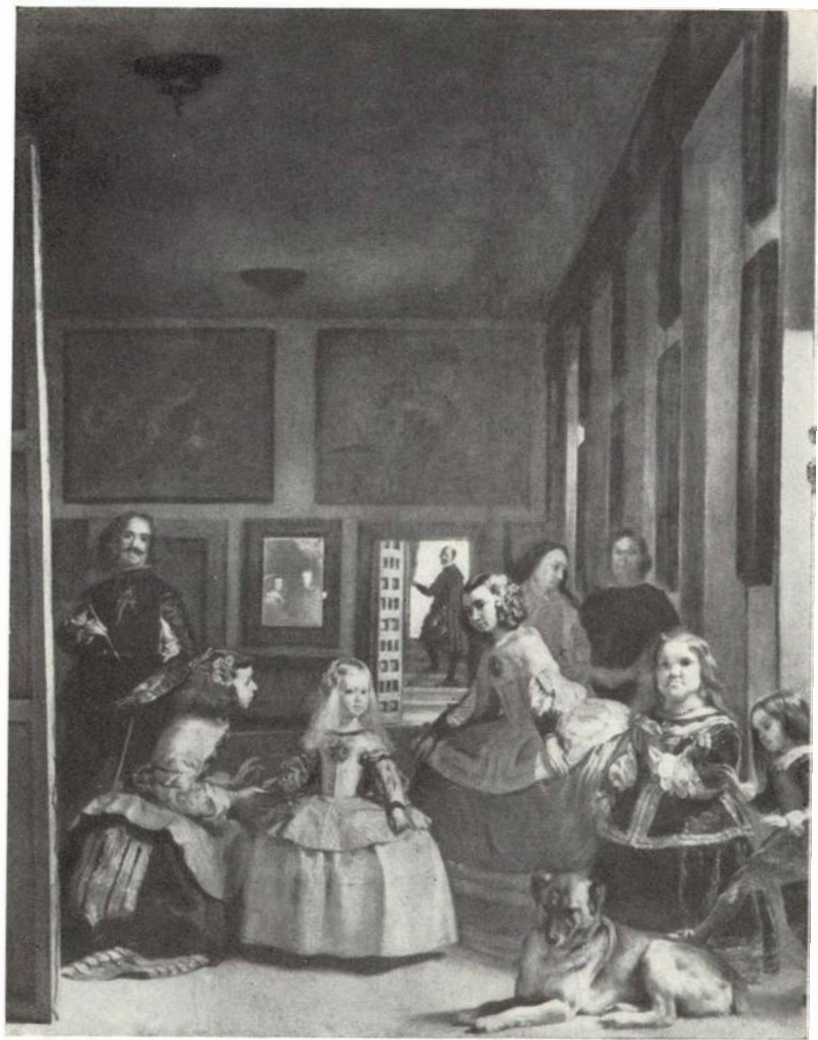


передан блеск шелка малиново-красной мантилетты, с бесконечными переходами различных оттенков цвета в зависимости от степени освещенности или затененности; тонкие переходы серых, золотистых, нежно-зеленоватых и фиолетовых с отблесками розовых тонов включены в белый тон папского стихаря.

Увидев свой портрет, изумленный папа воскликнул: «Слишком верно!»

В Риме написаны Веласкесом и другие его шедевры — два пейзажных эскиза виллы Медичи (Мадрид, Прадо). Художник видел сады виллы еще в свой первый приезд в Рим, когда там находилось великолепное собрание скульптуры — пятнадцать античных статуй из группы «Ниобея и ее дети», бронзовый «Меркурий» работы итальянца Джованни ди Болонья и другие знаменитые произведения. Теперь вилла и сады были запущены. Оставшаяся скульптура стояла не на своих местах, арки были грубо и наспех заколочены старыми досками, на балюстрадах привратники сушили белье.

Один из эскизов запечатлел сад в знойный полдень, другой — вечером в сумерки. В первой картине показан уголок парка с большой аркой, открывающей вид на виллу. Трепещущая листва деревьев, сквозь которую пробиваются солнечные лучи, блики солнца на земле, вибрирующий от зноя, как бы движущийся воздух, прозрачные тени, игра света — вот основное в этом эскизе, написанном с натуры. Находящаяся за центральным пролетом арки статуя спящей Ариадны еле заметна на свету и намечена несколькими мазками. Озаренные солнцем фигуры людей даны в движении и сливаются с пятнами света и бегущими тенями. Второй эскиз, написанный в серебристо-зеленоватой гамме, полной



96. Веласкес. Менины. Ок. 1656

тонких оттенков, чудесно передает тишину заброшенного уголка. Торжественны очертания высоких кипарисов на сероватом вечернем небе, тонки и прозрачны тени, как бы движущиеся вдоль стены, мимо ниши, где еще стоит статуя, и замшелого саркофага с забытой античной гермой (илл. 95). Ни один художник до Веласкеса не увидел природу так, как он. Никто не писал еще тогда пейзажей в пленере.

Однако король не раз уже требовал своего придворного живописца в Мадрид. В 1651 году Веласкес вернулся. Теперь он получил звание гофмаршала двора и был еще больше связан придворным этикетом, обязанностями царедворца. Ему были поручены организация праздников, охот, театральных представлений, украшение дворца и т. д. Он был завален заказами и как придворный живописец. Подрастали дети короля — Мария-Терезия, Бальтасар-Карлос, маленькая Маргарита и родившийся в отсутствие Веласкеса Проспер-Филипп. Их надо было портретировать. На заказы друзей уже не было времени. Последней из этих работ был знаменитый портрет Хуана Парехи, написанный в свободные часы в Риме (1650, Солсбери, собрание Раднор). Мавр по происхождению, Пареха был верным слугой Веласкеса; он был вывезен еще из Севильи и дважды сопровождал художника в Италию. Заметив в нем талант, Веласкес сделал его живописцем. Пареха изображен по пояс на гладком фоне (илл. 94). Мужественное лицо, высокий лоб, умный, пристальный взгляд блестящих глаз, энергичные очертания полных губ говорят о сильном, независимом характере этого одаренного человека. Портрет был выставлен в Риме 19 марта 1650 года в галерее Пантеона Агриппы. Мастерство испол-





98. Веласкес. Менины. Деталь

нения — свободная манера письма, светотеневая лепка головы, тонкая красочная гамма — произвело большое впечатление.

Последний период творчества Веласкеса — вершина не только испанского искусства эпохи расцвета, но и одна из вершин европейской живописи XVII столетия. Все искания и достижения художника блестяще развернулись в таких шедеврах, как «Менины» (молодые придворные дамы), «Венера с зеркалом», «Пряхи» и чудесные портреты инфант. Около 1656 года была создана знаменитая картина «Менины» — гордость музея Прадо (илл. 96). Сюжетом ее является не торжественная, парадная, а будничная, повседневная жизнь дворца: в одном из его покоев, среди карликов, шутов и придворных, Веласкес, стоя у подрамника, приготовился писать короля и королеву. Призванная родителями или случайно заглянувшая в мастерскую, маленькая принцесса Маргарита, окруженная своими фрейлинами, становится центром внимания присутствующих. Согласно церемониалу двора, обязательному во всех случаях дворцовой жизни, одна из менин, Агостина Сармиенто, подавая ей на золотом блюде бокал воды, опускается на колени, другая, Изабелла Веласко, приседает в придворном поклоне. Слева — карлики: старая Мария Барбола и юный Николасико Пертусато, старающийся разбудить огромного дремлющего пса. Строгость изображения церемонного быта дворца сочетается с подлинной жизнью. В этом произведении Веласкеса все совершенно. Ни в одной из своих картин не достигал он такой осязаемости реального пространства, такой свободной расстановки фигур, окруженных воздушной атмосферой. В музее Прадо картина висит очень низко, почти касаясь

нижним краем рамы плинтуса пола. Подобную развеску подсказала сотрудникам музея сама композиция этого произведения. Она построена так, что зритель ощущает себя участником происходящего, стоит рядом с людьми XVII столетия. Веласкес пишет короля и королеву, но их нет на картине (они только отражены в висящем на стене зеркале). Создается иллюзия, что они находятся там, где стоит зритель, там, куда смотрят сам Веласкес и маленькая Маргарита. Стены комнаты уходят в глубину; придворный Хосе Ньето, изображенный на фоне проема растворенной двери, придерживает занавес, за которым пространство продолжается. Благодаря тому что фигуры окутаны воздухом, оно кажется реальным и осязаемым. Источником света является не только дверь. Свет льется и из окна справа, в потоке его лучей видны дрожащие, трепещущие пылинки. Свет объединяет в единое целое сложную и тонкую красочную гамму. Доминируют зеленоватые и коричневатые тона, кое-где горят красные пятна, но неизмеримо богаты оттенки, полутона, неуловимо переливающиеся, дополняющие друг друга. Легкими, прозрачными мазками написаны тонкие шелковистые волосы Маргариты, сквозь которые просвечивает отделка ворота ее светлого платья с переливами золотистых, голубоватых и зеленоватых тонов, оживленных красными розетками из лент на груди и рукавах (илл. 97). Богатство нюансов поражает и в зеленоватых, отделанных серебром, сияющих от падающего на них света платьях обеих менин, синей, с серебряными позументами, одежде Барболы, золотистой шерсти сонного пса, темном камзоле художника, сквозь разрезы рукавов которого просвечивает белая ткань рубашки.



Образ Веласкеса в «Менинах» — единственный достоверный автопортрет художника (илл. 98).

