

Художественная ГАЛЕРЕЯ

32

ВЕЛАСКЕС

Полное собрание работ всемирно известных художников



Портреты Веласкеса
стали визитной
карточкой эпохи

Успех сопутствовал ему
на протяжении всей
жизни

Шедевр «Менины»
(1656) — в деталях

DD Velasquez

DeAGOSTINI

Художественная ГАЛЕРЕЯ ВЕЛАСКЕС

Содержание

Жизнь и эпоха 3

Знаменитые работы 6

ПОРТРЕТ ФИЛИППА IV (1631–32)

СДАЧА БРЕДЫ (1634–35)

ВЕНЕРА С ЗЕРКАЛОМ (ОК. 1648)

ПАПА ИННОКЕНТИЙ X (1650)

Шедевр 14

МЕНИНЫ (1656)

Стиль и техника 20

Картинная галерея 26

ПОРТРЕТ ПРИНЦА БАЛТАСАРА КАРЛОСА НА ПОНИ (ОК. 1635)

ПРЯХИ (ОК. 1657)

ХРИСТОС В ДОМЕ МАРФЫ И МАРИИ (1619–20)

Музеи мира 30

-Художественная
галерея- №32, 2005

Издатель и учредитель:
De Agostini UK Ltd.,
Griffin House,
161 Hammersmith Road,
London, W6 8SD, UK

Адрес редакции:
123298, г. Москва,
ул. Маршала Бирюкова,
д. 1, офис 15

Главный редактор:
А. Панфилов

Печать:
Юнивест-Маркетинг,
Киев, Украина

Тираж: 165 000 экз.

Распространение
в России:
ЗАО «Издательский дом
«БУРДА»

Сдвинута о подписке,
а также любую другую
интересующую Вас
информацию о серии
«Художественная галерея»
Вы можете получить по
телефону (0852) 45-07-77

Разрешение
на распространение:
№ 27/5-125711/21-25594
от 14.04.2004

© 2005 De Agostini UK Ltd.
ISBN 0-7489-7465-2 (серия)
ISBN 0-7489-7473-3

Цена свободная

Иллюстрации предоставлены:

Передняя обложка: (основная) Музей Прадо, Мадрид/Картинная библиотека ДеА, (врезка) Музей изобразительных искусств, Валенсия/АКГ, Лондон; 3: (верх) Галерея Уффици, Флоренция/Художественная библиотека Бриджмена, (низ) Халтон Бетти; 4: (верх) Музей Метрополитен, Нью-Йорк/Художественная библиотека Бриджмена, (низ) Музей изобразительных искусств, Бостон; 5: (верх) Музей Прадо, Мадрид/Картинная библиотека ДеА, (низ) Халтон Бетти; 6/7: Национальная галерея, Лондон/Художественная библиотека Бриджмена; 8/9: Музей Прадо, Мадрид/Картинная галерея ДеА; 10/11: Национальная галерея, Лондон/Художественная библиотека Бриджмена; 12/13: Галерея Дорна-Памфили, Рим/АКГ, Лондон; 14: (верх) Галерея Уффици, Флоренция/Художественная библиотека Бриджмена, (низ) Художественно-исторический музей, Вена/Художественная библиотека Бриджмена; 15: (низ, лев) Музей Прадо, Мадрид/Художественная библиотека Бриджмена, (верх, прав) Художественно-исторический музей, Вена/Художественная библиотека Бриджмена; 16/17 и 19: Музей Прадо, Мадрид/Картинная библиотека ДеА; 20: Национальная галерея, Лондон/Художественная библиотека Бриджмена; 21: (верх, прав) Музей Веллингтона, Лондон/Художественная библиотека Бриджмена, (верх, лев) Национальная галерея Ирландии, Дублин/Художественная библиотека Бриджмена, (низ, лев) Музей искусств, Сарасота/Джозеф Мартин/Художественная библиотека Бриджмена, (низ, прав) Музей Прадо, Мадрид/Художественная библиотека Бриджмена; 22: (верх, прав) Художественно-исторический музей, Вена/Художественная библиотека Бриджмена, (низ, лев) Художественно-исторический музей, Вена/Картинная библиотека ДеА; 23: Музей Прадо, Мадрид/Художественная библиотека Бриджмена; 24: (верх) Музей Прадо, Мадрид/Художественная библиотека Бриджмена, (низ) Национальная галерея, Лондон/Художественная библиотека Бриджмена; 25: Музей Королевской Академии изобразительных искусств Сан-Фелипе, Мадрид/Картинная библиотека ДеА; 26/27: Музей Прадо, Мадрид; 28/29: Национальная галерея, Лондон; 30: (верх) Курбис/Ричард Т. Нонн, (низ) Курбис/Ник Уилдер; 31: (верх, лев) Курбис/Патрик Вара, (верх, прав и низ, прав) Музей Прадо, Мадрид/Картинная галерея ДеА.

Рыцарь, друг короля

Великий Веласкес сделал блестящую карьеру при дворе испанского короля Филиппа IV. Такой универсализм был в духе времени. Административные труды не мешали мастеру стать символом художественной эпохи и загадать своей живописью несколько загадок, которые мы разгадываем до сих пор.

Диего Родригес де Сильва Веласкес родился в Севилье в 1599 году в дворянской семье. Точная дата его рождения неизвестна, но зафиксирован день крестин — 6 июня (а в те времена младенцев старались крестить сразу после рождения). Диего получил хорошее образование. По утверждению ранних биографов, он схватывал все буквально на лету, очень рано научился читать и уже в детстве начал собирать библиотеку, которая к концу жизни художника выросла в собрание, поражавшее современников своей величиной и универсальностью. Судя по составу этой библиотеки, Веласкес серьезно интересовался литературой, архитектурой, астрономией, историей, математикой и философией.

Но сильнее всего его манила живопись. Уже в двенадцатилетнем возрасте подросток окончательно решил стать художником. Недолгое время Диего работал в мастерской Франсиско де Эрреры-старшего, одного из самых известных севильских живописцев, но вскоре сменил учителя, перейдя к Франсиско Пачеко. Если Эррера славился своим крутым характером, то Пачеко был его полной противоположностью, являя собой образец воспитанности, мягкости и отзывчивости. Поняв, каким божественным даром обладает его ученик, Пачеко создал все условия для того, чтобы этот дар раскрылся как можно полнее. Немало он, будучи вхож в высокие круги, помог юншине и своей протекцией.

В марте 1617 года 17-летний Веласкес, сдав экзамен, вступил в корпорацию севильских художников и начал самостоятельный путь. Годом позже он женился на дочери Пачеко, совсем юной (трем годами моложе своего мужа) Ху-

ане. Пачеко вспоминал, что был «восхищен его (Веласкеса) добродетельностью, чест-



«Автопортрет», созданный Веласкесом в первые годы службы при королевском дворе.

