

Н. ЗАБОЛОТСКАЯ

ВЕЛАСКЕС



ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК»
Ленинград • Москва



Творчество величайшего живописца XVII века Диего Веласкеса знаменует собой вершину в развитии национального искусства его родины — Испании.

Веласкес жил и работал в эпоху, когда испанская культура переживала расцвет. Недаром XVII век получил в Испании название «Золотого», хотя сама страна, доселе одна из могущественных держав, в эту пору уже была охвачена кризисом. Тяжелое положение разорявшихся масс, обремененных налогами, вызвало в первой половине XVII века ряд волнений и восстаний. Самое крупное из них — восстание в Каталонии — чуть было не привело к отделению этой области от испанской монархии. Активность народа, отстаивающего свои права, явилась ярким свидетельством огромного запаса его духовных сил. В период экономического и политического упадка эти силы нашли себе своеобразный выход также и в подъеме национальной культуры. Народные чаяния, вкусы, идеалы выражали представители передовой части испанского общества, боровшиеся против реакции. Мысль о роли народа в жизни страны, о его правах пронизывает ряд политических сочинений того времени. Мнение о том, что положение и значение человека определяется не его сословной принадлежностью, а личными заслугами, находит отражение в произведениях многих писателей.

Прогрессивные идеи питают литературу и искусство, вдохновляя их крупнейших представителей. Сервантес, автор бессмертного «Дон-Кихота», поэт и сатирик Кеведо, знаменитые драматурги Лопе де Вега и Тирсо де Молина, выдающиеся живописцы Рибера, Сурбаран и, наконец, Веласкес — вот далеко не полный перечень имен блестящих мастеров, подаренных миру «Золотым веком».

В этот период искусство Испании освобождается от иностранных влияний, игравших заметную роль в XVI столетии, и приобретает ярко выраженный национальный характер. Особых успехов достигает живопись. Расцвет ее связан с победой реализма, корни которого восходят еще к средневековью, к эпохе Реконксты — восьмивековой борьбы испанцев с арабами, некогда захватившими Пиренейский полуостров. Именно в этой освободительной борьбе росло национальное самосознание, складывались обычаи и вкусы, формировалось глубоко народное по духу искусство. Испанские художники тяготели к созданию образов ярких, эмоциональных, исполненных большой и суровой жизненной правды и героизма, в значительной степени воплощая в них народные идеалы.

Но не только эти представления, подсказанные самой действительностью, составляли содержание испанского искусства. Католическая церковь, всегда игравшая огромную роль в Испании, выступала главным заказчиком художественных произведений. Она воздействовала на искусство посредством пропагандируемых ею идей, в значительной мере определяя и отношение самих художников к своим задачам. И не удивительно, что многие глубоко реалистические произведения были созданы на религиозную тему. Но в целом религиозные сюжеты, преобладавшие в испанском искусстве, ограничивали возможность показа окружающего мира.

Из светской тематики в Испании XVII века широкое развитие получил только портрет, носивший ярко выраженный сословный характер, и, в основном, посвященный изображению королевской семьи и высшей аристократии (в отличие

от Италии и Нидерландов, где уже в эпоху Возрождения распространено было изображение горожанина).

В портретной живописи особенно велика заслуга Веласкеса, который утвердил значение этого жанра, считавшегося в те времена теоретиками официального искусства низшим по сравнению с произведениями на религиозные и мифологические темы. Так же как и его гениальный современник, голландец Рембрандт, Веласкес закладывает основы психологического портрета в европейском искусстве.

Кроме портретов, внимание художника привлекали самые разнообразные темы, но всегда — будь то мифологическая или историческая картина, пейзаж или бытовая сцена — он ставил задачей показать окружающую действительность. Интересом к жизни во всей полноте ее проявлений, умением рассказать о ней беспощадно-правдиво и вместе с тем заставить зрителя восхищаться ее красотой пронизано все творчество Веласкеса.

Диего де Сильва-и-Веласкес родился в 1599 году в одном из крупнейших городов страны — богатой и шумной Севилье. Расположенная недалеко от моря, Севилья была важным торговым портом Испании и в XVII веке еще продолжала расцветать. Сюда съезжались купцы со всех стран света, здесь скапливались несметные сокровища. «Приятно видеть, как от пристаней к торговой палате движутся повозки, запряженные четверками мулов, перевозящие в дни прибытия судов тяжелые грузы золота и серебра в слитках», — рассказывает известный испанский историк конца XVI века Алонсо Моргадо.

Солнечный красочный город поражал людей того времени бурным темпом жизни, своими колоссальными богатствами; причудливой архитектурой, где были сильны элементы арабского зодчества; пестрой толпой, в которой можно было встретить людей всех наций и профессий, приехавших сюда в поисках удач и приключений. «Кто не видел Севильи — не видел чуда», — гласит испанская пословица.

Концентрация в городе прогрессивных общественных сил способствовала расцвету искусства. Севилья славилась множеством заказчиков и меценатов, обилием художественных мастерских, которые, располагаясь одна рядом с другой, иногда занимали целые улицы. Описывая Алькаисерию — торговый квартал — Моргадо говорит о многочисленных лавках серебряных дел мастеров, ювелиров, скульпторов. В Севилье устраивались диспуты, посвященные вопросам искусства.

Обширные культурные связи с разными странами, соединение самых различных влияний расширяют кругозор севильских мастеров. В их творчестве ярко проявляются передовые тенденции эпохи; и не случайно в Севилье (наряду с двумя другими центрами испанского искусства, Валенсией и Толедо) на рубеже XVI и XVII веков формируется реалистическая школа живописи. «Золотой век» неотделим от художественной жизни этого города. В Севилье работали Сурбаран и Мурильо, выдающийся скульптор Монтаньес. Здесь же писал свои новеллы Сервантес. В Севилье начинается творческий путь и Веласкес.

О детстве Веласкеса известно мало. Он происходил из небогатой дворянской семьи, рано проявил любовь к искусству и, будучи еще ребенком,

возможно, обучался у известного севильского художника Франсиско Эрреры Старшего, создателя произведений суровых по духу и необычайно смелых по живописному решению. Во всяком случае, пребывание у Эрреры не было продолжительным, и в скором времени мальчик перешел в мастерскую другого художника Франсиско Пачеко — одного из образованнейших людей Испании того времени, теоретика искусства, знатока истории, поэта. Дом Пачеко современники называли «Академией». Здесь собирался весь цвет испанской интеллигенции — ученые, художники, писатели. Среди них бывал и Сервантес. Естественно, что атмосфера, царившая в доме, благоприятствовала развитию таланта будущего живописца.

Хотя художественные симпатии Пачеко во многом были противоположными реалистическим устремлениям молодого Веласкеса, однако как умный и опытный педагог он сумел оценить творческую индивидуальность одаренного ученика и дал ему возможность работать соответственно его склонностям. У Пачеко Веласкес учился точности рисунка и умению работать с натуры, изучал живописные приемы. Но основа его художественного метода складывалась под воздействием передовых тенденций, ее формировала сама обстановка, сложившаяся в Севилье, направляя внимание юноши к реальной жизни, к живым людям, их чувствам и переживаниям, заставляя его пытливо всматриваться в окружающий мир.

Уже в самых первых работах художника намечается путь, которым он пойдет в дальнейшем. Большинство его ранних произведений, созданных еще в период обучения и сразу по окончании его, посвящено не традиционной религиозной тематике, а изображению бытовых сцен. Их герои — простые люди Севильи. Чаще всего они показаны в скромной домашней обстановке, занятыми своими повседневными делами: старая кухарка готовит яичницу, двое юношей обедают, сидя за простым столом, служанка-мулатка убирает посуду.