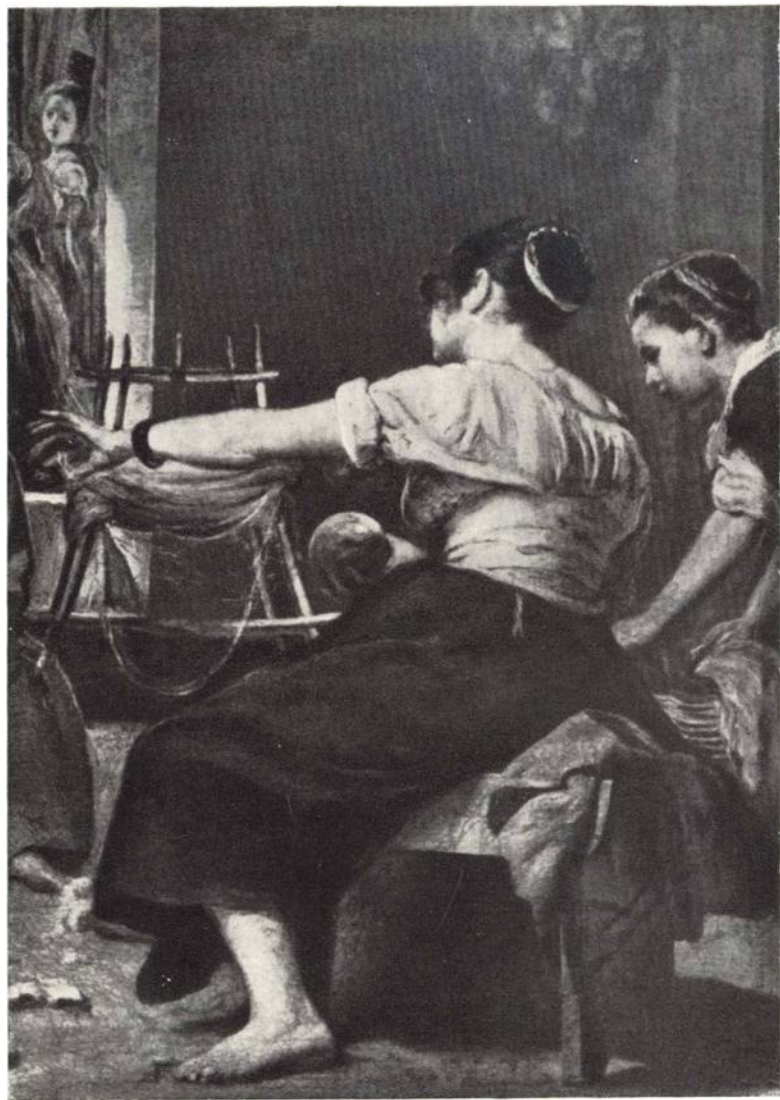
Инфанту Маргариту Веласкес портретировал несколько раз. Ее изображения находятся в Вене, Лувре и Прадо. Особенно хорош портрет в Прадо, исполненный около 1660 года. Это чудесная симфония алых, розовых и сияющих серебристо-серых тонов, которыми увлекался Веласкес в 50-е годы. Мазки кисти, передающие блеск и переливы шелковых тканей платья принцессы, предельно виртуозны и бесконечно разнообразны по форме и оттенкам цвета. С высоким мастерством написано тончайшее, как дымка, кружево нарукавничков принцессы, сочетающееся с розовым и серым, и тонкая кисть руки, держащей алую розу.

В 1657 году для дворца гранда Луиса дель Аро была исполнена Веласкесом знаменитая «Венера с зеркалом» (Лондон, Национальная галерея). Сюжет «Туалет Венеры» был известен еще в античной живописи, к нему часто обращались художники итальянского Возрождения. Великого испанского художника привлекла целомудренная красота едва расцветшей юности. Он изобразил Венеру со спины, смотрящейся в зеркало, которое подает амур. Прекрасно гибкое, стройное тело девушки. Поворот плеч дан так, чтобы подчеркнуть тонкость талии и ритм чистых плавных линий спины, бедра и вытянутой ноги. Каштановые волосы, ничем не украшенные, гладко зачесаны назад и собраны в тяжелый узел на затылке. Зеркало смутно отражает простое и милое лицо. Прекрасна и строга красочная гамма серых и белых тканей на ложе девушки, гармонирующая с нежными розовыми оттенками ее юного тела и красного занавеса слева (илл. 99).



100. Веласкес. Пряжи. 1657

Большинство исследователей относят к последним годам жизни Веласкеса его прославленное произведение — картину «Пряжи» (1657, Прадо), сцену из быта королевской шпалерной мануфактуры св. Изабеллы (илл. 100, 101). Паломино сообщает, что Веласкес, как гофмаршал двора, должен был сопровождать иностранных гостей не только на корриду (бой быков) или на тор-



жественные церковные церемонии, но демонстрировать им и королевскую мануфактуру, где создавались и реставрировались великолепные тканые ковры. Возможно, что художник видел сквозь растворенные двери, как в глубине зала, освещенные солнцем, нарядные дамы обменивались мнениями по поводу выставленного ковра, в то время как работницы трудились за прялкой и разматыванием шерсти. Так мог возникнуть замысел картины, а чтение «Метаморфоз» римского поэта Овидия, сочинения которого имелись в личной библиотеке художника,— подсказать ему сюжет: соревнование в искусстве ткачества богини Афины и простой девушки Арахны, победившей в этом состязании и превращенной мстительной Афиной в паука.

Картина Веласкеса композиционно поделена на два плана, отделенных друг от друга полукруглой аркой. В глубине на возвышении, на светлой стене, видной в пролет массивной арки, висит чудесный ковер. На нем изображен рассказ Овидия: Афина в шлеме, с поднятой рукой угрожает юной Арахне, возмущенно указывая на ее произведение, где выткано «Похищение Юпитером Европы». Оксlo ковра стоят придворные дамы, разглядывая его. Этот второй план картины залит потоком света, освещающим серебристо-голубой ковер и фигуры дам в желтых, голубых и розовых платьях, окруженные золотистым воздушным пространством. Однако основное внимание в картине Веласкес уделяет первому плану — полутемному помещению, где работают пряжи. Одна из них приоткрывает тяжелый занавес у окна и, склонясь, беседует с пожилой женщиной, сидящей за самопрялкой, другая разбирает клубки. Образ юной пряжи, сидящей справа на грубой деревянной скамье и разматывающей

шерсть, — один из лучших, созданных Веласкесом. Девушка показана со спины вполоборота, видна только часть левой щеки. Но внимание зрителя приковано главным образом к ней. У этой работницы, одетой в зеленую юбку и белую кофту, — гибкий стан, тяжелые волосы уложены в узел на затылке и подхвачены лентой. Нежные завитки кудрей падают на щеку. Босые ноги упираются в пол, торс откинут, а вытянутая рука грациозным движением направляет поток ниток. В ее позе, подсказанной трудом, — почти музыкальный ритм и плавность движений.

Веласкес — первый из европейских живописцев, воспевавший труд простых людей. В его представлении образ работницы королевской мануфактуры отождествился с образом искусницы Арахны, создательницы чудесного ковра. Миф превратился в реальность. И в конце творческого пути художник продолжал создавать прекрасные и благородные образы своего народа.

Однако бесконечные дела и заботы, связанные с должностью гофмаршала, утомляли его. 24 апреля 1660 года двор двинулся в путешествие через Пиренеи к границам Франции, где на острове Фазанов следовало торжественно вручить испанскую инфанту Марию-Терезию, старшую дочь Филиппа, ее жениху, будущему французскому королю Людовику XIV. Сотни людей на конях, мулах и несомые в креслах-паланкинах, сопровождаемые слугами, двигались по стране, сначала через обе Кастилии, затем по горным тропам в Пиренеях. Вся тяжесть устройства ночлегов, развлечений двора, встреч с населением ложилась на плечи гофмаршала. Усталый художник простудился, заболел и шестого августа 1660 года, по возвращении в Мадрид, скончался.



102. Хуан Масо. Портрет семьи художника.
1659—1666

Веласкес оставил в Мадриде учеников и последователей. В области портрета работали Хуан Пареха, Хуан Масо, Клаудио Коэльо и Хуан Кареньо де Миранда. Это были хорошие художники, но они не поднимались до уровня своего гениального учителя и не смогли дать ту полноту показа человеческой личности, ту глубину характеристики, которая отличала искусство Веласкеса. Их больше интересовала внешность человека, его

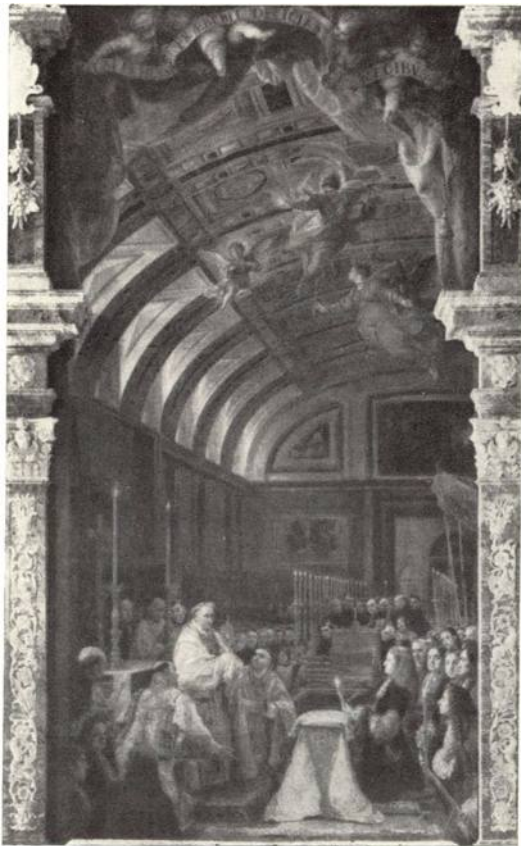


103. Хуан Кареньо де Миранда.
Портрет П. И. Потемкина. 1667.

костюм, его окружение. Они уже вносили в свои произведения черты аристократической утонченности, некоторой идеализации и декоративности. Многие из этих художников испытывали влияние Рубенса и Ван-Дейка.

Близким Веласкесу человеком, мужем его дочери Франсиски, был Хуан Масо (1612—1667). Некоторые работы этого художника, по которым прошла кисть Веласкеса, многие исследователи приписывали самому Веласкесу. Таковы «Вид Сарагосы» (1646) и «Королевская охота на кабана» (ок. 1640, обе в Прадо). Однако Масо был суше и мелочнее. В групповом портрете своей семьи (Вена, Художественно-исторический музей) он, несомненно, подражал «Менинам» и «Пряхам», изобразив на первом

плане фигуры детей и супруги, а в глубине — вторую комнату, освещенную падающим слева светом, в которой изображен сам художник, пишущий портрет инфанты Маргариты. Но расположение фигур, вытянутых в одну линию, несколько надуманно (илл. 102).



104. К лаудио Коэльо.
Перенесение гостии
в Эскориал. 1685—1690



Подпись Хуана Парехи находится на портрете старого монаха-августинца (Ленинград, Эрмитаж), человека с красноватым лицом и серьезными глазами. Это хороший портрет, но здесь нет той виртуозности в лепке лица и той прозрачности черного цвета одежды, которые можно наблюдать в портрете Оливареса Веласкеса.