стью и талантом и с радостью отдал ему в жены свою дочь». У Диего и Хуана родились две дочери: Франсиска (в 1619 году) и Игнасия (в 1620 году). Игнасия умерла в младенчестве, а Франсиска, словно повторяя путь своей матери, вышла в 1633 году замуж за любимого ученика отца, Хуана Батисту дель Маэо.

Во времена Веласкеса Севилья процветала. Это был крупнейший порт, связывавший Старый Свет с американскими колониями Испании. Культурная жизнь в городе была ключом. Но художника тянуло в Мадрид. В 1622 году он впервые посетил испанскую столицу. В практическом смысле эта поездка оказалась не слишком удачной — достойного места Веласкес себе не нашел. Он надеялся встретиться с молодым королем Фи-

Севилья, родина художника.



липпом IV, но эта встреча не состоялась. Впрочем, кое-какие важные шаги он сделал. В частности, в Мадриде Веласкес написал портрет известнейшего поэта Луиса де Гонгоры и сумел привлечь к своей персоне внимание ряда вельмож, выразивших восхищение его талантом. Служки о молодом художнике достигли двора, и уже в следующем, 1623-м, году первый министр герцога де Оливарес (тоже выходец из Севильи) пригласил Веласкеса в Мадрид писать портрет короля. Эта не дошедшая до нас работа произвела столь приятное впечатление на короля, что тот немедленно предложил Веласкесу должность придворного художника. Тот без раздумий принял это предложение.

Вскоре между королем и Веласкесом сложились вполне дружеские отношения, что было не слишком характерно для порядков, царивших при испанском дворе. Король, правивший величайшей в мире империей, считался не человеком, но божеством, а художник не мог рассчитывать даже на дворянские привилегии, поскольку зарабатывал на жизнь трудом. Между тем, Филипп распорядился, чтобы впредь его портреты писал только Веласкес. Пачеко отмечал, что «великий монарх был удивительно щедр и благосклонен к Веласкесу. Мастерская художника находилась в королевских апартаментах, и там было установлено кресло для Его Величества. Король, имевший у себя ключ от мастерской, приходил сюда почти каждый день, чтобы наблюдать за работой художника».

Не удивительно, что у Веласкеса появилось немало недоброжелателей. Они высказывали сомнения по поводу его таланта. Говорили, что молодой живописец слишком высокомерен и заносчив. Первое смехотворно, второе — опровергается мнением непредвзятых



Знаменитый «Портрет Хуана де Парехи» Веласкес написал в 1650 году в Риме, произведя фурор среди римской публики. Мулат Хуан де Парехи был рабом Веласкеса, получившим свободу от хозяина в 1654 году. Он остался с мастером, выступил позже искусным живописцем, чьи работы сегодня можно увидеть в музее Прадо.



свидетелей. Так, венецианский художник и писатель Марко Босchini, встречавшийся с Веласкесом, писал, что это был «прекрасно образованный и воспитанный человек, обладавший чувством собственного достоинства». Эти качества позволили Веласкесу сделать и административную карьеру. Начиная с 1627 года, Филипп IV все чаще стал назначать художника на соответствующие должности при своем дворе. Живопись, разумеется, при этом несколько страдала — загруженный придворными делами, Веласкес писал меньше.

С другой стороны, жизнь при дворе, открыв Веласкесу доступ к великолепной королевской коллекции произведений искусства, помогла ему самоопределиваться как художнику. Он увидел картины Тициана, которые произвели на него глубочайшее впечатление. Немалую пользу принесла художнику встреча с Рубенсом, в качестве дипломата в 1628 году прибывшим в Мадрид. На протяжении девяти месяцев великие живописцы интенсивно общались. Видимо, именно Рубенс посоветовал Веласкесу посетить Италию. Вскоре после отъезда Рубенса Веласкес уговорил короля дать ему разрешение на эту поездку, длившуюся с августа 1629 года по январь 1631 года.

Поэт Луис де Гонгора, чей портрет Веласкес написал во время своего первого визита в Мадрид в 1622 году. Именно эта работа — «повинна» в том, что в следующем году Веласкес начал писать уже самого короля.

ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ

1599 Родился в Севилье в небогатой дворянской семье.

Ок. 1611 Тьерро решает стать художником.

1617 Завершил обучение у Франсиско Пачеко и стал жеманом, приступает к копированию семейных художников.

1618 Женится на дочери своего учителя, Хуане.

1622 Посещает Мадрид, где пишет портрет поэта Луиса де Гонгора, ставший своеобразным «протосном» в придворном кругу.

1623 Окончательно переживает в испанскую столицу в качестве придворного живописца. Сближается с королем Филиппом IV.

1628 Ближко сходится со знаменитым Рубеном, приглашен в Мадрид с дипломатической миссией.

1629 Почти год путешествует по Италии, знакомится с великой итальянской живописью.

1648 Вторая поездка в Италию, растянувшаяся на три года. Широко распространяется искусство для королевской коллекции. «Тайный» роман Веласкеса. Внебрачный сын рождается уже после его возвращения в Испанию.

1659 Первым среди испанских живописцев Веласкеса поощряют в рыцаря ордена Сант-Яго.

1660 Отправляется во Францию, где занимается подготовкой исторической встречи королей Филиппа IV и Людовика XIV.

1660 Едет домой, чувствует себя больным и утомленным. Умирает 6 августа в возрасте 61 года.

Герцог де Оливарес, запечатленный Веласкесом в героической позе. Во многом благодаря протекции герцога, бывшего первым министром, Веласкес получил место придворного живописца.

ролевской коллекции. Большую часть времени (как и в первый раз) Веласкес провел в Риме, где написал несколько портретов — в том числе, известнейший портрет папы Иннокентия X. Папа был доволен работой испанца и в честь признания его талантов наградил художника золотой цепью и папской медалью.

Филипп IV без своего фаворита чувствовал себя неуверенно. Он отправил Веласкесу несколько писем, в которых просил его поторопиться с возвращением. Художник же как мог оттягивал отъезд. Как не так давно выяснилось, удерживали его в Риме не только дела. Из опубликованного в 1983 году документа следует, что в Италии у Веласкеса родился внебрачный сын Антонио — но уже после того как мастер уехал в Испанию.

В Мадриде его ждали новые назначения. Король сделал его гофмаршалом. Богатым Веласкес был уже давно. Теперь он мечтал еще и о том, чтобы первым среди испанских живописцев удостоиться рыцарского звания. Во время своей второй поездки в Италию он энергично хлопотал об этом (разрешение на посвящение должно было исходить от папы Иннокентия X). В конце концов (в немалой степени благодаря стараниям Филиппа IV), это разрешение оказалось получено. 28 ноября 1659 года Веласкеса торжественно повели в рыцари ордена Сант-Яго.