Эти темы не были характерны для испанского искусства, но в первой половине XVII века в Испании, особенно в Севилье, появляется довольно много жанровых картин¹. Они получили название «бодегонес», так как часто изображали разные трактиры и харчевни (по-испански бодегон). Обращение Веласкеса к живописи бодегонес весьма примечательно. Оно говорит о большом интересе художника к конкретной действительности, интересе, который определит все своеобразие его искусства, все его многочисленные поиски.

Ранние произведения Веласкеса объединяет ряд общих черт. Сцены решены несколько статично, что придает персонажам особую сдержанность и значительность, делает в известной мере торжественным весь тон повествования. Уделяя основное внимание изображению человека, художник помещает на первом плане крупные полуфигуры и как бы приближает своих героев к зрителю. Действующие лица немногочисленны. Окружающая обстановка, как правило, передается скупой. Детали всегда тщательно выписаны. Во всем видно внимательное изучение натуры. (По воспоминаниям Пачеко, Веласкес писал

¹ В литературе аналогией им можно считать так называемые «плутовские романы», красочно рисующие жизнь представителей низших слоев общества — умных, предприимчивых людей.

крестьянского мальчика в разных позах и состояниях — то плачущим, то смеющимся — для того, чтобы лучше изучить формы человеческого тела и мимику). Фон картин этого периода темен. Резкие контрасты света и тени подчеркивают пластику форм, всегда трактованных очень обобщенно, способствуют выявлению объемов.

На этом этапе в творчестве Веласкеса можно отметить много общего с искусством великого реалиста XVII века итальянца Караваджо и его последователей. Многие испанские мастера испытали воздействие караваджизма. И хотя в Испании реализм был явлением самостоятельным, знакомство с работами караваджистов в известной степени способствовало его развитию.

Круг моделей в ранних работах Веласкеса ограничен. Одни и те же лица и даже предметы повторяются во многих картинах. Но молодой художник избегает однообразия, показывая людей за различными занятиями, по-разному расставляя предметы. В период с 1617 по 1622 год им созданы «Музыканты», «Завтрак», «Старая кухарка», «Водонос» и другие жанровые произведения.

В Ленинграде, в Государственном Эрмитаже, хранится одна из самых ранних работ Веласкеса «Завтрак». Старик и двое молодых людей собрались за скудной трапезой в полутемном помещении. Судя по платью и огрубевшим лицам, их можно принять за крестьян или бедных горожан. Картина писалась в то время, когда художник делал первые самостоятельные шаги, но наблюдательность и умелая рука мастера чувствуются во всем. Удачно найден одобрительный жест сидящего справа юноши — грубоватый жест простого человека. По-детски радостно смеется мальчик, поднимающий графин с вином. Спокойно и серьезно держится старик, не принимая участия в веселье молодежи. Веласкес сумел выявить индивидуальность каждого из изображенных, но вместе с тем он показал и присущие им общие качества. Все они ведут себя достаточно сдержанно, как это свойственно испанцам.

Фигуры свободно размещены вокруг стола. Его край, выдвинутый в сторону зрителя, и жесты обоих юношей, как бы приглашающих подсесть к ним, делают зрителя невольным участником происходящего. Четкая расстановка в пространстве фигур и предметов, стоящих на столе, создает ощущение глубины. Рисунок точно передает формы. Как все ранние вещи, «Завтрак» выдержан в скупой красочной гамме. Преобладают темно-зеленые, серые и охристые тона. Разные оттенки коричневого и желтого цветов осязаемо передают фактуру предметов. Краски положены на холст густым, плотным слоем.

Веласкесу приписывается также находящееся в Эрмитаже небольшое профильное изображение головы молодого мужчины, которое, возможно, представляет собой этюд к варианту «Завтрака», хранящемуся в музее Будапешта². Метко схвачено удивленное выражение некрасивого, смуглого лица, характерные черты которого тщательно передает художник. В будапештской картине, где юноша изображен сидящим по правую сторону стола, лицо дано более обобщенно

² Подготовительных работ Веласкеса сохранилось очень мало и эта вещь представляет особый интерес.



Завтрак. Ок. 1617 г. Ленинград. Государственный Эрмитаж

и резкость эмоции несколько смягчена³.

Самым известным жанровым произведением Веласкеса является «Водонос» (Лондон, собрание Веллингтона). В картине изображена типичная для Севильи уличная сценка: разносчик холодной воды продает ее двум мальчикам-покупателям. Среди остальных работ эта вещь выделяется особой строгостью и лаконизмом исполнения. Монументальна высящаяся на переднем плане фигура старика-водоноса. Его суровый облик полон достоинства и благородства. Стремление акцентировать именно эти качества в человеке является важной особенностью искусства художника, как и всей испанской школы вообще. Окружающая обстановка лишь слегка намечена. Только два глиняных кувшина, переданных с удивительным чувством пластики, указывают на род занятий старика.

В духе бодегонес пишет Веласкес в это время и картины на религиозные сюжеты. Так, в «Поклонении волхвов» мы снова встречаем простых испанцев, представленных в виде персонажей христианской легенды. В картине «Христос у Марфы и Марии», изображающей двух женщин, занятых приготовлением пищи, большое место занимает превосходно написанный натюрморт. Он играет важную роль почти во всех ранних произведениях мастера, помогая ему показать скромный мир, в котором живут простые люди. Внимательно, с предельной конкретностью переданы немногочисленные предметы. Зритель буквально ощущает их форму, фактуру, материал. Испанским художникам вообще присуще бережное, любовное отношение к вещам, которые обычно изображаются аккуратно расставленными, по возможности не заслоняющими друг друга, так что каждую можно хорошо рассмотреть. И хотя натюрморт был мало распространен в искусстве Испании, введение его в религиозные композиции являлось традицией.

Все эти работы принесли молодому художнику заслуженное признание, и трудно согласиться с мнением ряда исследователей, считающих, что автор относился к ним как к ученическим студиям. Перед нами вполне законченные произведения, в которых Веласкес выступает уже сложившимся мастером. Не случайно расцвет бытового жанра в Севилье связывают с его именем.

В эти годы художник пишет и первые портреты. Они уже заключают в себе те свойства, которые в дальнейшем определяют особенности Веласкеса-портретиста — остро схваченное сходство и яркость выявления индивидуальности.

Таким образом, севильский период — время, когда закладываются основы творческого метода Веласкеса, когда художник овладевает мастерством рисунка и передачи пластических форм, а также искусством композиции. На основе этого Веласкес смог в дальнейшем развивать свои искания в области живописных решений и раскрытия психологической характеристики.

Видя незаурядные способности своего ученика, а затем и зятя, Пачеко мечтает о карьере придворного живописца для него, и по настоянию учителя в 1623 году Веласкес отправляется в Мадрид.

После Севильи, с ее шумной суетой и свободными нравами, резким

³ Композиция будапештского «Завтрака» повторяет эрмитажную, только мальчик в центре заменен фигурой девушки, которая наливает вино в бокал, предназначенный для старика.

контрастом должна была показаться художнику официально-холодная столица. Жизнь королевского двора своей монотонностью, строгостью церемониала, холодной скукой походила на жизнь монастыря. Весь придворный быт до последних мелочей был регламентирован этикетом. Педантичное соблюдение его правил являлось обязательной нормой поведения для всех, включая самого короля.