Лучшими из последователей Веласкеса были Клаудио Коэльо (1642—1693) и Хуан Кареньо де Миранда (1614—1685). Картина Коэльо «Перенесение гостии в Эскориал» (1685—1690, Эскориал) является, по существу, групповым портретом духовенства и коленопреклоненных придворных, окружающих Карла II. С большим мастерством передано огромное пространство собора, наполненное воздухом и светом, струящимся из окон, в котором мерцают огоньки горящих свечей (илл. 104). Из произведений Кареньо де Миранда ближе всех к Веласкесу по своему реализму портрет вдовствующей королевы Мариианны, пожилой женщины в монашеском одеянии, сидящей в кресле, написанный в темных тонах (Мюнхен, Пинакотека), и портрет девочки-великанши Еухении Вальехо, грузной и тяжелой, в узорчатом платье (Мадрид, Прадо). Придворный живописец Кареньо де Миранда часто писал короля Карла II. На портрете в Прадо он изображен еще мальчиком-подростком, болезненным и тонким, в великолепном интерьере в зале зеркал, в одном из которых отражается его фигурка. Портрет герцога де Пастрано (Мадрид, Прадо), утонченного аристократа, стоящего около породистого гарцующего коня, несколько напоминает портреты Ван-Дейка. Особое место занимает прекрасный портрет русского боярина П. И. Потемкина, посла царя Алексея Михайловича (1667, Мадрид, Прадо). Умный и наблюдательный

Потемкин оставил дневник путешествия — «Постатейный список», — в котором описал и придворные церемонии, и нравы испанцев, и некоторые памятники архитектуры — Эскориал, собор в Севилье и другие. Возможно, сам Потемкин подсказал художнику, как он должен написать его портрет, так как поза его не свойственна испанским аристократам. Русский боярин стоит подбоченясь, держа в правой руке посох, выставив вперед правую ногу. С большим мастерством передал де Миранда весь облик чужеземца, гостя из неведомой ему далекой страны — грузную, но статную фигуру, умный и пытливый взгляд, шелковистость окладистой бороды, блеск тяжелого шелка кафтана, пушистость соболиного меха и узорчатую парчу шубы (*илл. 103*).

Некоторые мастера мадридской школы второй половины XVII века пробовали свои силы и в области жанра, пейзажа и натюрморта. Последователем Веласкеса в области жанра был интересный мастер Антонио Пуга (1602—1648). В картине «Точильщик» (Ленинград, Эрмитаж) даны яркие образы простых людей: солдата, юноши в черном, бедно одетой женщины, молчаливо ожидающей своей очереди, и самого точильщика, погруженного в работу. Картина исполнена в серебристо-коричневой гамме. Нет никаких деталей, не показана улица, внимание сосредоточено на людях (*илл. 106*).

Антонио Переда (1608—1678), создававший религиозные и исторические картины, написал несколько натюрмортов. В натюрморте со шкатулкой (1652, Ленинград, Эрмитаж) чувствуется отход от строгой простоты и четкости изображения предметов в натюрмортах Сурбарана и бодегонах Веласкеса. Здесь заметна уже некоторая пестрота красок и нарядность. Вещей много,



106. Антонио Пуга. Точильщик

они близко придвинуты друг к другу. Несомненно стремление художника внести в натюрморт элементы декоративности. Ноты пессимизма уже звучали в аллегориях Переды, символизирующих бренность и преходящесть земной жизни, так называемых *Vanitas*. В аллегории «Сон рыцаря» (Мадрид, Академия Сан Фернандо) изображен нарядный юноша, спящий в кресле около стола, на котором в изобилии лежат золотые монеты и украшения, дорогое оружие, лавровые венки, театральные маски, ноты, книги. Около кресла юноши стоит ангел, держащий развернутую ленту с надписью, гласящей о неизбежном жале смерти. Очень интересна «*Vanita*»

из Венского Художественно-исторического музея, так как она ярко показывает отношение художника к испанской действительности (илл. 105). В этой картине нет грезящего человека. Остался только ангел, стоящий у стола и держащий в высоко поднятой руке портрет Карла V, короля, о котором говорили, что в его владениях не заходит солнце. Другой рукой с вытянутым перстом ангел указывает на большой глобус, на голубую поверхность океана, где видны три испанских корабля. На суше начертано: «Terra incognita» (неведомая земля). Это то Эльдorado, куда некогда так стремились испанские конкистадоры. Людей нет — всё тлен. О них напоминают только три портрета дам в костюмах минувшего XVI столетия, портрет первого императора Древнего Рима — Августа и семь пожелтевших черепов, лежащих на книгах. Среди блеска и великолепия тех же вещей, что и в аллегории «Сон рыцаря», выделяются массивные часы, беспощадно отмеряющие время, и подсвечник с оплывающей свечой, огонек которой погас. На краю стола, под черепом, Переда начертал: «Nil omne» (всё ничто). Иллюзий в Испании уже давно не было. Никого не ослеплял больше золотой блеск заокеанской страны Эльдorado. Вместо гордого девиза «Plus ultra» («Больше и дальше»), звучавшего в первой половине XVI века, и изображений Карла V в виде гиганта, держащего на плечах земной шар, глубоко пессимистическое «Nil omne».

Новые веяния в испанском искусстве второй половины XVII века коснулись не только Мадрида, но и юга страны — Андалусии, крупным художественным центром которой продолжала оставаться Севилья.

МУРИЛЬО И МАСТЕРА АНДАЛУСИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Во второй половине XVII века Испания испытывала все последствия глубокого экономического кризиса. Она стала только далеким и бедным углом Европы и уже никого не интересовала. При последних Габсбургах Тридцатилетняя война и последующие войны с Францией и Англией вконец истощили ее. Производство пало очень низко, города пустыли, поля оставались незасеянными, умножившиеся толпы нищих бродили по дорогам страны. Богатства были сосредоточены в руках нескольких крупных магнатов и церкви. Так, вся Андалусия принадлежала теперь пяти знатным семействам, из которых наибольшие доходы получали владевшие несметными богатствами герцоги Медина Сидония, де Рионсека и Инфантадо.

Севилья и во второй половине XVII столетия оставалась торговым центром Испании; сюда еще приходили корабли из Нового Света, но их становилось меньше: со времен Филиппа II в торговом флоте Испании и ее таможнях хозяйничали иностранцы. Все большую роль в управлении страной играли монахи. В 1626 году кортесы насчитывали в стране 9088 только мужских монастырей; в одной Севилье проживало 14 тысяч монахов, к концу столетия число их увеличилось.

Идейный кризис сопровождал кризис экономический и политический. Разочарование охватывало прогрессивные круги испанского общества. Творческие силы иссякали.

Многие великие испанские драматурги уже сошли в могилу. Дольше всех жил и писал Кальдерон. Однако в его произведениях все сильнее чувствовался разлад с действительностью, сильнее звучали религиозные католические мотивы, особенно заметные в таких произведениях, как «Поклонение кресту» или «Осужденный за недостаток веры». С 1651 года Кальдерон уже не отдает свои пьесы городским театрам, а пишет только для придворной сцены, выражая эстетические идеалы аристократической верхушки.

Художественная школа Севильи, некогда одной из первых вступившая на путь реализма, мельчает. Простота, суровость, жизненность — черты, характерные для Роэласа, Эрреры, Сурбарана, Веласкеса, — постепенно сменяются поисками декоративности, пышности или нежной лиричности образов. Это чувствуется у Эрреры Младшего, Педро де Мойя, Алонсо Кано, Мурильо. Тревожность нарастает в творчестве Вальдеса Леаля. Однако реалистические традиции еще не умерли в Испании, поэтому иногда в творчестве одних и тех же мастеров боролись между собой оба направления. Кроме того, все эти художники еще блестяще владели мастерством живописи, составлявшим славу «золотого века» испанского искусства.

Интересным мастером был уроженец Гранады Алонсо Кано (1601—1667). Его деятельность связана с тремя городами — Севильей (1614—1637), Мадридом (1637—1651) и Гранадой (1651—1667). Он был скульптором, архитектором и живописцем. Живопись Кано по своему стремлению к красоте и грации ближе к искусству второй половины столетия. Он увлекался Корреджо и Рубенсом. Его ранняя работа «Св. Инеса» (1620,



107. Алонсо Кано. Визиготские короли

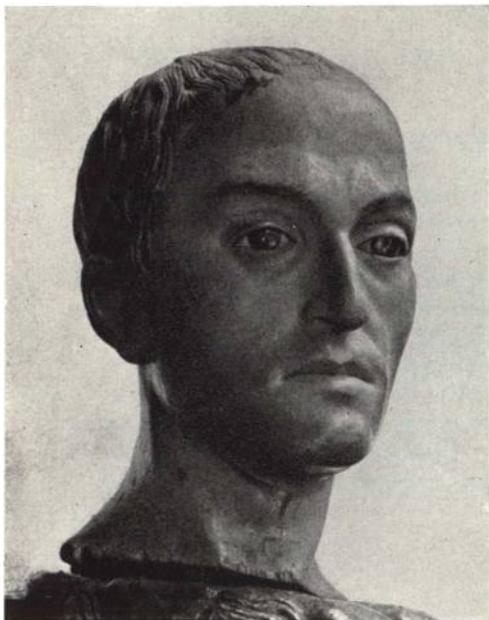
Берлин, музей) несколько напоминает святых женщин Сурбарана по рельефности и пластичности форм. Это нарядная андалуска с пальмовой веткой в руках. Несколько иначе выполнена картина «Св. Иоанн и ангел» (1636—1637, Лондон, собрание Уоллес).

Ангел — прекрасный юноша с эффектно распростертыми крыльями и крупными локонами, падающими на лоб. Нежное, мягко моделированное светом и тенью тело очерчено плавной линией. Так же мягко и движение клубящегося вокруг него светло-зеленого шарфа. Грациозным движением ангел силится поднять колено-преклоненного Иоанна с красивым, но маловыразительным лицом.

В Мадриде, пользуясь покровительством Веласкеса и графа Оливареса, Кано получил должность учителя рисования принца Балтасара-Карлоса и выполнил ряд работ для увеселительного дворца в Буэн Ретиро. Известны его «Визиготские короли» (Мадрид, Прадо), восседающие в креслах, увенчанные коронами и держащие в руках скипетры, но несколько карикатурные и утрированные. Вероятно, это персонажи из театральных пьес или живых картин, разыгранных при дворе (илл. 107).

Кано много раз писал распятия. Но в них он подчеркивал не страдание, а спокойную, нежную красоту тела и лица Христа. Крест в его распятиях обычно воз-

вышается на ночном небе, вдали горит алая полоска зари, изредка введен пейзаж. Кано любил изображать мадонну. Ей посвящен ряд произведений, особенно в последний период творчества в Гранаде. Его богоматери всегда красивы, грациозны и спокойны, их глаза обычно опущены. Таковы «Мадонна де Белем» (Севилья, собор), «Непорочное зачатие» (там же), «Мадонна с младенцем» (Мадрид, Прадо), написанная на фо-



108. Алонсо Кано.
Хуан де Диос. Деталь

не вечернего пейзажа с тонкими молодыми деревьями (илл. 109).