К сожалению, художнику оставалось недолго радоваться своей новой победе. В апреле 1660 года король отправил его во Францию для подготовки своей торжественной встречи с французским королем Людовиком XIV. Веласкес исполнил задание. Историческая встреча состоялась на испанско-французской границе в июне 1660 года. Сам же 61-летний художник возвратился домой страшно утомленным. 6 августа того же года он скончался.

В июне 1660 года Филипп IV (справа) встретился на испанско-французской границе с французским королем Людовиком XIV. Веласкес принимал самое деятельное участие в подготовке этой исторической встречи.



Вернувшись домой, он продолжил свои государственные и художественные труды. Художник неустанно писал прославленные его портреты, создал ряд полотен религиозного и мифологического содержания. Шедевром признается его историческая картина «Слэча Бреды» (1634–35). Кроме того, Веласкес — вместе с другими художниками — работал над оформлением королевского дворца Буэн Ретиро в Мадриде.

В ноябре 1648 года он отправился в Италию во второй раз, пробыв там до июня 1651 года. В его миссию входило приобретение произведений искусства для ко-



Портрет Филиппа IV

(1631–32)

195 x 110 см

Национальная галерея, Лондон

Видимо, это был первый портрет короля, написанный Веласкесом после своего возвращения из Италии в 1631 году. Пока художник находился в отъезде, Филипп IV не желал позировать другим живописцам, что нашло отклик в атмосфере, пронизывающей эту работу. Есть в ней что-то от радости долгожданной встречи. Этот портрет – одно из немногих произведений, подписанных Веласкесом (среди других подобных вещей отметим портрет папы Иннокентия X). Подпись – своего рода оценка художником собственного труда. Костюм, в ко-

тором здесь изображен король, давно стал знаменитым. Если рассматривать картину поближе, то он превращается в набор хаотических мазков краски; стоит же отступить на пару шагов назад, и эта художественная «какофония» волшебным образом преобразуется в сверкающее серебром одеяние. Первые сведения об этой картине относятся к XVIII веку. В то время она украшала библиотеку дворца-монастыря Эскориал, расположенного неподалеку от Мадрида, но вполне вероятно, что до этого портрет изрядно «попугешествовал».

Подробности этикета

Массивная золотая цепь со знаком ордена Золотого рука красуется на груди Филиппа IV. В рыцари этого ордена, основанного в XV веке, посвящались только представители знатнейших фамилий.



Подпись Веласкеса зафиксирована на листке бумаги, который держит в руке король.



На столе лежит шляпа Филиппа. Король ставит ее с головы, словно в ожидании встречи с явившимися на аудиенцию посетителями.



Левая рука Филиппа лежит на бедре его шляпы. Этот жест является традиционным знаком власти и могущества.



Сдача Бреды

(1634–35)

307 x 367 см

Музей Прадо, Мадрид

Картина входит в серию исторических полотен Веласкеса, созданную для оформления только что отстроенного королевского дворца Буэн Ретиро в Мадриде и воспевающую военные победы короля Филиппа IV. Голландский город Бреда был захвачен испанскими войсками в 1625 году – в ходе войны с Нидерландами, боровшимися за свою независимость. Испанское владычество длилось недолго. Уже спустя двенадцать лет, в 1637 году, Бреда была возвращена голландцам. Оба главных героя картины ко времени создания полотна умерли. Речь идет об Амбросио Спиноле, знаменитом испанском полководце

(он стоит справа), и Юстине Нассауском, голландском веначалнике, потерпевшем поражение в сражении за Бреду (его фигура – слева). Передача ключей от города – плод фантазии Веласкеса. Как правило, побежденный опускался перед победителем на колени, однако художник выбирает для Юстина другую, не менее драматичную, позу. Незадолгий защитник города склоняется перед Спинолой, а тот мягким жестом кладет руку на плечо голландца. Впрочем, психологически тут Веласкес не пошел против истины – Спинола славился рыцарским характером и гуманным отношением к побежденному врагу.

Победители и побежденные

Юстин Нассауский (1559–1631) большую часть своей жизни провел в боях против испанцев, причем не только на суше, но и на море.



Амбросио Спинола (1569–1630), итальянец по рождению, черно служил испанскому королю. Веласкес хорошо знал полководца. В первый раз отправившись в Италию (в 1629 году), он оказался с ним на одном корабле.



Фигура в шляпе с плюмажем, написанная справа, представляет собой, по мнению некоторых искусствоведов, автопортрет художника.



Грозный частокол пик энергично «штрихует» фон в правой части полотна. Этой детали картина обязана своим «ходовым» названием – «Пики».



Венера с зеркалом

(ок. 1648)

123 x 177 см

Национальная галерея, Лондон

Красота цвета

Телесные тона кожи Купидона, контрастирующие с его крыльями и перьями, темнее тонов кожи Венеры.



Красная драпировка на заднем плане, сбалансированная с холодными тонами остальной части композиции, значительно «утепляет» цветовую гамму картины.



Шелковые простыни, на которых лежат богини, во взаимодействии с телесными тонами бархатистой кожи богини, тоже создают прекрасный цветовой контраст.



Черная рама зеркала четко выделяется на окружающем фоне. Первоначально, когда сама картина была вставлена в черную раму, «эффект рамы» как бы удваивался.



Во времена Веласкеса обнаженная женская натура была очень редким сюжетом в испанской живописи. Объясняется это просто — подобные «греховные» сюжеты осуждались Святой Инквизицией. Известно, однако, что Веласкес, помимо представленного полотна, написал еще ряд ню. Ни одна из этих работ, к сожалению, не сохранилась. Первое упоминание об этой картине относится к 1651 году. Сидеть ее Веласкес мог как сразу после возвращения из Италии, так и во время своей второй поездки туда. В работе ощущается сильное влияние италийской школы (и в первую очередь, творчества Тициана). Вместе с тем собственно «божественного»

в героини картины мало. Картина изображает обнаженную женщину, — именно свое приобретение первый ее владелец — дон Хуан де Текани спланировал к зрителю, облокотившись на правую руку, и глядящую на себя в зеркало, которое держит перед ней ребенок». В этом свидетельстве нет даже намека на мифологический сюжет. Само название — «Венера и Купидон» и «Венера зеркала» — эта работа получила, когда находилась в коллекции маркизы Роккеби Парк, в графстве Норфолк. В 1790 году ее приобрела лондонская Национальная галерея. После этого вошло в обиход еще одно название этой картины — «Венера из Роксби».



Папа Иннокентий X

(1650)

140 x 120 см

Галерея Дориа-Памфили, Рим

Эта работа Веласкеса считается одной из вершин портретной живописи. Шедевром портрет папы Иннокентия X был объявлен сразу же после его завершения. Картина осталась там же, где и была написана, – в Риме, и поэтому приобрела широчайшую известность – в отличие от многих других работ художника, укрытых от посторонних глаз в покое королевских дворцов. На огромную популярность этого портрета в Италии указывают десятки копий, сделанных с него, что для того времени представлялось делом совершенно необычным. И почти невероятным.