Официальные художественные вкусы отличались консерватизмом. При дворе нашли свое последнее прибежище художники-романисты, представители искусства, уходящего в прошлое. Теоретики «романизма» — направления, сложившегося еще в XVI веке под итальянским влиянием, — считали, что задачей искусства является воплощение некоего, раз и навсегда установленного идеала красоты, уже достигнутого античностью и эпохой Возрождения, и призывали художников подражать мастерам Высокого Ренессанса⁴. Но в Испании этого времени, как и вообще в Европе XVII века, уже не было условий, породивших идеалы Возрождения.

Ориентированные на иноземные образцы, оторванные от национальных реалистических традиций, художники-романисты способны были создавать лишь произведения надуманно-холодные, условные, далекие от жизни. Против романизма боролись молодые мастера Севильи. А теперь, с переездом Веласкеса в столицу, борьба перешла в Мадрид.

На первых порах художнику покровительствует Фонсека — капеллан, (духовник) только что вступившего на престол Филиппа IV. Портрет Фонсеки⁵, написанный Веласкесом, был показан при дворе и вызвал всеобщее одобрение. Естественно было бы ожидать, что работа такого приверженца жизненной правды, как Веласкес, придется не по вкусу представителям знати. Но следует иметь в виду, что и в официальной портретной живописи правдивая передача модели была традицией, и можно предположить, что портрет Фонсеки поразил зрителей силой реалистической трактовки образа. Особенно он понравился королю, и последний заказывает Веласкесу свой конный портрет. Это произведение, не сохранившееся до наших дней, имело огромный успех. Как пишет Пачеко (вместе со своим учеником приехавший в Мадрид), Филипп приказал выставить работу Веласкеса на главной улице столицы «как предмет восхищения всего двора и зависти других художников».

6 октября 1623 года Веласкес был назначен придворным живописцем, а в скором времени получил еще должность камергера. Внешне судьба художника складывается удачно. Он пользуется покровительством самого Филиппа IV. Ему даже отвели мастерскую во дворце близ личных королевских покоев. Получая за службу при дворе жалованье, правда, не всегда аккуратно выплачиваемое, Веласкес был избавлен от необходимости работать ради денег. Считалось, что он создает свои произведения для собственного удовольствия и развлечения короля. Это до какой-то степени равняло Веласкеса с придворной знатью, и в конце жизни ему, в это время уже гофмаршалу королевского двора, было пожаловано звание

⁴ Понятием Высокий Ренессанс определяют искусство Италии начала XVI века.

⁵ Портрет не сохранился

кавалера одного из высших рыцарских орденов Испании — ордена Сант-Яго.

Придворные обязанности, отнимавшие массу сил и времени, отрывали художника от любимого занятия. Но новое положение имело и преимущества по сравнению с положением провинциального живописца. Богатейшие королевские коллекции, хранителем которых в скором времени стал Веласкес, давали ему возможность изучать творения прославленных мастеров. При дворе он встречался с представителями прогрессивной испанской интеллигенции, в частности со знаменитым поэтом и писателем-сатириком Кеведо. Здесь же в 1628 году произошла встреча с Рубенсом. В беседах с великим фламандцем Веласкес мог почерпнуть много полезного для себя. Большое внимание к решению чисто живописных задач, некоторое расширение тематики (например, обращение к мифологическому сюжету в картине «Вакх»), возможно, были следствием влияния Рубенса.

Вообще Веласкес, по сравнению с другими художниками Испании, был мало стеснен в выборе тем и их трактовке, так как благодаря постоянному покровительству короля он обладал достаточной независимостью и, будучи избавлен своим положением от церковных заказов, редко обращался к религиозной тематике.

О жизни Веласкеса в Мадриде имеются весьма скудные сведения. И в основном о художнике рассказывают его произведения. В первые годы пребывания здесь Веласкес выполняет ряд официальных заказов. Он пишет парадные портреты короля, членов его семьи, представителей испанской знати.

Ставящий задачей прославить, возвеличить знатного заказчика, парадный портрет был широко распространен в XVII веке в Западной Европе. Специфика его предполагала соблюдение ряда определенных приемов в изображении модели: фигура изображаемого обычно занимала весь холст; одетый в парадное платье, он стоял в величественной позе. Сложившаяся схема сформировалась не без влияния искусства испанских придворных портретистов второй половины XVI века и как нельзя более отвечала тем требованиям, которые предъявлял портрету испанский королевский двор. Придворный этикет предписывал аристократии держаться с подчеркнутой невозмутимостью и холодной важностью, ничем не проявляя своих чувств перед окружающими. Вполне естественно, что испанские аристократы хотели быть изображенными соответственно своим идеалам. В многочисленных портретах испанской знати второй половины XVI века мы постоянно видим людей, стоящих в чопорных заученных позах, с застывшим высокомерно-равнодушным выражением лица, закованных, как в броню, в роскошные костюмы, детали которых выписаны с ювелирной тщательностью. Таким образом, весь облик заказчика подчеркивал его высокое положение в обществе. Но даже в этом официальном искусстве сказались реалистические устремления испанских художников: они всегда с большой правдивостью передавали лица своих моделей, неизменно заботясь о сохранении индивидуальных особенностей внешности.

Веласкес делает следующий, принципиально новый шаг. Не ломая общую схему, он не ограничивается лишь достижением портретного сходства, а стремится показать человека во всей специфике его внешних и внутренних



Портрет Дона Карлоса. Ок. 1626 г. Мадрид. Прадо.

качеств.

Так, например, в портрете брата короля инфанта дона Карлоса Веласкес, в целом, отталкивается от традиционных правил. Принц изображен стоящим в спокойной, исполненной достоинства позе; он одет в парадный костюм, украшенный дорогим шитьем и массивной золотой цепью. Взяв низкую точку зрения, художник так ставит и разворачивает фигуру, что она подавляет зрителя внушительностью своего силуэта. Надменно-холодное выражение лица создает впечатление недоступности. Но не только дань канонам определяет особенность этого произведения. Улавливая индивидуальное своеобразие позы, мимики, жеста, художник раскрывает внутренний мир портретируемого. Апатия человека ко всему безразличного, духовно опустошенного, чувствуется и в рассеянном взгляде Карлоса, и в подчеркнуто бессильном жесте его руки, держащей перчатку за кончик пальца. Отмечая нарочитую небрежность этого жеста, Веласкес раскрывает еще одну сторону характера принца — свойственное ему некоторое позерство.

Рука, лицо инфанта акцентированы ярким светом, а нарядный узор костюма дан лишь с той степенью внимания, которая делает его второстепенной деталью.

Убедительность портретов Веласкеса поражала современников. «Он их выполняет так хорошо, так умело и с таким сходством, что все удивляются — и художники, и знатоки», — рассказывает испанский художник XVII века Мартинес.

Успех провинциала пришелся явно не по вкусу придворным живописцам. Помимо того, что Веласкес самим духом своих произведений был чужд их искусству, его быстро растущая известность, благосклонность к нему короля не могли не вызывать зависти. Обострение конфликта привело к тому, что в 1627 году устраивается конкурс, в котором приняли участие и Веласкес, и придворные мастера. Участники конкурса должны были написать парадную картину аллегорического характера, изображавшую изгнание из Испании морисков⁶. Хотя эта задача не была близка таланту Веласкеса, тем не менее, он справился с ней блестяще. Жюри единогласно сочло его работу лучшей. Отныне все недоброжелатели художника вынуждены умолкнуть.

Завоевав признание, Веласкес остался верен своим идеалам. В картине «Вакх», заказанной королем в скором времени после конкурса, мифологическая тема трактована им совершенно необычно. По существу, Веласкес низводит мифологический сюжет до сцены из народной жизни, изобразив веселую пирушку бродяг и не без юмора показывая радость и удовольствие гуляк. Правда, их компания выглядит несколько странно: среди пирующих зритель видит античного бога виноделия Вакха и его спутника сатира. Но мифологические персонажи — самые обычные испанские парни. Они выделяются только своей наготой.