Как скульптор Кано продолжал традиции Монтаньеса. Реалистическое направление в его скульптурных произведениях выражено ярче, чем в живописи. Таковы его мадонна из «Непорочного зачатия» (сакристия собора Гранады), смуглая испанская девочка с грустным лицом, полная целомудренной чистоты и детского очарования, юноша Иоанн Креститель (Гранада, музей), Адам и Ева (Гранада, собор), старики апостолы святые Диего де Алькала, Хуан де Диос (Гранада, музей; илл. 108) и многие другие.

Алонсо Кано оставил в Гранаде скульптурную школу. Из его мастерской вышли Педро де Мена (1628—1667) и Хосе де Мора (1642—1724), работавшие во второй половине XVII столетия. Их произведения отличались от спокойных образов Кано показом душев-



109. Алонсо Кано. Мадонна с младенцем

ных волнений, глубоких страстей и эмоций. Любимыми сюжетами де Мена были покаяния и моления святых. Такова «Кающаяся Мария Магдалина» (Мадрид, Прадо), немолодая, печальная женщина с длинными распущенными волосами, одетая в рубашку, сплетенную из пальмовых листьев. Она идет, приложив руку к груди, не отрывая глаз от распятия, которое держит в руке. О творчестве Хосе де Мора может дать представление деревянная полихромная статуя Петра Мученика, находящаяся в Москве в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (илл. 110). Святой изображен облаченным в богатую парчовую одежду и расшитый золотом плащ, он стоит, приподняв согнутые в локтях руки, открыв губы; кажется, что он обращается с речью к находящемуся перед ним собеседнику. Его юное смуглое лицо красиво и выразительно; из раны на голове струится кровь. Но, несмотря на страдание, юноша полон сдержанности, голова слегка склонена, жест правой руки, чуть отведенной в сторону, спокоен и выражает лишь печаль и покорность. Откинутый плащ ниспадает тяжелыми складками, подчеркивая стройность фигуры. В раскраске также преобладают сдержанные тона — коричневые, белые, тускло-золотые. И Мена и Мора еще умели изображать глубокие чувства и эмоции. Но их последователи уже перешли границу. Они стали одевать свои статуи в настоящие ткани, вставлять стеклянные глаза и каплями прозрачного стекла изображать струящиеся слезы.

Наиболее крупным живописцем Андалусии XVII века был Бартоломе Эстебан Мурильо (1617—1682). Его искусство также утратило суровую правдивость предшествовавших мастеров. Ему были чужды драматические сюжеты, сцены страдания, изображения глубоких и



сильных чувств, мужественных характеров. Исполняя религиозные картины, он обычно выбирал темы видений святых, явления богоматери или младенца Христа, много раз писал «Непорочное зачатие», «Вознесение» и «Благовещение».

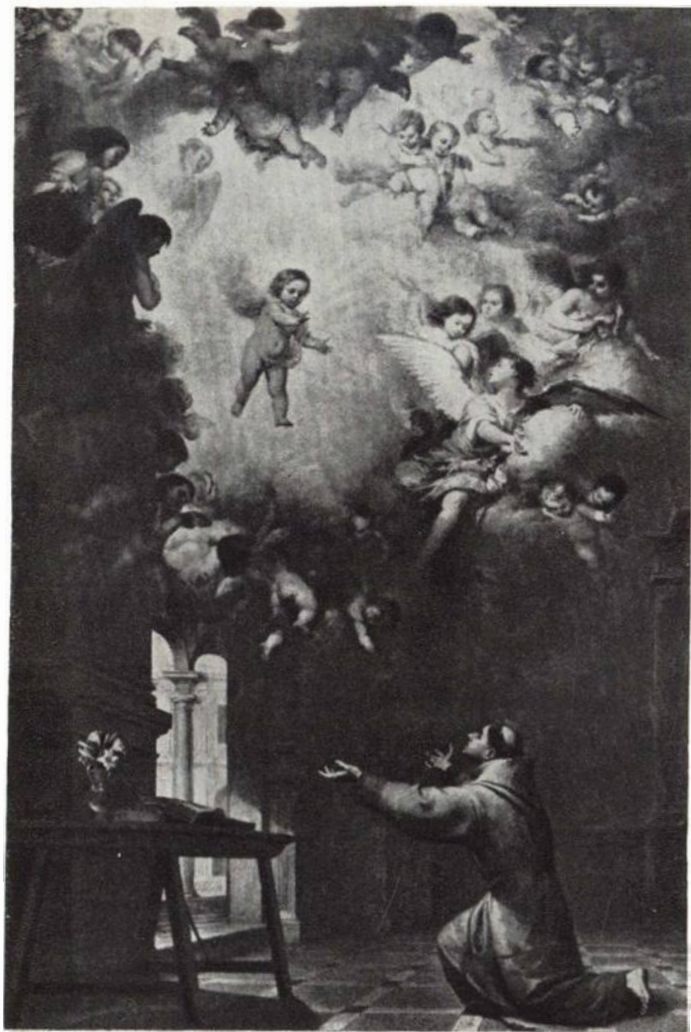
Образы его мадонн женственны, лиричны и нежны. В них он показывал не только материнство, но обаяние и прелесть грациозной женщины. Мурильо охотно и с любовью писал также народные типы, которые он видел на улицах Севильи. Это роднило его творчество с демократической традицией живописи первой половины столетия. Будучи выбранным в 1660 году в президенты севильской Академии художеств (которую он же и основал вместе с Эррерой Младшим), Мурильо требовал изучения натуры, предостерегал молодых живописцев от слепого подражания чужеземцам. Он оставил целую галерею образов севильской босоногой детворы, маленьких уличных оборванцев. Много раз изображал испанских крестьян, принесших скудные свои дары новорожденному в яслях младенцу. Такие картины находятся в музеях Мадрида, Севильи, Рима, Лондона и Берлина. Изображал он и нищих, увечных и больных, которых кто-либо из святых оделяет милостыней. Этим обездоленных людей он помещал не в глубине фона, а всегда выдвигал на первый план. Они были реальны и жизненны в своих отрепьях, хотя ни один из них не поднимался до глубоко обобщенных образов «Эзопа» или «Мениппа» Веласкеса. Мурильо не проникал глубоко во внутренний мир своих героев. Он писал то, что видел, выбирая темы, соответствовавшие его вкусам, внося в произведения теплоту, задушевность и интимность. Мурильо пользовался большой славой, так как



111. Мурильо. Святое семейство
с птичкой. 1645—1650

виртуозно владел мастерством живописи, был прекрасным колористом, блестяще оперировал светотенью, погружая свои фигуры в атмосферу серебристого света.

Художник не датировал свои произведения, его творческий путь еще недостаточно изучен, и время написания им картин определяется главным образом работой в тех или иных монастырях Севильи, для которых он, подобно Сурбарану, писал целые циклы.



112. Мурильо. Видение св. Антония. 1656

Мурильо родился в Севилье. Его учителем был живописец Хуан дель Кастильо, поклонник итальянской живописи Возрождения. Однако срок обучения был недолг, вскоре его учитель уехал в Кадис. Старые биографы рассказывают, что юноша, как и некоторые другие севильские художники, разделив одно полотно на части, писал на нем маленькие картинки и затем продавал их на севильских базарах, куда являлись скупщики товаров для перепродажи их в Новом Свете. Возможно, что уже в этих незамысловатых произведениях, сделанных не на заказ, стали появляться не только изображения святых или мадонн, но и жанровые сценки и пейзажи Андалусии.

В 1645—1646 годах художник получил большой заказ от монастыря франсисканцев написать серию картин из жизни св. Диего де Алькала. В этом цикле у Мурильо чувствуется тяготение к жанровой трактовке темы. В картине «Св. Диего раздает милостыню» (Мадрид. Академия Сан Фернандо), первой по времени из написанных им сцен раздачи милостыни нищим, Мурильо окружает монаха толпой бедняков в лохмотьях. Это старики с посохами, старухи, молодые матери с детьми на руках. Их лица, жесты, позы, нетерпеливое ожидание голодных ребятишек, обступивших корзину с хлебом, переданы с большой наблюдательностью. Св. Диего ничем не выделен из толпы, не противопоставлен ей и сливается с другими фигурами картины.

Серия не равноценна по исполнению. Мурильо еще не нашел себя в эти годы. Картина «Кухня ангелов» (1646, Париж, Лувр) по сюжету должна изображать чудо св. Диего, благодаря молитве которого во время голода в монастырской трапезной появилось в изобилии

съестное, и ангелы принялись застряпню. Несмотря на то, что действие происходит в одном помещении, композиция делится как бы на три отдельные части, мало связанные между собой. Слева изображены трое мужчин, входящих в растворенную дверь и остановившихся в изумлении на пороге. Их фигуры напряженны, жесты нежизненны и условны. В центре дан молящийся святой, окруженный облаком, он как бы парит над землей. Это золотисто-желтое облако еще не прозрачно и не излучает свет, тени еще тяжелы и резко разграничены. Сцена приготовления трапезы в правой части картины носит чисто жанровый характер. С материальной осязательностью передана фактура медных и глиняных сосудов, стоящих на длинных, ничем не покрытых столах, около которых хлопочут молодые севильянки — ангелы.

Одна из лучших картин этого периода — «Святое семейство с птичкой» (1645—1650, Прадо). В этом произведении все жизненно и просто (*илл. 111*). Бедный испанский ремесленник в полутемной комнате, среди незатейливых домашних вещей играет с миловидным ребенком, забавляющимся птицей и собакой. Мать, оставив пряжу, с улыбкой любит сына. До Мурильо никто из испанских художников не подходил к теме «Святое семейство» так интимно и задушевно. Так же непосредственно дана сцена «Бегства в Египет» (1648, Генуя, палаццо Бланка). Мадонна — испанская крестьянка, — держа на руках спящего младенца, едет на лохматом муле, медленно шагающем по каменистой дороге. Очень удачно и верно передано ощущение глубокого, спокойного сна на лице спеленатого ребенка.

Эта задушевность, тяготение к жанровой трактовке религиозных тем будут характерны для творчества Му-



рильо и в дальнейшем. Но в то же время уже со второй половины 50-х годов в его искусстве нарастает стремление к декоративности, к идеализации образов, особенно проступающее в сюжетах видений святых. Таково «Видение св. Антония» (1656, Севилья, собор).