В момент рождения портрета папе Иннокентию X (1574–1655) было уже за семьдесят, однако он выглядел намного моложе своих лет. Веласкес прекрасно сумел выразить жесткий характер папы. По свидетельствам современников, жесткость и подозрительность прекрасно уживались в этом человеке с острым умом, замечательной образованностью и негибкой волей. Картина необыкновенно характерна для виртуозной манеры Веласкеса – особенно это проявляется в том, как он создает ослепительную гамму красных тонов.

Глубокая наблюдательность



Световые блики ложатся на румяное лицо папы. Веласкес прописывает даже капельки пота, выступившие на лбу и на носу модели. Вообще, в этой работе художник отказывается от «украшательства», и, тем не менее, собственный портрет привел папу в полный восторг.



Глубоко посаженные, холодные глаза героя картины внимательно смотрят на зрителя, открывая нам человека умного, пронзительного, коварного и бесмерно жестокого.

Жидкая борода папы описана многими мемуаристами. Более «традиционный» живописец непременно «пустил» бы ее, но Веласкес не захотел этого делать.



Контуры пальцев правой руки слегка размыты, и это создает ощущение, будто они нервно подрагивают от избытка рвущейся наружу энергии.





Менины

(1656)

318 x 276 см

Музей Прадо, Мадрид

Этот шедевр Веласкеса — одна из самых загадочных картин в истории европейской живописи. Что же, в конце концов, происходит на этом подотне? Быть может, Веласкес писал портрет инфанты Маргариты, когда в его мастерскую заглянули король с королевой? Или он «портретировал» королевскую чету, когда в мастерскую вбежала инфанта со своими фрейлишками и карликами? А не был ли замысел художника еще более тошным: изобразить самого себя в момент творчества?

Большинство искусствоведов склонно считать, что «Менины» — это своеобразный «творческий отчет» Веласкеса, «живопись о живописи». Художник стремился утвердить статус живописца, подчеркнув творческую составляющую его труда, многим казавшегося элементарным ремесленничеством. Не обошлось тут, наверное, и без «личного», заключающегося в желании зафиксировать то высокое положение, которое автор занимал при дворе Филиппа IV.



Миссия творца

В своем шедевре Веласкес доказывал, что живопись — это вполне благородное занятие, а художник может быть достоин уважения самого короля.



Ангелика Кауфман (1741–1807) стремилась подчеркнуть «благородство» своей профессии, изображая саму себя в аллегорических позах — при этом тому служит ее «Автопортрет» (1787).

Когда Веласкес писал свои «Менины», жаркие споры, касавшиеся соотношения в труде живописца «высокого» творчества и «низкого» ремесленничества, в Италии улеглись. Художники заняли достойное положение в обществе. Переломный момент обозначен 1533 годом. Именно в этом году Тициан получил от Карла V титул рыцаря и был во всеуслышание назван «Апеллесом нашего времени» — в память об античном живописце, чье искусство получило признание Александра Великого. Очевидно, Веласкес в своем шедевре «рифмует» свои отношения с Филиппом IV с историями Тициана и Апеллеса. Такое «педазирование» темы далеко не случайно. В отличие от Италии, в Испании во времена Веласкеса к художникам продолжали относиться пренебрежительно, что не могло не возмущать мастера. Это, кстати, одна из причин, по которым он столь настойчиво добивался для себя рыцарского звания. Знание это он получил, но только по именному указу папы Иннокентия X. Предпринятое нарушение общего правила, запретившего посвящать в рыцари художников, зарабатывавших на жизнь своим трудом, стало существенной подвижкой в изменении традиционного для тогдашней Испании отношения к живописцам.

Выбор сюжета для картины «Художник в своей мастерской» Яна Вермеера (1632–1675) продиктован желанием доказать, что живопись является высоким искусством, а не ремеслом.

Мазок зрелого Веласкеса был настолько плавен, что, рассматривая его картину вблизи, зритель видит перед собой «нагромождение» абстрактных разноцветных пятен. Эта техническая особенность делает манеру Веласкеса удивительно современной.

Работая над картиной, художник предполагал, что глядеть на нее будут с некоторого расстояния. Есть один важный нюанс в образе самого Веласкеса, присутствующего на этом полотне. Это кисти, которыми он пишет, — точнее, их размеры, позволявшие живописцу работать как бы «дистанционно», то есть смотреть на свою картину глазами будущего зрителя.

Стоит обратить внимание на удивительное мастерство Веласкеса в имитации фактуры ткани. Оно проявляется во многих его работах. Так, на портрете папы Иннокентия X, написанном в 1650 году, с необычайной достоверностью передана алая, переливающаяся ткань мантии. Не менее искусно изображено яркое платье инфанты в «Менинах». Если внимательно изучать картину с близкого расстояния, то окажется, что столь «реальные» предметы — шитый серебром лиф, розетки, кружева и выпинка — на самом деле «собраны» из точек, пятен, крапинок и легких мазков красной, бежевой, черной красок и белил.



На этом парадном портрете «Инфанта Маргарита в розовом платье» переливающаяся, воздушная ткань написана множеством цветных крапинок. Штрих Веласкеса при этом отличается необыкновенной свободой.

На портрете «Инфанта Маргарита в синем платье» (1659) принцесса стоит в той же позе, что и на картине «Инфанта Маргарита в розовом платье». Здесь Веласкес передает тонкую игру света на синем бархате и переливающейся золотое шитье с помощью более тесно налегающих друг на друга мазков краски. Этот прием помогает художнику воспродолжить мягкую фактуру бархата.

Итак, еще раз представляем действующих лиц этой загадочной картины.

Отражающиеся в зеркале (или это отражение другой картины?) персонажи — испанский король Филипп IV со своей женой Марианной Австрийской. Слева — сам Веласкес. Он, как предполагается, пишет портрет короля и королевы. Но если это обычный сеанс, то почему все взгляды сходятся на них, точно они только что заглянули сюда? Далее — фрейлина (испанское название фрейлин — «менины») — и дало название картине) донья Мария Сармиенто, подающая инфанте Маргарите сосуд. Справа от инфанты — еще одна фрейлина, донья Изабелла де Веласко. Еще правее — выступающие из полумрака женщина в монашеском наряде, донья Марсела де Ульоа, и гвардадамас, обязанный повсюду сопровождать инфанту. Справа на переднем плане — карлица Мария Барбола и карлик Николас Пертусато. За проемом дальней двери — гофмаршал двора дон Хосе Нието.

В придворных инвентарных списках этот шедевр значится под названием «Семейный портрет». Имеется, очевидно, в виду семья короля Филиппа IV. Кстати, саму инфанту ждала не слишком счастливая судьба — она умерла совсем молодой, в 22 года.