По сравнению с работами севильского периода в картине можно отметить большую свободу композиционного и живописного решения, разнообразие и выразительность типов. Новым является также замена темного фона пейзажем. Но резкость светотеневых отношений, характерная для раннего Веласкеса, еще

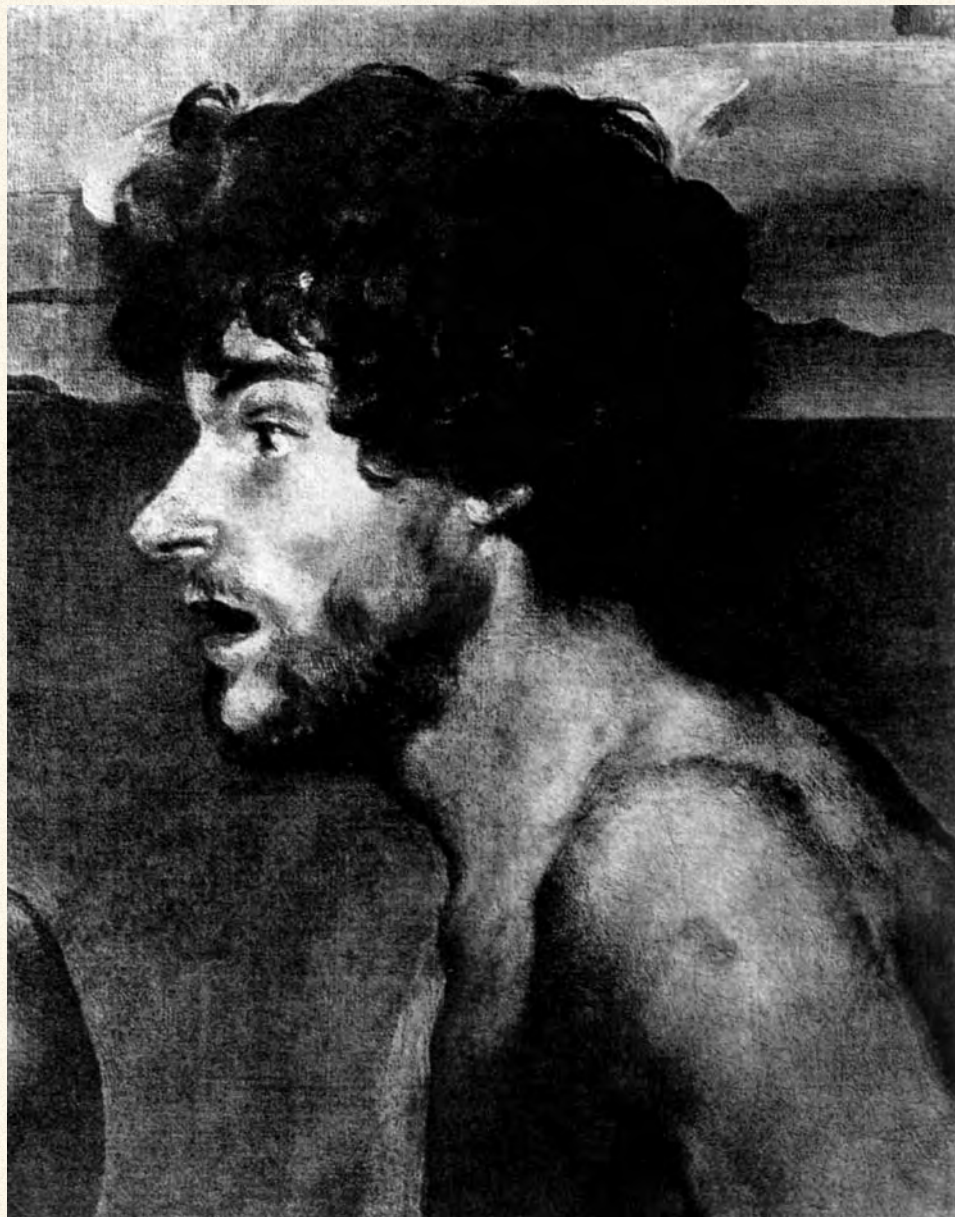
⁶ Мориски — принявшие христианство потомки мавров-завоевателей. (Эта картина не сохранилась).

сохраняется.



Кузница Вулкана. 1630 г. Мадрид. Прадо.

В 1629 году в виде поощрения король разрешает Веласкесу отправиться в свите испанского полководца Спинолы в Италию. Как рассказывает Пачеко, Веласкес давно мечтал об этой поездке, о возможности увидеть прекрасные творения величайших мастеров. Он провел в Италии около двух лет, знакомясь как с современным итальянским искусством, так и с художественным наследием прошлого, особенно с памятниками античности и эпохи Возрождения. Веласкес даже получил специальное разрешение беспрепятственно посещать Ватикан, чтобы копировать работы Микеланджело и Рафаэля. Но особенное впечатление произвели на него силой своего колорита полотна живописцев Венеции. Именно в них заключена для Веласкеса, по его собственным словам, «вся полнота красоты». Подобная оценка не случайна в устах художника, в произведениях которого цвету предстояло сыграть основную роль.



Кузница Вулкана. *Деталь.*

Поездка в Италию имела для Веласкеса большое значение: она расширила его кругозор и привлекла внимание к ряду проблем, волновавших европейских художников этого времени. Решение специфических живописных задач, передача освещения, взаимосвязь человеческих фигур с окружающей световоздушной средой отныне становятся в центре его внимания. Но при этом Веласкес остался все-таки вполне самобытным мастером, о чем особенно ярко свидетельствует картина «Кузница Вулкана», написанная во время путешествия.

В картине представлен эпизод из античного мифа. В кузницу Вулкана — бога подземного огня — является Аполлон с вестью о том, что Вулкану изменила его жена, богиня Венера. Сам выбор темы ясно указывает на итальянские влияния. Языческая мифология всем своим духом была чужда католической Испании, и испанские художники очень редко обращались к сюжетам античных легенд. Однако работа Веласкеса мало похожа на современные ему мифологические картины итальянских мастеров — представителей официального направления в искусстве. Эти художники в своих произведениях обычно стремились к чисто внешней эффектности и нарядности. Созданные ими образы исполнены внутренней холодности и воплощают условный идеал красоты, провозглашенный официальной эстетикой. Этот идеал был весьма далек от конкретной жизни, которая объявлялась несовершенной и недостойной изображения в искусстве. Изучение натуры ставило целью только виртуозность передачи идеальных форм и пропорций фигур и окружающей их совершенной природы.

Веласкес же придает изображению мифологического сюжета жанровый характер (как это имело место уже в «Вакхе»), показывая сцену, происходящую в испанской кузнице XVII века. Вулкан и его помощники-титаны — не античные боги, а живые люди, простые испанцы. Их дружная работа прервана приходом Аполлона. Скупое, но, тем не менее, весьма красноречиво, с легким юмором показывает художник разную реакцию участников события на слова вестника. Хотя лицо самого Аполлона плохо видно, подчеркнута значительный жест его руки ясно свидетельствует о том, что он сознает важность своей миссии. Пылающий взгляд Вулкана, вся его кривобокая, словно откинувшаяся от удара фигура выдают изумление и гнев оскорбленного человека. Зритель не видит ног бога, скрытых за наковальной, но по вздернутому плечу, по искривленности всего тела он угадывает, что Вулкан хромым. Выпученные глаза и широко открытый рот паренька-подмастерья живо передают его наивное удивление. Вся сцена представлена таким образом, что можно догадаться о происходившем здесь до прихода Аполлона. Поза каждого из присутствующих не случайна. Она является результатом предшествующего действия. И хотя все замерло, но ярко выраженная мгновенность реакции говорит о том, что через секунду-другую оцепенение спадет, и люди дадут волю своим чувствам.