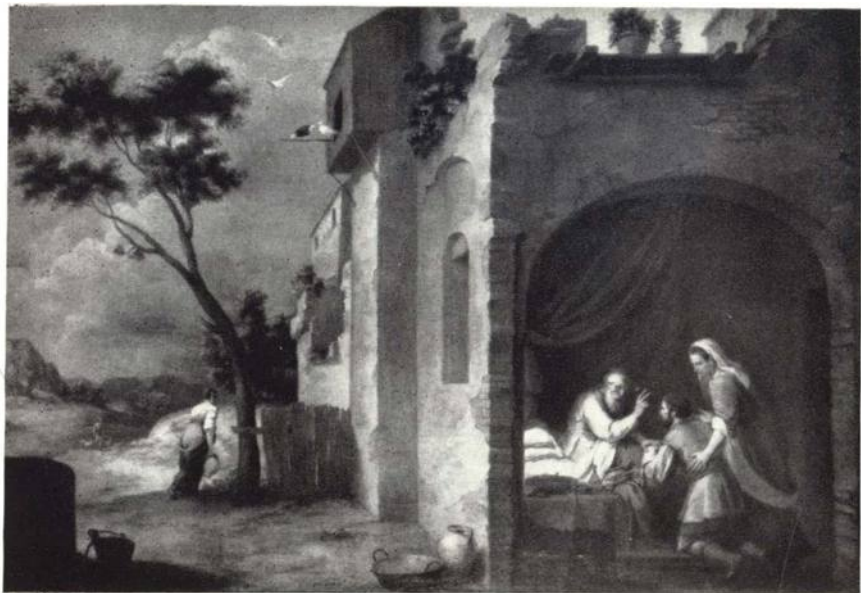
Целый сонм маленьких ангелов, парящих в облаках, с младенцем Христом в центре, спускается с неба к коленопреклоненному монаху (илл. 112). Видение и действительность, фантазия и реальность сочетаются в этой картине. Несколько театральна поза монаха, упавшего на одно колено и простершего руки к маленькому Христу с кукольно красивым личиком, спускающемуся с неба в светозарном облаке. Но убедительно и реально написаны плиты пола, стол с книгами, тонкое стекло вазы, цветы в ней, видный сквозь арку монастырский двор и здания. В обыденный мир вторглись небожители в потоке света, и этот свет Мурильо передает с величайшим мастерством, с тонкими градациями золотистых, серебристых, прозрачно-серых тонов, затмивших своим блеском и сиянием свет дня. Эта картина принесла славу Мурильо, ставшему первым живописцем Севильи.

В Ленинграде в Эрмитаже, где находятся двенадцать первоклассных подлинников Мурильо, тоже имеется «Видение св. Антония», написанное позже (1665—1670). Но действие происходит уже не в монастыре, а в пустынных скалах; младенец Христос опустился на раскрытую книгу, которую читал отшельник. С величайшим мастерством передан художником свет, льющийся на угрюмые камни. В правом верхнем углу полотна облака, озаренные золотистым и серебристым сиянием, прозрачны, и сквозь них в легкой дымке проступают ноги, руки и головы маленьких ангелов.



114. Мурильо. Отдых на пути в Египет. 1665—1670

Шестидесятые и семидесятые годы — период расцвета живописного мастерства Мурильо: тонкой красочной гаммы, игры света, мягкой плавности линий и ритма композиции. В эти годы созданы художником наиболее знаменитые из его мадонн. В них воплотил он национальную красоту андалусских женщин, всегда отличавшихся грацией, легкостью походки, стройностью фигуры. Эти образы различны и написаны с разных моделей, но в них много общего. Мурильо привлекали тонкие черты и нежный овал лица, огромные печальные глаза.



115. Мурильо. Благословение Иакова Исааком.
1665—1670

Некоторая идеализация по сравнению с мадоннами 40-х годов несомненна. Мурильо выбирает теперь модели, наиболее отвечающие его идеалу. Миловидна «Мадонна дель Росарио» (ок. 1660, Мадрид, Прадо) с младенцем, прижавшимся личиком к ее щеке. Еще более женственна и изящна «Мадонна с младенцем» (ок. 1660, Флоренция, галерея Питти) с большеглазым подвижным младенцем, стоящим на ее коленях. Широкой

популярностью пользуется «Мадонна с салфеткой» (1674—1676, Севилья, музей). Написанная по пояс, она опирается локтем о подоконник, точно ждет кого-то. Нетерпеливое движение младенца, устремившегося вперед, пытливость его глаз, увидевших что-то привлекающее его внимание, подчеркивают жизненность образа ребенка и спокойное очарование красоты матери.

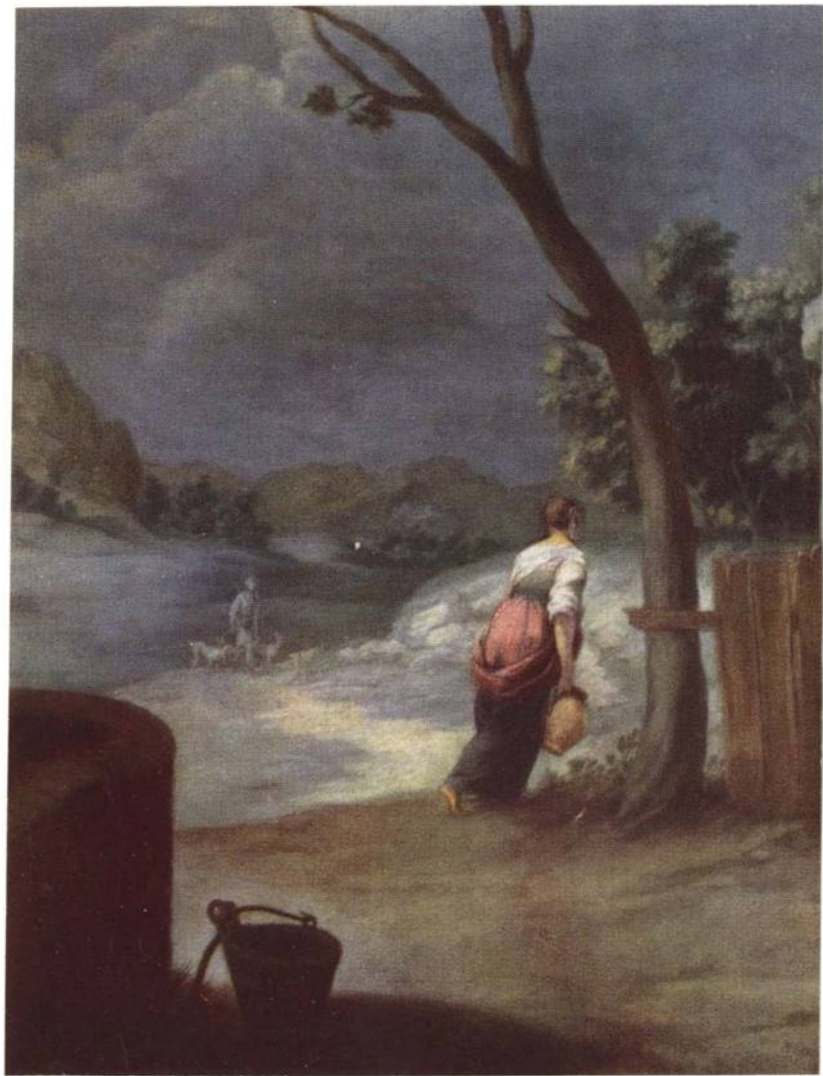
Прекрасен и правдив образ севильянки в «Мадонне-цыганке» (1670—1680, Рим, галерея Корсини). Такой мог видеть Мурильо молодую мать, сидящую на камне у ворот дома, куда она вынесла своего ребенка в час вечерней прохлады. Она спокойна, но глубокая темпераментность чувствуется в темных без блеска глазах. Это одна из немногих мадонн с младенцем, написанных Мурильо на фоне пейзажа: стены со свисающим плющом, тонким деревцом и облачным небом (илл. 113).

Все дышит покоем и тишиной летнего вечера в эрмитажной картине «Отдых на пути в Египет» (1665—1670). Младенец спит на придорожном камне, около которого лежат вещи, тщательно увязанные для дальней дороги. Иосиф в тени ветвей держит на поводу мула, юная мать с нежностью смотрит на дитя. Композиционное решение способствует этому ощущению спокойной ясности и торжественного покоя. Центром являются спящий младенец и мадонна. Ее образ хрупок и грациозен, глаза опущены, плавен жест левой руки с раскрытой узкой ладонью, как бы оберегающей младенца. Фигуры расположены по диагонали; самая высокая точка — голова Иосифа в правой стороне картины. Но спад диагональных линий влево идет плавно и мягко и повторяется еще раз в глубине, в очертаниях холмов и деревьев. Так же гармонично звучит и красочная гамма: темные коричневые

тона одежды Иосифа, светлые тона красного платья мадонны, золотистые, с тонкими градациями, в нежных фигурках двух маленьких любопытных ангелов. Голубоватые оттенки их крылышек гармонируют с серыми дымчатыми очертаниями дальних гор (илл. 114).

Превосходным пейзажистом является Мурильо в серии картин из жизни Иакова (1665—1670), особенно в двух картинах, находящихся в Эрмитаже: «Благословение Иакова Исааком» (илл. 115) и «Лестница Иакова».

В первой из них сам библейский сюжет занимает второстепенное место. В глубине арки дома видна постель больного старика Исаака, к которому жена привела для благословения сына Иакова. Все внимание художника сосредоточено на пейзаже. Даже внешняя сторона дома привлекает его больше, чем сцена, происходящая внутри. С любовью передает Мурильо старые стены, обвалившуюся штукатурку, кое-где обнажившиеся светлые кирпичи, свисающий плетень, горшки с цветами на подставке, прибитой к крыше. Виртуозно написаны серебристо-серые гроззовые облака, плывущие над домом и каменистой, бегущей вдаль дорогой. Переливы тонов бесконечно разнообразны и богаты по оттенкам — от тяжелых темно-серых, дымчатых до прозрачно-серебристых, в которых тают очертания летящих голубей. Улетающие птицы, тропинка, скрывающаяся за скалами, устремившаяся по ней вперед женщина с кувшином воды, чуть согнувшаяся под его тяжестью, и уходящая вдаль стена дома создают впечатление глубины пространства, уводят взгляд зрителя к дальним горам. Рассеянный свет окутывает предметы, по земле бегут темные и золотистые тени. Розовое пятно юбки идущей женщины оживляет серые тона, сочетается с темным массивом



колодца, притушенным золотым блеском стоящего около него медного таза и кувшина, прислоненного к стене дома (илл. 116).