Между тем вопрос — что же хотел сказать этой картиной художник, «набросавший» в ней столько загадок? — по большому счету, остается открытым. И он не дает покоя многим, провоцируя на создание «интерпретационных» текстов и бесконечных творческих «повторений»-реплик-цитат. Особенно этим отметился XX век.

В принципе, понятно, почему. Потому что увидел в Веласкесе своего современника, понимающего цену неопределенности, недосказанности и аллюзионности. XX век не знал абсолюта, но очень любил играть с уже существующими художественными мирами. «Менины» Веласкеса предоставили ему чудесную возможность еще раз заняться этим. Яркий пример — «Менины» послужили основой для большой серии картин Пикассо, созданных в 1950-е годы. Об этой работе Веласкеса много писал великий испанский философ Ортега-и-Гассет. Мишель Фуко включил текст «Придворные дамы» (с подробным описанием шедевра Веласкеса) в книгу «Слова и вещи» — своеобразное евангелие всякого последовательного постмодерниста. Были и просто любопытнейшие искусствоведческие (без всякого концептуализма) изыскания, касающиеся «Менин». Приведем в пример увлекательную статью нашего замечательного Михаила Аглатова, которую неплохо бы посмотреть всякому человеку, всерьез увлекающемуся искусством.





1. СВЕТ И ТЕНЬ

«Менины» буквально переполнены замечательными деталями. Для того чтобы показать, каким образом Веласкес писал фактуру ткани, наш художник выбрал фрагмент с изображением парчового платья инфанты Маргариты. Сначала он сделал точный предварительный рисунок, а затем наложил основной тон. На этой стадии самым важным было правильно распределить светотень (для воссоздания оттенков тона еще не пришло время). Четко обозначив светлые и темные участки изображения, наш художник принялся осторожно добавлять и смешивать цвета, накладывая краску в несколько слоев. Его палитра на этом этапе состояла из титановых белил, черной краски, сырой умбры, жженой сиены, желтой охры и красной винзорской краски.



2. НАЛОЖЕНИЕ ФОНА

Это была самая простая часть работы. Наш художник воспроизвел фон и уточнил детали юбки инфанты. Юбку он написал теми же красками, что и верхнюю часть платья, — то есть белилами, черной краской, сырой умброй и жженой сиеной (с добавлением желтой охры там, где нужно было воссоздать коричневатый тон). Для «повторения» фона понадобилась черная краска (с добавлением небольшого количества сырой умбры).



3. БЛЕСТЯЩАЯ ФАКТУРА

Кажется, в платье инфанты на этом этапе практически ничего не изменилось. Но это не так. Для того чтобы фактура ткани стала блестящей, нашему художнику пришлось немало потрудиться. Он без устали накладывал один на другой слои краски, используя все ту же палитру. Максимальное совпадение оттенков тона стало последней целью его работы. При этом сохранялась обычная последовательность: сначала — темные участки изображения, потом — светлые. Достижение веласкесовской «длинновости» потребовало растирания и смешивания красок прямо на полотне. Так вернее было добиться тонких переходов цвета и тона. Кисть была отложена в сторону, в ход пошли пальцы.

Королевский двор: «от и до»

Крест Сант-Яго

После смерти Веласкеса король Филипп IV распорядился дописать на груди художника рыцарский крест Сант-Яго. В момент создания «Мениш» художник еще не был посвящен в рыцари этого ордена (это случилось тремя годами позже).

**Отражение в зеркале**

Королевскую чету мы видим отраженной в зеркале, но именно этот «удаленный» образ обуславливает весь характер сцены, собирая на себе нити всеобщего внимания. Показывать чье-то присутствие с помощью подобных зеркальных отражений придумал Ян ван Эйк. Этот прием он использовал в «Портрете чета Ариольфини», находящемся в коллекции испанского короля.

**Свободный мазок**

О том, насколько свободно Веласкес обращался с кистью, говорят его элегантно согнутые пальцы, написанные несколькими легкими мазками светлого и темного тонов.

**В дверном проеме**

В проеме дальней двери мы видим силуэт гофмаршала двора. Его взгляд направлен в сторону короля и королевы, а согнутый локоть руки обозначает точку, в которой сходятся линии перспективы. Согласно ее законам, король и королева должны располагаться строго напротив него.

**Взгляд инфанты**

Веласкес близкостно «сфотографировал» лицо пятилетней инфанты в тот момент, когда она повернула его к стоящим перед ней родителям. Тут замечено самое движение — очевидно, что в предыдущее мгновение она наблюдала за собакой, которую подбадривает стоящий в правом углу картины карлик.

**Синга инфанты**

Карлица Мари Барбола и карлик Николас Перуасо ходили в число шутов, которых держали при королевском дворе: ради забавы. Таким образом, и «Мениш» Веласкес дает достаточно полный «социальный» срез королевского двора — от царствующих особ до представителей «социального» низа.

Заглянувший через века

Веласкес прославился смелостью реалистических наблюдений, однако с годами он все чаще стал пренебрегать мелкими деталями ради целостности композиции. Манера художника, отличающаяся божественной свободой, оказалась необыкновенно близка новейшему искусству.

Художники — народ «проблемный». Их судьбы зачастую трагичны. Веласкес — редкое исключение из этого правила. Мало у кого из его собратьев по цеху жизнь сложилась столь же счастливо. Он никогда не жил в нищете, не имел явных врагов, не знал творческих кризисов. Его самобытная манера складывалась естественно, как бы исподволь, без метаний и разочарований. А различия между ранними и поздними работами Веласкеса, между тем, не просто заметны — они колоссальны. Можно подумать, что эти работы созданы двумя совершенно разными художниками.

Существует расширенное мнение, что Веласкес всегда писал только то, что видел перед своими глазами. Вряд ли это верно. С годами на первый план у художника все сильнее стало выступать его отношение к увиденному. Ранние картины художника поражают обилием великолепно проработанных реалистических

деталей, но зрелый Веласкес явно пренебрегает ими ради достижения более высокой цели — создания целостного образа. Ощущение живой реальности остается неизменным, а техника неузнаваемо меняется.

Один из биографов Веласкеса, Антонио Падомино, едва ли не первым подметил эту особенность. «Подойдя к картине вплотную, — писал он, — невозможно догадаться, что именно хотел изобразить на ней художник, но, отойдя всто на несколько шагов, ты видишь перед собой настоящее чудо».

При этом Веласкес, разумеется, не стремился сыграть роль художественного фокусника, мастера визуальных эффектов и оптических иллюзий. Модернизация его техники диктовалась высокими — вообще говоря, духовными — задачами. Свои религиозные полотна, например, художник писал с обычных мужчин и женщин, преображая модели так, что они превра-

Религиозные сюжеты

В начале своего творческого пути Веласкес, следуя господствовавшей традиции, часто обращался к религиозным сюжетам, но после переезда в 1623 году в Мадрид картины религиозного содержания стали для его творчества, в общем, не характерны, уступив пальму первенства портретной живописи. Картины «Ненорочное зачатие», ок. 1618 (справа) были одной из первых работ, выполненных Веласкесом в официальном звании мастера живописи, жеман на которое он вступил в 1617 году. Выказывались мнения, что моделью для образа Святой Девы послужила юная жена художника (а быть может, тогда еще невеста), Хуана. Культ Девы Марии распространен в Испании как ни в одной другой христианской стране. Поэтому, что этот культ не обошел стороной живопись — для испанских художников эта тема являлась популярнейшей.