В «Кузнице Вулкана» особенно ясно проявилась основная черта всего испанского искусства — стремление самые далекие от реальности сюжеты представить в конкретных, привычных образах, взятых из современной действительности. И, возможно, сам того не сознавая, Веласкес в этом произведении отразил самую суть античной мифологии — ее тесную связь с

жизнью.

Особенностью картины является также и то, что при всей новизне решения мифологического сюжета в ней чувствуется известная зависимость от классических образцов. Она сказывается и в отдаленно напоминающей античную статую фигуре Аполлона (правда, его курносый профиль весьма далек от античного идеала) и в обнаженных, подобно античным героям, кузнецах, хотя тела их лишены совершенной красоты.

Мастерство художника проявилось как в передаче окружающей обстановки, так и в выборе освещения. В картине два источника света — огонь горна и солнечный свет, льющийся из открытой двери. Проблема двойного освещения занимала Веласкеса еще в Севилье. К ней Веласкес постоянно обращался и в дальнейшем, с каждым разом все искуснее передавая взаимодействие нескольких световых источников. В «Кузнице Вулкана» обе части помещения — и освещенная солнцем, и освещенная пламенем горна — смотрятся изолированно друг от друга. Но золотисто-розовые рефлексy, играющие на телах людей и на предметах, — результат живого наблюдения — свидетельствуют о том, что художник уже учитывает воздействие световоздушной среды на зрительное восприятие мира.

Поняв, что взаимовлияние цвета, света и воздуха особенно ощутимо в природе, Веласкес начинает уделять большое внимание пейзажу, который как самостоятельный вид искусства не получил развития в испанской живописи XVII века. В качестве фона Веласкес использует пейзаж и в двух сериях парадных портретов, конных и так называемых охотничьих, которые он создает в 30-е годы по заказу короля.

Знаменитая первая серия состоит из шести портретов, отличающихся подчеркнутой официальностью. На фоне пейзажей-панорам величественно позируют всадники. Мужчины представлены в костюмах полководцев, женщины — в роскошных туалетах. Но в традиционное изображение Веласкес сумел внести ощущение жизни. Правдивы лица, данные без всякой идеализации. В невыразительном профиле короля Филиппа IV, в высокомерном и злобном взгляде графа Оливареса, в серьезном выражении лица маленького инфанта Бальтасара Карлоса угадывается индивидуальность каждого.

Тонкость живописного мастерства, присущая этим работам, особенно проявляется в изображении пейзажа, в передаче красок неба и широко расстилающихся далей.

Вторая серия, состоящая из трех портретов, на которых члены королевской семьи представлены в охотничьих костюмах. — Отличается оригинальностью замысла и более интимна по своему характеру. Правда, дань официальным условностям чувствуется и здесь. Так, в портрете короля, как обычно в парадных изображениях, элегантная фигура Филиппа, стоящего на переднем плане, доминирует над окружающим. Но в его позе отдыхающего человека много непринужденного. Небрежно положил король руку на пояс, усталым движением



Портрет Филиппа IV в охотничьем костюме. 1634 г. Мадрид. Прадо.

опустил ружье. Его некрасивое лицо с тяжелой нижней челюстью мало привлекательно. Филипп похож на своего брата Карлоса. И не только внешне. Та же внутренняя усталость, меланхолия сквозит в его взгляде, вялость которого усиливают опущенные углы глаз — характерная деталь, отмеченная художником.

Испанский король Филипп IV, представитель вырождающейся династии Габсбургов, апатичный и бездеятельный, целиком уйдя в личную жизнь, почти не занимался государственными делами. Пассивным, внутренне слабым предстает он перед зрителем на полотнах Веласкеса, кисть которого обессмертила одного из самых ничтожных монархов Европы.

В этих произведениях пейзаж воспринимается не только как фон, но и как мир, окружающий человека, — спокойный, светлый мир природы, вносящий поэтическую нотку в общее настроение. Серебристая солнечная дымка окутывает далекие холмы. Тонкие соотношения валёров⁷ создают ощущение наполненного воздухом пространства.

В произведениях европейских художников XVII века пейзажные фоны имели самостоятельную световоздушную среду, оторванную от переднего плана. Передача воздуха и света, в основном, касалась изображения дали. В охотничьих портретах Веласкес пытается достичь светового единства первого и второго планов, но до конца они еще не объединены. Лишь в своих зрелых работах он даст блестящее разрешение этой проблемы и в пейзаже, и в интерьере.

В период работы над охотничьими портретами Веласкес создает и свое самое крупное произведение 30-х годов — историческую картину «Сдача Бреды». Она предназначалась для королевского загородного дворца Буэн-Ретиро и в числе двенадцати других композиций, посвященных военным событиям истории Испании XVII века, должна была украшать так называемый «Зал королей». В картине изображен эпизод войны между Голландией и Испанией — одна из немногочисленных побед испанского оружия — взятие в 1625 году голландской крепости Бреды.

В европейской живописи XVII века существовала определенная схема подачи исторической темы. Произведение, как правило, должно было прославлять деяния знаменитых полководцев или монархов. Главный герой обычно изображался на первом плане в окружении свиты, стоящим в импозантной позе и принимающим дань поклонения. В картину вводились различные аллегорические элементы (фигуры трубящих слав, олицетворение добродетелей и т. д.), часто она вообще представляла собой аллереорию. Само же событие, которое имелось в виду, в сущности, показано не было.

В «Сдаче Бреды» Веласкес отказывается от всех условностей. Он изображает момент передачи ключей от крепости ее комендантом Юстином Нассау испанскому полководцу Спиноле. В центре картины художник помещает обоих военачальников, фигуры которых четко рисуются на фоне пейзажа. Они же — смысловой центр композиции. Позади них свиты. Испанцы представлены компактной группой, над которой стеной поднялся лес копий. Она как бы символизирует могущество страны. Среди голландцев беспокойство. Тревожное

⁷ Валёр — соотношение по-разному насыщенных светом тонов в пределах одного цвета.



настроение создается и взволнованными жестами, и торчащими в разные стороны остриями пик и, наконец, тем, что вся группа дана на фоне дыма пожарища.

Обычно художники, современники Веласкеса, представляя столкновение двух вражеских лагерей, стремились передать радость победы над поверженным неприятелем. Эта тенденция чужда Веласкесу. Он не хочет видеть людей униженными, морально раздавленными. Для того чтобы триумф испанцев особенно не бросался в глаза, Веласкес отодвигает их группу в глубину и даже несколько заслоняет ее лошадью на переднем плане. По существующим представлениям того времени это совершенно недопустимый прием. Однако, изображение лошади, на которой только что прискакал Спинола, лишь усиливает впечатление непосредственности происходящей сцены.



Сдача Бреды. 1634—1635 гг. Мадрид. Прадо.



Сдача Бреды. Деталь

С большой симпатией пишет Веласкес голландцев. Он с уважением относится к людям, прославившим себя героической защитой крепости. «...Я знаю, как доблестен ты, и (знаю), что отвага побежденных делает победителя знаменитым», — с такими словами обратился к своему противнику Спинола, принимая ключи. Возможно, эта фраза подсказала Веласкесу характер трактовки события. Сам командующий испанскими войсками, светски подтянутый и рыцарски благородный, делает шаг навстречу Нассау и, приветливо, чуть снисходительно улыбаясь, ободряющим жестом кладет руку на его плечо. Нассау — человек из народа — проще и грубее Спинолы. Сгорбившись под бременем позора, с трудом отрывая ноги от земли, приближается он к своему победителю. Но он не сломлен, не опускает взгляда, прямо смотрит в лицо врагу.