В картине «Лестница Иакова» пейзаж более декоративен и эффектен. Художник передает борьбу холодного лунного света, бегущего сквозь темные разорванные облака, с золотым сиянием, струящим теплый свет на коричневатые листья и стволы деревьев там, где ангелы спускаются по лестнице к спящему на земле Иакову. Фигура его теряется среди искривленных стволов старых деревьев, кустов, камней, обломков скал. Розовые, светло-зеленые тона преобладают в одеждах ангелов, подчеркивая их миловидность, нежность и хрупкость.

Между 1665—1670 годами Мурильо написал двадцать две картины для монастыря капуцинов. В этой серии много пышно и декоративно обставленных видений раз-

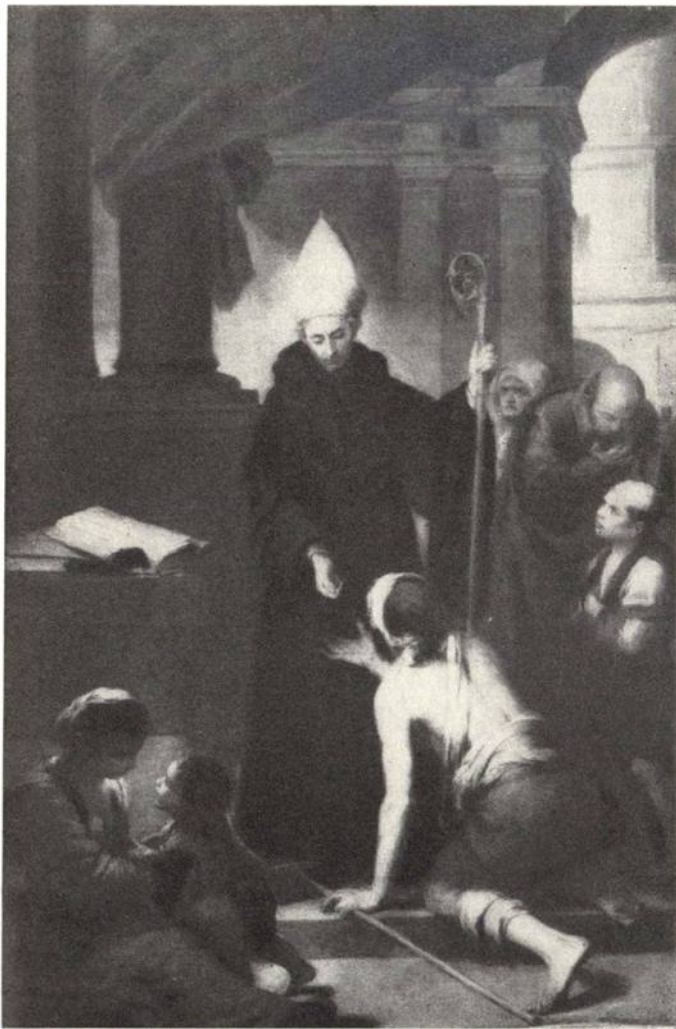
личных святых. Среди них «Непорочное зачатие», «Иоанн Креститель» и другие картины. Интересна «Милостыня Фомы Вильянуэвы» (1668, Севилья, музей). Монах в темной одежде поставлен в центре композиции, против света, струящегося между колоннами здания. Но внимание зрителя привлекает не он, а окружающие его нищие. Они жизненны, реальны и



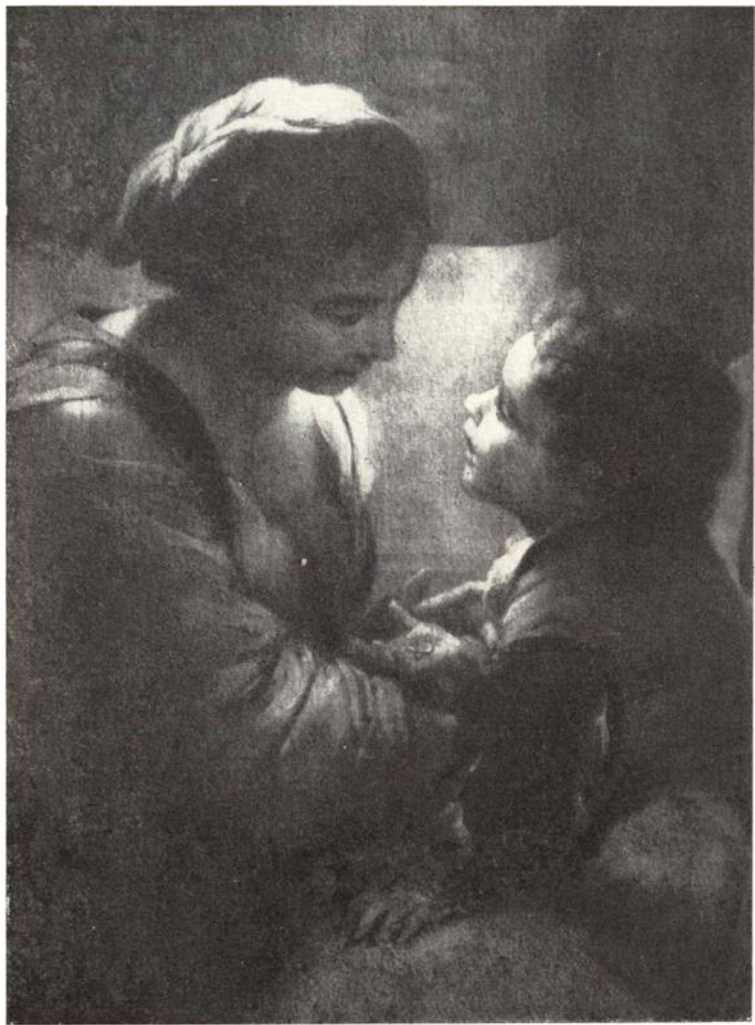
117. Мурильо.
Нищий. Рисунок

написаны с большой любовью. Среди них на ступенях лестницы, в центре, выделяется фигура босого, полуобнаженного бедняка с костылем, протянувшего руку за подаванием. В левом углу прекрасна фигура сидящей на земле юной женщины, к которой подбегает сын, получивший монетку. Блики света озаряют эту маленькую группу (илл. 118, 119). На этот же сюжет написаны еще три картины. Две из них находятся в Лондоне, в собрании Уоллес (1670—1682) и собрании Нортбрук (1678), третья — в Мюнхене (1678, Пинакотекa). В лондонской картине из собрания Уоллес среди нищих следует отметить чудесный образ молодой женщины с младенцем на руках, ведущей за руку полуголого мальчика. По своему облику обе женщины как в севильской, так и в лондонской картине очень близки к мадоннам Мурильо. Для него образ матери — простой женщины и мадонны — одинаково прекрасен, исполнен достоинства и обаяния. В этом уравнивании богоматери и нищенки в творчестве Мурильо сказывалась демократическая традиция испанской культуры «золотого века».

Нищих, как всегда на первом плане картины, изображает Мурильо и в «Исцелении Христом больных» (1671—1674, Лондон, Национальная галерея). Несомненно, всех этих бедняков художник зарисовал с натуры. Некоторые наброски сохранились. Интересен рисунок, изображающий молодого нищего с костылем в руках, сидящего на земле (Флоренция, Уффици; илл. 117). Несмотря на то, что большая часть этих образов входила в заказные религиозные картины, они не потеряли для нас своего значения, как подлинные изображения обездоленного народа Испании. В библейских и евангельских сюжетах Мурильо показывал людей своей



118. Мурильо. Милостыня Фомы Вильянуэвы. 1668



119. Мурильо. Милостыня Фомы Вильянуэвы. Деталь

страны. Несмотря на тяжелые условия жизни, в Испании второй половины XVII столетия не было убито представление о достоинстве человека, рожденное еще в годы реконкисты. Французская графиня д'Онуа, посетившая Испанию при Карле II, обратила внимание на то, что испанские бедняки держат себя гордо и говорить с ними следует только вежливо²¹.

Показ обездоленных людей, голодных, жаждущих, больных, облаченных в ветхие одежды, но не потерявших своего достоинства, Мурильо смог развернуть в серии из одиннадцати картин, исполненной в 1671—1674 годах для севильского монастыря Ла Каридад (милосердия). Госпиталь при монастыре, учрежденный еще в XVI веке братством францисканцев для лечения больных и узников, кормления голодных, погребения нищих и казненных, был расширен современником Мурильо, известным севильянцем Мигелем Маньяра де Лека, рыцарем ордена Калатравы, прожигателем жизни и повесой, который хотел заслужить себе прощение делами милосердия.

Картину «Моисей, высекающий воду из скалы» (Севилья, церковь Ла Каридад) испанцы называют «Жажда». Очень живо показал Мурильо истомившихся людей, припавших к живительной струе. Прекрасна молодая женщина из народа, держащая чашу, к которой жадно припал маленький мальчик, в то время как ребенок постарше, нетерпеливо открыв рот, ждет своей очереди. Такими мог видеть художник голодных детей, тянувшихся к жалкой плошке с монастырским бесплатным супом. В картине «Милосердие Елизаветы Венгерской» (Мадрид, Прадо) нищие и больные окружают молодую королеву, моющую голову мальчику-нищему. Несколько



120. Мурильо. Освобождение апостола Петра
из темницы. 1671—1674

идеализированы сама Елизавета и ее нарядные помощницы, нисходящие до заботы о больных, но очень живо переданы бедняки: дети, старуха, сидящая на ступенях лестницы, старик с больной ногой. В этой картине мастерски показаны воздушное пространство, окутывающее фигуры, и даль улицы за аркой портика (илл. 121).