Бодегоны

Испанское слово «бодегон» означает дешевой трактир или харчевню — соответственно к жанру бодегоны относились картины, изображающие сценки из жизни запитых еды и питьем проститутинов. Местом действия могла стать как собственно харчевня, так и, например, кухня деревенского дома. Иногда фон вообще выбирался условный. Севильский период Веласкеса отмечен необыкновенным интересом художника к этому жанру. Сохранилось около десятка подобных работ. Несмотря на то, что в рафинированной художественной среде сам жанр считался «низким», Веласкес подходил к работе над бодегонами со всей серьезностью. Примером тому может служить виртуозно написанная картина «Мулатка» (другое название — «Ужин в Эмискуссе»), 1618 (ниже). Посидев Столамо, художник взял с собой свой лучший, по общему признанию, бодегон «Водонос», 1620 (справа). Эту работу он подарил одному из великих, помогавшему столичному неформату на первых порах. Мастерства, проявляющиеся в изображении ряда деталей

(например, кепки воды на кушине), удивительно для столь молодого живописца, каковым был тогда Веласкес.



Портреты короля

Филипп IV (1605–65) изображен на двенадцати дошедших до нас портретах Веласкеса. Кроме этого, сохранилось не сколько превосходных копий, выполненных в мастерской художника. Эти картины запечатлели короля в разные годы его жизни: от юности до старости. На первом из них Филипп еще не вышел из юношеского возраста; ему — около 17 лет. Четыре с лишним десятилетия длилось сотрудничество (аскорое переросшее в дружбу) короля и живописца. Дружба эта сохранилась до последних дней художника, хотя ее окраска изменилась неузнаваемо — тот же Филипп за это время превратился из гордого аристократа самой могущественной в мире империи во авторитарного германского монарха. На портретах Веласкеса король изображен по-разному, в разных случаях — то пни, в других — в полный рост (Портрет Филиппа IV — слева)). Есть среди них и конные портреты короля — такие, как «Филипп IV на коне» (справа).



Принцы и принцессы

Филипп IV женился дважды. В первый раз это произошло в 1615 году, его избранницей тогда стала французская принцесса Изабелла Бурбонская (она умерла в 1644 году). В 1619 году королевский выбор пал на его племянницу, совсем юную Марianne Австрийскую. От первого брака у короля было двое детей; от второго — пятеро (среди них — и будущий наследник испанской короны, Карл II). Помимо этого, у любвеобильного монарха насчитывают, по меньшей мере, 30 незаконнорожденных отпрысков. Веласкес написал несколько портретов детей Филиппа IV от его первого брака — Балтасара Карлоса, умершего в 1646 году шестнадцатилетним, и Марии Терезы. Несколько раз Веласкес



писали в надмирных носителей тайны. То же и портреты Веласкеса. Они не просто передают черты лица позировавшего художнику человека, но, прежде всего, выражают его внутреннее состояние. Если говорить о немногих исторических картинах Веласкеса, то его «Садча Бреды» — по своей реалистической точности — сравнима с цветной фотографией, но ценность этой работы заключается не в ее «фотографичности», а в гениальном композиционном решении.



писал и детей короля от его второго брака — Маргариту, родившуюся в 1651 году, и ее младшего брата, Филиппа Проспера (слева), родившегося в 1657 году. Детские портреты, созданные художником, удивительны по своему настроению и цветовой гамме (в качестве примера приводим «Портрет инфанты Маргариты в красном платье» (вверху)).

Во времена своей севильской жизни будущий великий портретист как будто сторонился портретов, предпочитая писать религиозные полотна и повседневные жанровые сценки, которые в Испании принято называть бодегонами. Характерно, что четкую границу между этими двумя жанрами он не обозначал, и они порой «взаимопроникали». На религиозном полотне у него запросто появлялись натуралистические детали, «запрещенные» в традиционной религиозной живописи. А обрабатывать эти детали Веласкес умел мастерски, достигая такого уровня реализма, что зрителю хотелось (да и сейчас хочется) потрогать изображенный предмет.

После переезда в Мадрид Веласкес оставил бодегоны, сосредоточив свое внимание на портрете. Новым жанровым предпочтением соответствовала новая тех-



Служа при дворе, Веласкес не раз писал и шутов, и карликов. На рубеже 1630–1640-х годов он создал знаменитую серию, состоявшую из четырех картин. Героями трех из этих работ стали карлики. «Портрет Франсиско Лескано» (вверху) представляет нам несчастного человека, страдающего – по всем признакам – болезнью Дауна; «Дон Хуан Калабасас» (справа) – горбуна, улыбающегося бессмысленной улыбкой («калабасас» в переводе с испанского означает «тыква»). В этих произведениях нет ни тени насмешки или брезгливости – они написаны с живой нежностью и симпатией. Этот факт нам многое говорит о характере самого автора.

Шуты и карлики

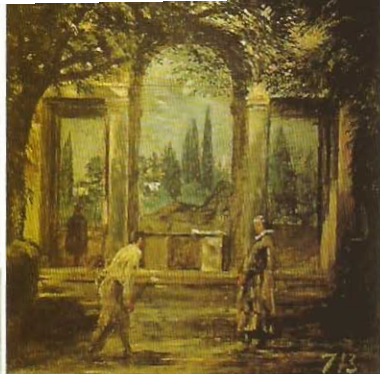
Неприменимым атрибутом двора Филиппа IV – как, впрочем, и любого королевского двора средневековой Европы – были шуты и карлики, которых держали здесь ради забавы. Среди них были и профессиональные шуты, и люди, «обожженные» природой.



Мазок у начинающего Веласкеса был густым, но гибким, а в палитре преобладали темные тона. Теперь штрих художника становится прозрачнее, палитра же – светлее. Без влияния Тициана, чьи картины, находившиеся в королевской коллекции, столь поразили новопришедшего придворного живописца, тут не обошлось. Во время своей первой итальянской поездки знакомст-

во с творчеством Тициана продолжилось. Тогда же Веласкес впервые увидел работы других мастеров невенчанской школы, виртуозов цвета и линии.