Мастерство Веласкеса как портретиста и тонкого психолога проявилось и в изображении свит обоих полководцев. В группе испанцев мы видим, и умное лицо погруженного в печальные мысли старика, и самодовольного туповатого офицера рядом с ним. Выразительна фигура пажа Нассау, особенно призывающий к вниманию жест его руки.

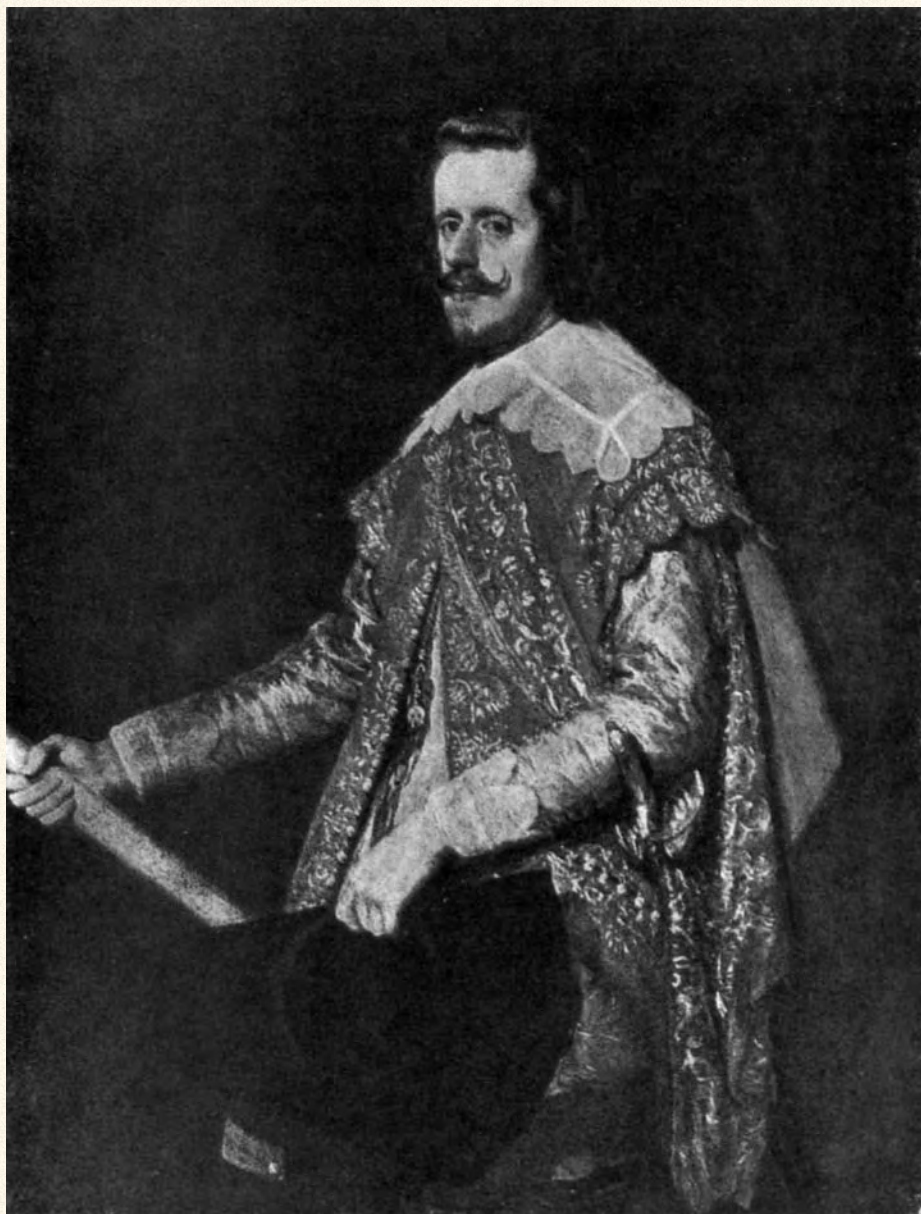
Художник строит картину, размещая фигуры полукругом, замыкает который зритель, как бы включающийся, таким образом, в действие. Ощутимо передана глубина, достигнутая не только ясным размещением строго уравновешенных масс, но и чисто живописными приемами.

Первый план выдержан в теплой гамме коричневых и темно-желтых золотистых тонов, оживленных белым костюмом пажа и розовым шарфом Спинолы. По контрасту с ним бесконечными кажутся серовато-голубые дали второго плана, залитые серебристым светом раннего утра.

В целом «Сдача Бреды» являет собой образец принципиально нового подхода к решению исторической темы. С жизненной убедительностью рассказав о событии, художник дал яркий национальный и социальный облик представителей двух разных стран, прославил мужество и великодушие людей.

В 40-е годы Веласкес пишет много портретов. Это период, когда его искусство достигает своей зрелости. Растет мастерство художника: глубина проникновения во внутренний мир человека, живописный блеск совершенствуются от произведения к произведению.

К числу очень известных работ 40-х годов принадлежит парадный портрет короля, так называемый «Ля Фрага». Он был написан Веласкесом по специальному повелению Филиппа в городе Фраге; отсюда и произошло название этой вещи. Исполненные важности поза и жест (король сжимает свиток пергамента как полководческий жезл), надменность взгляда — все это уже знакомая нам схема репрезентативного портрета. Однако она не придает образу короля величия. По сравнению с его более ранними портретами, в частности, с охотничьим, Филипп IV сильно изменился: он постарел, увял, фигура его стала грузной. Обрюзгшее лицо с тяжелым двойным подбородком также скучно-



Портрет Филиппа IV, так называемый «Ля Фрага». 1644 г.
Нью-Йорк. Музей Фрик.

невзрачно, как и раньше. Надменный поворот головы особенно акцентирует уродливую челюсть. Веласкес нисколько не льстит заказчику, представляя его таким, каким видит и знает. Зато живописное решение необычайно эмоционально. Звучность красочной гаммы — на короле яркая пунцовая одежда и розовато-красная перевязь, расшитые серебром, — создает празднично-приподнятое настроение.

Цветовая напряженность рождает ощущение внутренней динамики, которая еще больше усиливается благодаря своеобразию живописной манеры художника. Он пишет смело, решительно обновля существовавшую в это время систему живописных приемов, заменяя мелочную, заглаженную манеру письма широкой и свободной. Мазки краски ложатся то густым слоем, то так, что сквозь них просвечивает холст. Падающий на картину свет по-разному отражается от неровной красочной поверхности, делая ее мерцающей, как бы вибрирующей. Ощутимо передано трепещущее красное страусовое перо шляпы, только своей плотностью выделяющееся на фоне почти такого же по цвету камзола.

Цветовая звучность, динамика живописи придают картине парадность и одновременно говорят о восхищении художника красотой действительности.

В эти же годы пишет Веласкес и интимные портреты. В них он прибегает к разным приемам показа модели, широко варьируя позу, жест, аксессуары, которые способствуют меткости характеристик.