В некоторых произведениях этой серии Мурильо ставит новые задачи освещения. В картине «Хуан де Диос, несущий в госпиталь утопленника» (Севилья, церковь Ла Кариадад) Мурильо дает суровый образ монаха,



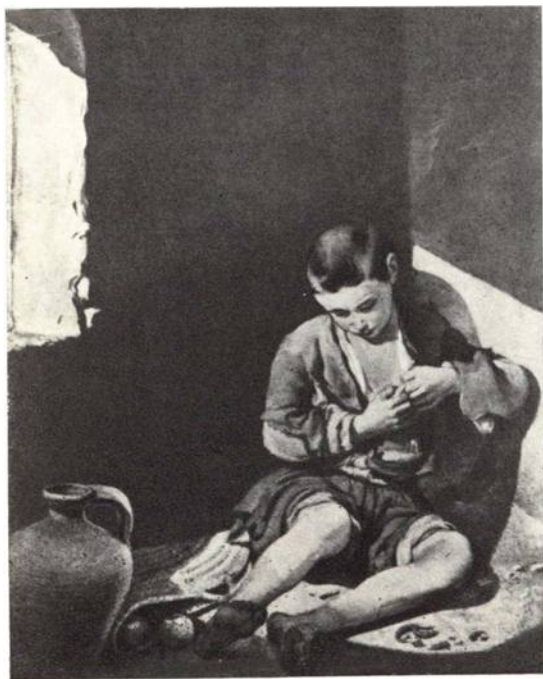
121. Мурильо. Милосердие Елизаветы Венгерской.
1671—1674

безмерно утомленного непосильной ношей. Тяжело лежит на его плече неподвижное тело босого человека в лохмотьях. Глубокая тьма пронизана тусклым лунным светом. На берегу реки вдали мерцает фонарь. Эти же задачи изображения света в темном помещении Мурильо ставит и разрешает полнее и глубже в другой картине для Каридад — «Освобождение апостола Петра из темницы» (Ленинград, Эрмитаж; илл. 120). Он озаряет ослепительным светом фигуру ангела в центре, стремительно входящего в темницу, и лицо Петра, обращенное к нему, и погружает в глубокую тьму остальные части картины, где зияет черное отверстие двери и где спят на полу воины, едва заметные в тусклом свете фонаря. Но старчески красивое лицо Петра лишено глубоких эмоций.

Мурильо не ставил своей задачей проникновение в смутный внутренний мир страдающего героя.

В этом отношении показательна серия его картин о блудном сыне (обычно датируется 1660—1680 гг.; Лондон, собрание О. Бейт). Заключительная сцена — встреча сына с отцом, прощающим его, — далека от глубины знаменитого произведения Рембрандта «Возвращение блудного сына», находящегося в Эрмитаже. Серия интересна как образец жанровой живописи Мурильо, прекрасного рассказчика и повествователя. В картине «Изгнание блудного сына женщинами» очень живо изображены разгневанные девушки с метлами в руках, сопровождающий им юноша с обнаженной шпагой, старик в проеме окна и бегущий блудный сын, преследуемый лающей собакой. Это чисто народная уличная сценка, такая близкая к эпизодам испанского «плутовского романа».

Как мастер жанра Мурильо прославился своей знаменитой серией, изображающей детей севильской улицы. Это босоногие оборвыши, которые играют в кости, лакомятся дыней, виноградом, продают цветы, подсчитывают мелкие деньги, ссорятся, беззаботно греются на солнце. Трудно сказать, кто заказывал эти произведения художнику. Вероятно, Мурильо любил детей и писал их по своему желанию, ибо писал почти в течение всей жизни. Дети служили ему моделями и для жанровых картин и для образа маленького Христа и Иоанна Крестителя. В одной из лучших картин такого рода —



122. Мурильо.
Вшивый. 1650-е гг.

123. Мурильо.
Добрый пастырь.
1660—1670. Деталь.



«Добрый пастырь» (1660—1670) — Христос, вероятно, написан с натуры, с ребенка, поразившего Мурильо своей красотой и серьезностью (и.л. 123). В произведениях 50-х годов дети бедняков реальнее, чем в исполненных в более поздние годы. Таков «Вшивый» из Лувра — бледный, истощенный мальчик, сидящий в подвале и ищущий насекомых в своих лохмотьях (и.л. 122). Очень естествен «Мальчик с собакой» (Ленинград, Эрмитаж), несущий корзину с пустым глиняным кувшином

(илл. 124). Ласковая, обращенная к собаке улыбка, оживляющая его лицо, делает необыкновенно привлекательным этого, по существу, некрасивого ребенка. Жестом руки он показывает, что ничем не может угостить четвероногого друга. Парной картиной к нашему «Мальчику с собакой» является «Девочка с фруктами» (Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

С 60-х годов и в жанровой живописи Мурильо становятся заметнее элементы идеализации. Теперь он чаще всего выбирает красивых большеглазых детей с вьющимися локонами и грациозными движениями. Таковы «Игроки в кости» (1660—1680, Мюнхен, Пинакотека), «Едоки дыни» (1670—1680, там же), «Продавщица цветов» (1660—1670, Лондон, галерея Дульвич). Очаровательна картина «Домашний туалет» (1670—1682, Мюнхен, Пинакотека), изображающая старую крестьянку, терпеливо перебирающую волосы внука, в то время как непоседливый мальчуган, засунув за щеку изрядный кусок лепешки, которую он держит в руках, обороняется от щенка, также претендующего на это лакомство. В занимательности рассказа, в интимности его, несмотря на прозаический сюжет, в обаянии образа ребенка, в лирическом отношении к нему здесь уже проступают те черты, которые найдут свое место в европейском искусстве следующего столетия, в частности у Шардена и Грёза.

Мурильо писал полужанровые картины-портреты — «Цыганка» (1645—1650, Мадрид, Прадо), «Девушки у окна» (1665—1675, Филадельфия, собрание Виденер). Его заказные портреты севильской знати далеко уступали Веласкесу. В них не было глубины характеристики,



силы обобщенного видения человека. Лучшие из них — портрет каноника Юстино де Неве, сидящего в кресле у окна, из которого видны деревья сада (Лондон, собрание Ленсдоун), и портрет Тибурсио де Редина и Крусат (Мадрид, Прадо; илл. 125).

Мурильо, заслуживший громкую славу при жизни, имел много учеников и последователей. Близок к нему Педро де Мойя (1610—1666); его кисти, вероятно, при-

надлежит «Портрет молодого человека» в Эрмитаже. Художник создает нежный образ юноши. Мягко выполнена моделировка головы. Розовые оттенки смуглого лица и алость полных губ выделяются на фоне длинных волос и темной одежды.

Влияние жанровых произведений Мурильо сказалось в творчестве Педро Нуньеса де Вильявисенсио (1635—1700). Но его «Дети, играющие в кости» (Мадрид, Прадо) и другие картины подобного рода утратили свежесть и искренность детских образов Мурильо. Алонсо Мигуэль де Тобар (1678—



125. Мурильо. Портрет Тибурсио де Редина и Крусат



126. Игнасио Ириарте. Переправа вброд

1758) в картине «Мальчик, пускающий мыльные пузыри» (Ленинград, Эрмитаж) также пытается подражать детским образам Мурильо, но заметно уступает ему в мастерстве.

Близок к Мурильо пейзажист Игнасио Ириарте (1621—1685). В картине «Переправа вброд» (Ленинград, Эрмитаж) он дает идиллическую пасторальную сцену, показывая юную пару — пастуха и пастушку, переправляющихся через ручей, на берегу которого стоит руина. Картина написана в нежной красочной гамме с переливами голубых, розовых, золотистых и нежно-серых тонов (ил. 126).

Современником и соперником Мурильо был Хуан Вальдес Леаль (1622—1690), работавший в Севилье и Кордове. Это был высокоталантливый мастер, но он шел иным путем, и в его творчестве по-своему отразились и аристократическая реакция на реализм и чувство безвременья, выразившееся в ощущении призрачности всего земного и трагичности жизни. В произведениях Леаля не было спокойной ясности. Они были нервными, экзальтированными и динамическими. Он любил эффекты освещения, ирреальный свет, но вместе с тем умел с почти материальной осязательностью передавать предметы — блеск ювелирных украшений, листы и переплеты книг, прозрачность стекла. Прекрасный колорист, Леаль выбирал изысканные сочетания красок и тонов.

В ранней серии из жизни св. Клары (1652) фигуры еще спокойны и реальны, но уже изыскан колорит. Так, в картине «Епископ Ассизи передает св. Кларе пальмовую ветвь» (Майорка, собрание Марч) дано тонкое сочетание темных одежд идадьго, роскошного яркого наряда Клары и ее спутниц и сверкания золотой парчи епископа. Эпизод со св. Инесой, которую члены семьи не пускают в монастырь, является почти жанровой сценой на фоне пейзажа, но эта сцена из быта аристократии, нарядная и эффектная.

В цикле 1657 года для монастыря иеронимитов нарастает экзальтация, связь с реальностью утрачивается. Одиночные фигуры монахов ничем не напоминают суровые образы Сурбарана. Они патетичны, большинство из них находится в экстазе. Таков Васко Португальский (Дрезденская галерея), театральным жестом раскинувший руки. Его рот раскрыт, глаза подняты



127. Хуан Вальдес Леаль. Бичевание
св. Иеронима. 1657

к небу, лицо написано быстрыми, нервными мазками, блики света чередуются с бегущими тенями. В «Искушении св. Иеронима» (Севилья, музей) фигура святого вытянута в пропорциях, его жесты исступленны, беспокойны движения нарядных красавиц, искушающих его. Мрачная, антигуманистическая идея проступает в картине «Бичевание св. Иеронима ангелами за чтение античной

литературы» (1657, Севилья, музей). Но картина интересна по колориту — смелым сочетанием красных, розовых, бледно-зеленых, золотисто-желтых, синих и серых тонов (илл. 127).

Очень хороша по своей динамике, единому порыву людей, устремившихся вперед, картина «Мадонна со спутниками по пути на Голгофу» (1660-е гг., Севилья, музей). Полна драматизма фигура Иоанна, указывающего путь. Мрачные грозовые тучи над каменистой равниной усиливают ощущение трагедии.

Наиболее известными произведениями Вальдеса Леаля являются «Конец земной славы» и «Иероглифы смерти» (ок. 1672, Севилья, церковь Ла Каридад), написанные по заказу Мигеля Маньяра для госпиталя Каридад. В первом из них художник показал жуткую картину тления мертвых тел — рыцаря ордена Калатравы и епископа, лежащих в открытых гробах в темном склепе. С большой тщательностью изобразил он червей и отвратительных насекомых, ползающих по останкам, страшный оскал лиц мертвецов, груды черепов в углу, летучих мышей и сову. Мистический свет льется сверху в этот склеп, и таинственная рука держит весы. Во второй картине Вальдес Леаль изобразил скелет с косой, шагающий среди сваленных в кучу книг, оружия, одежд, корон и папских тиар, гасящий костлявой рукой огонь свечи.

Образы смерти не новы в европейском искусстве. «Пляски смерти» изображали многие художники средневековья и Возрождения. Они не новы и в испанском искусстве, литературе и народной поэзии. Но образы Вальдеса Леаля равно далеки и от величавых и спокойных статуй усопших на королевских гробницах XVI ве-

ка, и от торжественного вечного сна Бонавентуры у Сурбарана, и от горестного сожаления, что жизнь проходит, у поэта XV столетия Хорхе Манрике в его знаменитых «Стансах на смерть отца капитана дона Родриго»²².