Период, уместившийся между двумя путешествиями в Италию, стал самым продуктивным в творческой судьбе художника. Именно тогда он написал почти все свои знаменитые портреты (сюда же относится и его серия



Пейзажи

Известно всего два самостоятельных пейзажа Веласкеса — оба они связаны с римской виллой Медичи. Один из них представлен слева. Написанные в удивительно свободной манере и чем-то напоминающие опыты импрессионистов, эти работы считаются одними из лучших в пейзажной живописи XVII века. Искусствоведы долгое время отводили их к позднему периоду творчества художника, датируя 1650–51 годами (временем второго визита в Италию), однако новейшие исследования показали, что оба пейзажа созданы во время первой итальянской поездки художника, то есть двадцатью годами раньше. Пейзаж встречается у Веласкеса и в качестве фона — это касается нескольких королевских портретов и охотничьих сцен — подобных «Королевской охоте на кабана» (внизу).



«карликов и шутов»). Помимо этого, были созданы исторический шедевр «Сдача Бреды» и ряд картин религиозного и мифологического содержания.

Несобыкновенно плодотворной оказалась и вторая поездка Веласкеса в Италию. К сожалению, все портреты, написанные им во время этой поездки (за исключением портрета папы Иннокентия X и портрета Хуана де Парехи), ныне утеряны.

Веласкес работал изумительно и неторопливо. До нас дошло лишь около 120 его картин. Это немного — по сравнению, например, с тем же Рембрандтом, чье творческое наследие превышает веласкесовское по объему в три с лишним раза.

В последние десятилетия жизни производительность художника, страшно занятого административной работой, сильно упала. Но на качестве «продукции» это не

отразилось — произведения, созданные Веласкесом в это время, пожалуй, можно назвать вершинными; они стали тоньше, изысканнее и сложнее; кисть мастера обрела полную свободу (чего стоят одни «Меншины»!).

Какого-то серьезного влияния на современных ему художников Веласкес не оказал. Это объяснимо. Во-первых, его картины никогда не покидали залов королевского дворца, куда, естественно, допускались немногие. Во-вторых, жанр портрета в тогдашней испанской живописи находился на положении пасынка: гораздо большей популярностью пользовались религиозные сюжеты, да и стилистика в ходу была более эмоциональная (не без налета легкой сентиментальности), нежели у Веласкеса. Да, Веласкес работал в собственной мастерской, воспитывал собственных учеников. Но они никак не проявили

себя. Имена их — за исключением Хуана дель Мазо, зятя художника, — неизвестны. Лишь более века спустя после смерти Веласкеса у него обнаружился по-настоящему великий последователь. Им стал Франсиско Гойя.

Испанская культура (как и сама страна) вообще долгое время отличалась герметичностью и как бы самодостаточностью. Этот «железный занавес» был сорван в эпоху наполеоновских войн. В 1819 году в Мадриде открылся музей Прадо, и тогда о Веласкесе заговорили. К середине XIX века его неоспоримый вклад в сокровищницу мировой живописи уже не оспаривал никто. А XX век произвел испанского художника в гении и предтечи современного искусства. Похоже, это уже окончательная оценка места и роли Веласкеса в истории живописи.



Рисунки

По словам Франсиско Пачеко, Веласкес с юных лет кропотливо работал над рисунком. «Он платил немалого денег деревенскому парню, — вспоминал Пачеко, — который охотно полировал ему за это. Веласкес без конца мог рисовать голову этого парня, как и головы всех подряд местных жителей. Он рисовал углем и белым мелом на синей бумаге и всегда стремился к тому, чтобы достичь портретного сходства». К сожалению, ранние рисунки художника не сохранились. Да и поздние, дошедшие до нас, произведения этого жанра можно пересчитать по пальцам. Впрочем, последнее связано не с досадными потерями, а с особенностями художественной работы Веласкеса. В зрелом возрасте он предпочитал писать картины непосредственно на холсте, не делая предварительных набросков и иногда необходимых поправок «по ходу дела». Что же до сохранившихся рисунков, то они в который раз демонстрируют выдающееся мастерство художника. Характерно — они выполнены черным мелом широкими мощными штрихами, живо напоминающими знаменитые мазки кисти Веласкеса. Слева представлен его рисованный портрет кардинала Борджиа.

«Художник Истины»

Современники называли Веласкеса «художником Истины». А Истина (вот так, с прописной буквы) — она ведь несказанна. Ее можно только почувствовать, ловить ее легкое нездешнее дыхание. Веласкес, кажется, уловил. Он все-таки странен, этот испанец. Прекрасно остроумный, в социальную структуру своего времени, довольно честолобивый, «размеренный» и раздумчивый, он носил в себе тайну, передавая ее только холсту. Да, реалист. На его картинах много будничного, обыденного, как бы простого. Но вместе с тем мир, созданный Веласкесом, удивляет и завораживает — своей очевидной ирреальностью, метафизикой, глядящей сквозь тонкий покров осязаемой нашими чувствами жизни. Пример такого «завораживания» — очарованность Веласкесом того же Ортеги и Гассета, всю жизнь внимательно глядевшего на него

его «Менины», но так, кажется, и не постигшего их до конца. Это можно назвать «синдромом Веласкеса». Этот «синдром» захватил многих и в России. Один из основателей «Мира искусства», Александр Бенуа, бывавая в Мадриде, писал, что испытал «восторг от живописи Веласкеса, в котором я увидел какого-то "безусловного царя живописи"». Кумир молодежи начала XX века К. Бальмонт, полустерически вибрировавший по поводу всего на свете, не обошел своим вниманием и Веласкеса. Вот из его стихов, посвященных художнику: «Мы так и не знаем, каково же властью/ Ты был — и оазис, и вместе мираж, —/ Судьбой ли, мечтой ли, умом или страстью./ Ты вечно — прошедший, грядущий и наш!» С техническо-поэтической точки зрения, стихи довольно скверные, но по смыслу, похоже, неотъемлемые.



ИРЯНИ (ок. 1657). Типичный пример веласкесовской «картины в картине», когда мир служит поводом для изображения сцены из современной жизни. Разные люди работают в реальной мадридской мастерской, обслуживающей королевский двор, а на стене висит изысканный гобелен (плод их работы) со сценами, сюжетом для которой явил фразеологизм «Метаморфозы» Овидия. Древнегреческий поэт рассказал о том, как богиня Минерва, рассерженная на Арахну за то, что та считает себя самой искусней ткачихой на свете, превратила ее в паука. Отсюда и второе название картины («Миф об Арахне»), зафиксированное в иллюстрированных списках XVII века. Картина смотрится на удивление современно, напоминая отчасти импрессионизм. Был в судьбе этой работы и трагический момент — она сильно пострадала при пожаре, случившемся в королевском дворце в 1734 году.