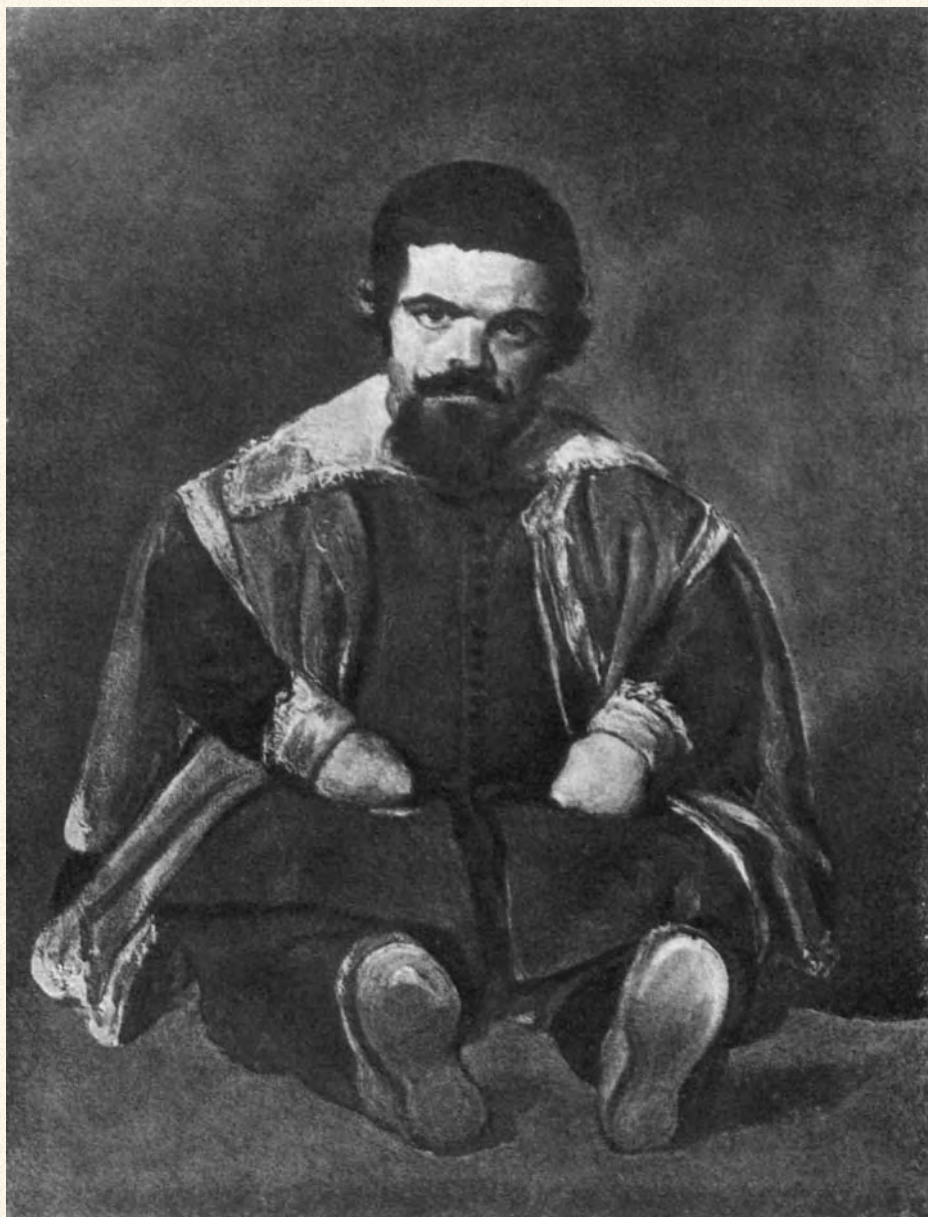
Особенно часто пишет художник погрудные изображения, где все внимание сосредоточивает на лице заказчика. К числу таких работ принадлежит и эрмитажный портрет всесильного министра Испании XVII века графа Оливареса, одного из покровителей художника.

Литой силуэт фигуры Оливареса, четко выделяясь на темно-сером фоне, придает изображению монументальность. Горделивая осанка подчеркивается широким разворотом плеч. Выражение лица властно-надменное. Сразу же ощущается дистанция, отделяющая зрителя от изображенного — явно высокопоставленной персоны. Привыкший всегда говорить языком своего искусства только правду, Веласкес не польстил и Оливаресу. Его стареющее, отечное лицо с опухшими веками, толстым носом и тяжелой челюстью производит неприятное впечатление. Сколько тупой жестокости в выступающей вперед нижней челюсти, грубой силы во всем облике графа! Но вместе с тем акцентированный светом высокий лоб и пронзительный взгляд маленьких глаз говорят о том, что Оливарес — энергичный и умный человек. Таким же предстает перед нами этот государственный деятель и в воспоминаниях современников⁸. Художник глубоко раскрывает его внутренний мир, выявляя неповторимые особенности внешности. Сопоставление красновато-коричневых и желтоватых тонов и расположение мазков передают выпуклый лоб, мясистые щеки, дряблые мешки под глазами. Из множества цветовых оттенков, которые Веласкес увидел на лице и одежде своей модели, он отбирает только те, которые, строя объем,

⁸ Они отмечали в Оливаресе сочетание ума и упорства с властной надменностью жестокостью и мстительностью.



Портрет Оливареса. Ок. 1640 г Ленинград. Государственный Эрмитаж



Портрет карлика Себастьяно Мора. Ок. 1648 г. Мадрид *Прадо*.

подчеркивая рельеф, передают также фактурные особенности нездоровой, лоснящейся кожи и ткани туго накрахмаленного воротника. Легкими мазками прозрачной темной краски, сквозь тонкий слой которой просвечивает подбородок, пишет художник жидкую бородку; волосы же дает глухим пятном, и зритель чувствует жесткий парик.

Каждый портрет Веласкеса имеет свой цветовой ключ, дополняющий представление об изображенном по созвучию или контрасту. В этом произведении сочетание темно-серых и черных тонов (министр одет в черный костюм — придворное платье аристократов) подчеркивает мрачность облика Оливареса.

Портрет создавался в то время, когда близилась к концу блестящая карьера королевского фаворита. В нем нет того оттенка парадной приподнятости, который имел место в более ранних изображениях графа. Художника интересует не знатный вельможа, а человек, который и показан в единстве противоречивых душевных качеств.

Понимание сложности человеческой природы по-разному проявляется в творчестве различных мастеров XVII века. Веласкес стремился дать четкий портретный очерк, акцентируя внимание на сложившихся свойствах характера. Но при всей яркости индивидуальных характеристик общей чертой, роднящей все его портреты, является то, что изображенные люди, какими бы душевными качествами они ни обладали, всегда исполнены особой внутренней значительности. И хотя Оливарес вряд ли может вызвать к себе особую симпатию, тем не менее, достоинство, с которым он держится, не позволяет отнестись к нему пренебрежительно.

С горделивым спокойствием смотрит на зрителя и старик — кавалер ордена Сант-Яго на известном портрете Дрезденской галереи. Изысканная красочная гамма черно-серо-белых тонов, оживленная мерцающим золотом орденской цепи на груди, подчеркивает аристократическую сдержанность и утонченность его природы. Virtuозно написано холеное старческое лицо с нежной, но уже увядшей кожей; мягкие, седые, серебристые волосы, сквозь которые просвечивает розоватое ухо; трепетный, прозрачный фон.

Загруженный официальными заказами, Веласкес находил время писать и близких ему людей. В портрете скульптора Монтаньеса он создает возвышенный образ человека-творца. Напряженная сосредоточенность взгляда Монтаньеса, зорко всматривающегося в мир, передает момент большой внутренней собранности, момент концентрации всех его душевных сил. Удачно найден жест руки, которым скульптор уверенно держит свой инструмент. Веласкеса, человека упорного и беспрестанного труда, вероятно, особенно привлекала возможность показать творческую личность, показать процесс созидания. Поэтому он изобразил Монтаньеса за работой.