Вальдес Леаль в годы заката «золотого века» испанского искусства и полного разложения монархии Габсбургов дает только идею ничтожества самой жизни.

Расцвет искусства Испании в XVII веке был итогом слияния передового гуманистического мышления, утверждавшего ценность реального мира, и народных традиций испанской культуры, которые пробивались сквозь гнет костеневшей феодальной системы. Но эти великие источники к концу столетия почти исчерпались. Всю первую половину XVIII века испанское искусство шло на поводу у иностранцев, сияло отраженным светом художников других европейских стран. Но все же оно таило в себе национальные черты и реалистические завоевания «золотого века», которые на рубеже XVIII и XIX веков, в годы тяжких народных испытаний, революций и освободительных войн, ярко и по-новому вспыхнули в творчестве величайшего художника испанского народа Франсиско Гойи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Аутодафе (*португ.*) в точном смысле — акт произнесения приговора инквизиции над осужденными; в обычном понимании — публичное сожжение еретиков инквизицией.

² «Мастера искусства об искусстве», т. I, М.—Л., 1937, стр. 417.

³ Мориски — мавританское население Испании, насильственно обращенное в христианство в XVI веке. Несмотря на это, они продолжали подвергаться преследованиям, что привело к восстанию морисков в Андалусии в 1568—1570 годах. При Филиппе III в 1609—1610 годах пятьсот тысяч морисков, искусных земледельцев и ремесленников, были изгнаны из Испании.

⁴ F. J. Sanchez Canton, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, т. I, Madrid, 1923—1937, стр. 28.

⁵ Гостия (*лат.* — жертва) — круглая облатка из пресного теста. Обычно с символическим изображением ягненка и креста. Употребляется при причастии в католической церкви.

⁶ F. J. Sanchez Canton, указ. соч., т. I, стр. 348.

⁷ «Мастера искусства об искусстве», т. I, стр. 421.

⁸ Б. Пуришев, *Хрестоматия по западноевропейской литературе*. Эпоха Возрождения, М., 1938, стр. 666—668.

⁹ Апокалипсис (откровение) — произведение раннехристианской литературы, написанное в I веке н. э. Автор в фантастических образах повествует о судьбах человечества, втором пришествии Христа, конце мира в Страшном суде.

¹⁰ Лаокоон — персонаж из поэмы Вергилия «Энеида», троянский жрец бога Аполлона. Вместе с двумя сыновьями был задушен змеями по повелению богов за то, что, вопреки их решению погубить Троию, стремился спасти ее и протестовал против введения в город деревянного коня, внутри которого скрывались греческие воины.

¹¹ Детальное исследование картины, проведенное уже после выхода каталога Эрмитажа (т. I, II, Л.—М., 1958), показало, что полустертая надпись, следующая за монограммой Теотокопули, читается не как дата «1614 г.» (принятая до сих пор), а как слово «сделал», начертанное на греческом языке.

¹² F. J. Sanchez Canton, указ. соч., т. III, стр. 75.

¹³ Места — объединение крупных овцеводов-землевладельцев, возникшее в 1273 году в Кастилии. Скотоводство велось хищническим способом. В XVI веке огромные стада перегонялись по стране, уничтожая крестьянские посевы. Хозяйничанье Месты — одна из причин упадка сельского хозяйства Испании во второй половине XVI столетия.

¹⁴ Наиболее интересным из них является сатира гуманиста Хуана Вальдеса «Диалог Меркурия и Харона» (1528). Вальдес наряду с критикой догм испанской католической церкви нарисовал образ идеального монарха, опирающегося в своей деятельности на договор с народом.

¹⁵ «Мастера искусства об искусстве», т. I, стр. 429.

¹⁶ Титаны (или гиганты) — по греческой мифологии сыны Геи (богини земли) и Урана (бога неба). Стремясь захватить власть над миром, титаны восстали против олимпийских богов, возглавляемых Зевсом.

¹⁷ „Velazquez. Homenaje en el tercer centenario de su muerte“, Madrid, 1960, стр. 225.

¹⁸ «Мастера искусства об искусстве», т. I, стр. 435.

¹⁹ F. J. Sanchez Canton, указ. соч., т. III, стр. 36 (цит. по кн.: К. М. М а л и ц к а я. Испанская живопись XVI и XVII веков, стр. 126).

²⁰ „Velazquez. Homenaje en el tercer centenario de su muerte“, стр. 225 и 235.

²¹ „La cour de la ville de Madrid vers la fin du XVII siecle, Relation du voyage d’Espagne par la comtesse d’Aulnoy“, т. 1, Paris, 1674, стр. 435.

²² Х о р х е М а н р и к е (1440—1478) — испанский лирический поэт XV века. «Стансы на смерть отца капитана дона Родриго» получили большую известность. В XVI веке были положены на музыку. Лопе де Вега говорил, что их надо записать золотыми буквами. Имеются на русском языке в несколько сокращенном виде в «Хрестоматии по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения», М., 1938, стр. 611—615.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

ЛИТЕРАТУРА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- К. М. Малицкая. Испания (в серии «Города и страны»), М., 1935.
- Г. Корсунский, Испанская живопись. — Журн. «Искусство», 1937, № 5.
- К. Малицкая. Испанская архитектура и скульптура XV—XVIII вв. — Журн. «Искусство», 1937, № 5.
- К. М. Малицкая. Веласкес (в серии «Сокровища мирового искусства»), М.—Л., 1939.
- М. В. Алпатов, Сервантес и Веласкес. — Сб. «Культура Испании», М., 1940.
- К. М. Малицкая, Испанская живопись XVI и XVII веков, М., 1947.
- Ю. Д. Колпинский, Веласкес, М.—Л., 1947.
- М. В. Алпатов, Всеобщая история искусств, т. II, гл. VI, М.—Л., 1949.
- Т. П. Знамеровская. Творчество Хусепе Риберы и проблема народности испанского реалистического искусства, Л., 1955.
- Т. П. Каптерева, Веласкес и испанский портрет XVII века, М., 1956.
- И. М. Левина, Народные образы в творчестве Мурильо. — Журн. «Искусство», 1959, № 5.
- Л. П. Логвинская, Натюрморт Сурбарана. — Журн. «Искусство», 1959, № 12.

- В. Зименко, «Иннокентий X» и некоторые вопросы портретного метода Веласкеса. — Журн. «Искусство», 1960, № 8.
- В. Кеменов, Реальность и миф в картине «Пряхи», — Журн. «Искусство», 1960, № 8.
- А. Лактионов, А. Винер, Техника живописи Веласкеса. — Журн. «Творчество», 1960, № 8.
- Журнал «Курьер ЮНЕСКО», 1960, декабрь (посвящен искусству Веласкеса).
- О. Д. Никитюк. Диего де Сильва Веласкес, М., 1961.
- Т. П. Каптерева, Веласкес, М., 1961.
- «Всеобщая история искусств», т. III, Искусство эпохи Возрождения, М., 1962. — Т. Каптерева «Искусство Испании».
- «Всеобщая история искусств», т. IV, Искусство 17—18 веков, М., 1963. — Т. Каптерева «Искусство Испании».
- К. М. Малицкая, Франсиско Сурбаран, М., 1963.

ЛИТЕРАТУРА НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

Общие труды

- A. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei, Leipzig, 1913, 1922.
- V. Loga, Die Malerei in Spanien, Berlin, 1923.
- E. Lambert, L'Art en Espagne et Portugal, Paris, 1935.
- M. Gomez-Moreno, Breve historia de la escultura española, Madrid, 1935.
- Legendre et Harris. La peinture espagnole, Paris, 1937.
- B. Bevan, History of spanish architecture, London, 1938.
- M. Scrullas, Evolution de la peinture espagnole des origines à nos jours, Paris, 1947.
- F. Hendy, Spanish painting, London, 1947.
- P. Guinard et J. Baticle, Histoire de la peinture espagnole du XII au XIX siècle, Paris, 1950.

- J. Lassaig ne. La peinture espagnole, т. I—II, Genève, 1952.
 D. Angulo Iñiguez, Ars Hispaniae. Pintura del Renacimiento, Madrid, 1954.
 G. Kubler, W. Soria, Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions. 1500—1811. Australia, Baltimora, 1959.

Монографии об отдельных художниках

- H. Knackfuss, Murillo, Leipzig, 1904.
 H. Kehrer, Francisco de Zurbaran, München, 1918.
 A. Mayer, Jusepe Ribera, Leipzig, 1908, 1923.
 A. Mayer, Velasquez, Leipzig, 1924.
 S. Montoto, Murillo, Barcelona, 1932.
 C. Justi, Velasquez und sein Jahrhundert, Zürich, 1933.
 A. Mayer, El Greco, Berlin, 1938.
 D. Fitz Darby, Fransisco Ribalta and his school, Cambridge, 1938.
 E. du Gué Trapier, Velasquez, New Vork, 1948.
 Camon Aznar. Domenico Greco, Madrid, 1950.
 E. du Gué Trapier, Ribera, New York, 1952.
 M. Soria, The paintings of Zurbaran, London, 1953.
 E. du Gué Trapier, Valdez Leal, New York, 1960.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Испанское искусство в годы рекон- кисты	5
Испанское искусство в годы становления и роста абсолютизма	19
Искусство при дворе Филиппа II и творчество Эль Греко	57
Предшественники великих мастеров XVII века .	95
Рибера и Сурбаран	115
Веласкес	163
Мурильо и мастера Андалусии второй половины XVII века	223
Примечания	260
Краткая библиография	263

Левина
Ирина Михайловна
ИСКУССТВО ИСПАНИИ

М., „Искусство“, 1966, 268 стр. 7 ил.

Редактор И. А. Шкирич
Оформление художника В. В. Лазурского
Художественные редакторы
Н. И. Калинин и Е. И. Шилина
Технический редактор Н. И. Матвеева
Корректоры Э. Д. Гинзбург
и Л. Л. Липова

Сдано в набор 13 IX 1965 г. Подписано в печать 4 XI 1965 г. Формат бумаги $70 \times 108^{1/8}$ мм. Печатных листов 8,375 (условных 11,474). Учетно-издательских листов 10,878. Тираж 10 000 экз. А 13607. Издательский № 13589. Заказ типографии № 1435. Цена 1 р. 13 к. „Искусство“, Москва, И-51, Цветной бульвар, 25. Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Звенигородская, 11