ПОРТРЕТ ПРИНЦА БАЛТАСАРА КАРЛОС НА ПОННИ (ок. 1635). Сын Филиппа IV Балтасар Карлос был прямым наследником престола. Кстати, ему в жёны прочили Марину Австрийскую, ставшую позже женой его отца. Он умер шестнадцатилетним в том смертельном морозе, навалившемся на семью Филиппа IV, когда король потерял подрид свою первую жену, потом сестру, потом сына. Веласкес писал принца не однажды, и всякая работа является какой-то модификацией его техники. В представленном портрете очевидно параллели с «Конным портретом Филиппа II» (1628) кисти Рубенса. С Рубеном Веласкес дружил и картину его наперыка знал. Кстати, его собственная работа – еще один пример итизажа, ставшего фотом для портрета.



ХРИСТОС В ДОМЕ МАРФЫ И МАРИНЫ (1619-20). Эта картина молодого Веласкеса, еще не покинувшего родину Силью, обладает довольно сильным влиянием Караваджо, характерное для социального периода творчества мастера. Но вместе с тем она и необыкновенно показательна, являя прекрасный пример «сплавления» двух совершенно чужих жанров, о которых шла речь в разделе «Стиль и техника». С одной стороны – дано религиозный сюжет, трактующий илюстрирующую евангельскую историю (картина на



стене, на которую указывает старуха толкующей девишке), с другой – типичный бодесон. «Низкая» тема (обыденность) накладывается на «высокую» (Христос в гостях у Марии и Марфы), и наоборот. Впрочем, первое, кажется, превращается. Порой кажется, что евангельский сюжет здесь служит лишь поводом для того, чтобы создать замечательный – фламандский – натюрморт с рыбой, головками чеснока и яйцами.

Музей Прадо, Мадрид

Нигде в мире творчество Веласкеса не представлено так широко, как в Прадо. Здесь хранится почти половина всех сохранившихся работ художника. Среди них — и его общепризнанные шедевры

Хоть одна картина Веласкеса найдется в любом крупнейшем музее мира, но две или три — уже великая редкость. На этом фоне выделяется лондонская Национальная галерея, владеющая девятью работами великого испанского живописца. Практически ничем не отстает от нее венский Художественно-исторический музей. И все же оба эти собрания намного уступают лучшей и обильнейшей в мире коллекции работ Веласкеса, хранящейся в музее Прадо в Мадриде. В ее составе — более 50 картин Веласкеса, то есть почти половина всего дошедших до нас его работ. И если говорить по справедливости, то это закономерно и правильно: именно музей Прадо нужно признать наиболее удачным, а может быть, и единственным местом в мире, где могут и должны храниться произведения гениального мастера.

В переводе с испанского, «прадо» означает «луч», а применительно к топографии Мадрида — это старинный парк, известный с XVI века. «Здесь, и только здесь, — цитируем свидетельство, датированное 1560 годом, — вы можете в полной мере насладиться как прохладным вечерним воздухом, так и звуками хорошей музыки». В 1774 году (шла эпоха Просвещения — с ее трепетным отношением к рациональному, преимущественно естественнонаучному, знанию) по



Фасад музея Прадо.

распоряжению короля Карла III в парке заложили ботанический сад, а чуть позже построили рядом здание, в котором предполагалось разместить академию наук.

Архитектурный проект здания выполнил Хуан де Виллануэва (1739–1811), адепт строгого неоклассицизма, самого модного в то время в Европе художественного направления. Этот, одобренный в 1787 году королем, проект предусматривал, что в новостройке будут соседствовать академия наук (для нее отводился первый этаж) и естественноисторический музей (на втором этаже). Возводили громадное здание около 20 лет, но, прежде чем успели его «заселить», оно оказалось разграбленным французами, оккупировавшими Испанию в 1808 году. Наполеоновские солдаты умудрились даже ободать свинцовые листы, покрывавшие крышу. В 1814 году Наполеон потерпел окончательное поражение, и на испанский престол возвратился свергнутый им король Фердинанд VII. Уже в 1816 году Фердинанд издал указ о восстановлении здания и перемещении в него части картин из королевской коллекции.

19 ноября 1819 года музей открыли для публики. При этом было оговорено, что посетители не будут допускаться в музей «в дождливые дни,



Как снаружи, так и внутри здание музея представляет собой великолепный образец испанского неоклассицизма.



На фасад музея смотрит каменный Гоа. Больше ста его работ хранится в Прадо.

когда вокруг слишком много грязи». Первоначально собрание музея состояло из 311 картин (исключительно испанских авторов). Среди них были и 44 полотна Веласкеса, в том числе и такие шедевры, как «Сдача Бреды» и «Мешины».

Между тем в самой королевской коллекции, подлинившейся с музеем, насчитывалось более 5000 полотен. Постепенно почти все они «пересеклись» в Прадо. В 1821 году в экспозицию музея включили итальянскую живопись, а в 1843 году — фламандскую. Таким образом,

узкие национальные границы, к искусству не имеющие никакого отношения, оказались взорваны.

В 1868 году в Испании произошла революция. Правившая в то время королева Изабелла II лишилась трона и бежала из страны. И хотя спустя два года была восстановлена конституционная монархия, статус Прадо навсегда изменился: его собрание стало достоянием всего испанского народа. С тех пор музейная коллекция пополнилась многими произведениями европейских художников, но в целом по-прежнему отражает вкус испанских монархов XVI и XVII веков. Именно эти короли приобретали полотна, составившие неразложимое музейное «ядро». Поэтому полнее всего в музее представлены работы мастеров, бывших фаворитами Филиппа IV и его деда, Филиппа II.

Здание Прадо — это не только собрание шедевров, но и шедевр само по себе. Его фасад сохранился в первоначальном виде, хотя внутренние помещения неоднократно перестраивались и модернизировались. В последние годы началось строительство пристройки, которая призвана удлинить одно крыло здания, связав его с церковью святого Иеронима, стоящей напротив. Эта церковь XV века с недавних пор является собственностью музея. Спроектировал пристройку Рафаэль Моносо, известный тем, что в 1990-е годы по его же проекту построили Музей современного искусства в Стокгольме.



Картину «Триумф Вакха» (другое название — «Иванчир») Веласкес написал в 1629 году.



«Портрет Фредерико Гогзго, герцога Милана» входит в богатое собрание работ Тициана, хранящихся в музее Прадо.

Пестрое собрание

Даже такой огромный музей, каким является Прадо, не в состоянии достаточно полно представить всю европейскую живопись. Так, англичане в нем представлены лишь несколькими работами; очень фрагментарны французский и голландский отделы собрания. Главное сокровище музея — испанская живопись. Правда, если говорить о зарубежных художниках, то Иероним Босх и Тициан, которым посвящен король Филипп II, показаны здесь лучше, чем в любом другом музее мира. Очень неплоха коллекция работ Рубенса, дважды посещавшего Испанию и водившего личное знакомство с Филиппом III и Филиппом IV. Помимо живописных полотен, музей располагает обширной коллекцией скульптур, рисунков и произведений прикладного искусства (мебели, керамики, монет и пр.).

Этим образом святого Антония, созданным Иеронимом Босхом, очень дорожат музей.