Среди произведений 30—40-х годов особое место занимает серия портретов королевских шутов. Их писали в Испании и до Веласкеса. Так, например, в XVI веке придворный живописец Санчес Коэльо создал целую галерею таких портретов. Изображая шутов, художники, как правило, стремились акцентировать

внимание зрителей на их уродстве, на их шутовских атрибутах, показать их как диковинки. Совершенно по-новому понимает свою задачу Веласкес. Он первый увидел в этих всеми презираемых существах людей, достойных внимания и уважения; за безобразной внешностью — человека с его миром чувств и страданий. Умело используя композицию, цвет и освещение, художник каждый раз достигает удивительного своеобразия и яркости образа.

Портреты этой серии распадаются на две группы. К одной группе принадлежат портреты душевнобольных, недуг которых и был объектом издевательства над ними, ко второй относятся изображения людей, обладающих различными физическими недостатками: карликов, уродов — существ униженных, ущемленных, но обладающих богатым духовным миром.

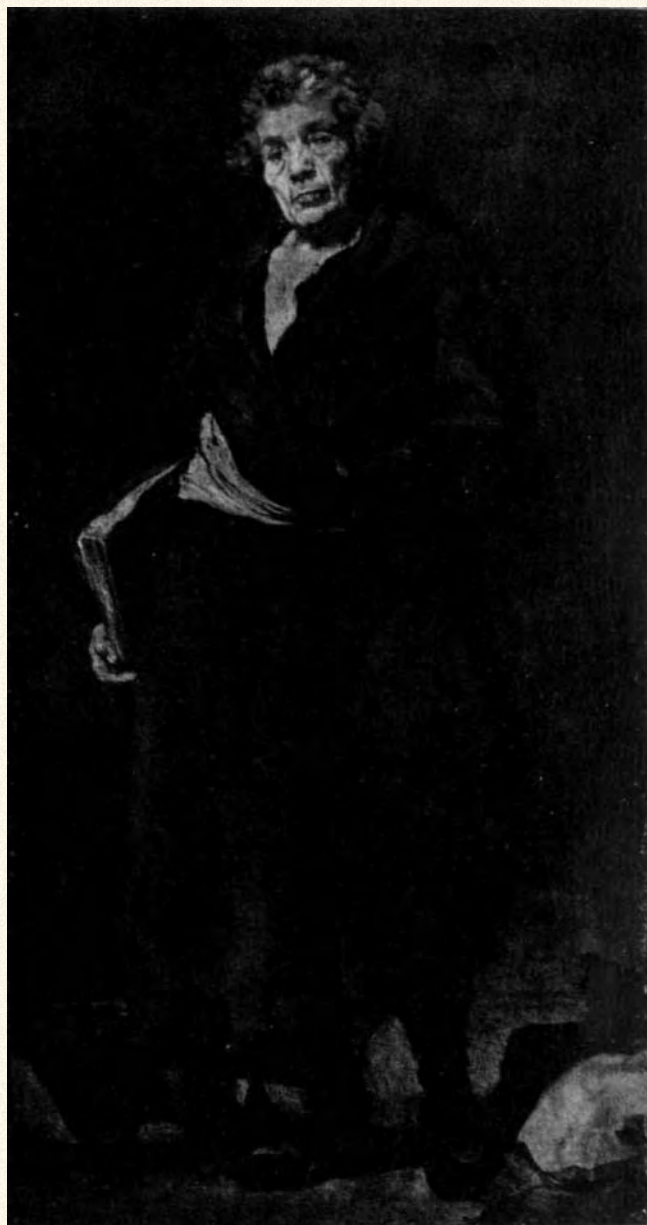
В портрете придворного карлика Себастьяно Мора изображен человек умный и энергичный. Его горящий взгляд полон внутренней силы, которая составляет неожиданный контраст с физической немощью шута. И хотя художник не скрывает уродливости фигуры карлика, сочетающей недоразвитое тело с большой головой, он не стремится выставить напоказ все физические недостатки Мора, щадит его. Не случайно художником выбрана такая поза, при которой скрадываются некоторые особенности внешнего облика уродца. У Мора короткие слабые ножки, но, сажая шута на пол, Веласкес дает их в таком ракурсе (ступнями на зрителя), что это незаметно. У карлика беспальные руки. Однако, придав им соответствующее положение, художник создает впечатление сжатых кулаков.

Композиционное построение портрета напоминает парадные изображения знати. Мора также одет в нарядное придворное платье (как обычно одевали шутов). Великолепно написан его зеленый камзол и красный с золотом плащ; интенсивность цветового звучания напоминает «Ла Фрагу». Но если внешне Филипп IV выглядит весьма импозантно, то, как проигрывает король в своем внутреннем ничтожестве в сравнении с яркой личностью шута. Исподлобья, угрюмо и печально смотрит Мора, и во взгляде его читается беспощадный и горький упрек человека, понимающего весь ужас, весь трагизм своего положения.

Глубокой одухотворенностью и внутренней чистотой проникнут образ в портрете любимого карлика короля Эль Примо, человека высокого интеллекта.

Совсем иным предстает перед нами так называемый «Дурачок из Кория». Изобразив его сидящим на полу в углу комнаты и выбрав высокую точку зрения, Веласкес создает впечатление приниженности, забитости шута, показывает его место при дворе. Вместе с тем этот прием заставляет воспринимать портрет частью сюжетной картины: угадываются стоящие перед шутком мучители. Тема человеческого страдания приобретает здесь особую остроту, так как страдающий — существо беспомощное и жалкое. С великолепным мастерством передано специфическое, неопределенное выражение лица идиота, бессознательная полуулыбка-полугримаса на его губах.

Так же неповторимо индивидуальны другие шуты. Для выявления своеобразия натуры каждого Веласкес всегда точно находит характерную позу, жест, в широком выборе которых он здесь уже не ограничен каноном, как это имело место в портретах знати.



Эзоп. Ок. 1639—1640 гг. *Мадрид. Право.*

По общему замыслу близки к портретам шутов изображения уличных нищих, которых художник называет именами античных мыслителей — Эзоп и Менипп.

Такие произведения уже создавались в XVII веке и не были новостью в испанском искусстве. Современник Веласкеса Рибера неоднократно пишет крестьян, нищих, бродяг, называя их именами святых или деятелей античной культуры.

Рибера, обычно, большое внимание уделяет показу душевного состояния своих героев. И хотя образы, созданные им, лишены глубокого психологизма, они всегда отличаются подчеркнутой эмоциональной напряженностью.

«Эзоп» и «Менипп» являются следующим этапом в развитии этой темы в испанском искусстве. Проникновение в духовный мир человека, желание передать сложность переживаний характеризуют эти работы Веласкеса. Художник показывает людей, изведавших всю тяжесть житейских невзгод и как бы подводящих итог своим жизненным впечатлениям. По глубине своего отношения к миру они не случайно получили название «философов».

Под видом древнего баснописца Эзоп изображен нищий старик, одетый в старый халат, подпоясанный тряпицей. Книга, которую он держит под мышкой, служит намеком на его литературную деятельность. Художник концентрирует внимание зрителя на ярко освещенном лице Эзоп — старческом, дряблом, с рыхлыми расплывающимися чертами, на котором годы и нужда оставили свой отпечаток. Тенью подчеркнуты опущенные углы рта и выпяченная нижняя губа, что придает выражению едва уловимый оттенок горькой иронии. Темное пятно лишенного блеска зрачка делает особенно глубоким усталый взгляд. Это взгляд человека, ничего не ждущего, знающего цену всему.

Но, несмотря на свое разочарование и бедность, Эзоп Веласкеса не чувствует себя униженным и жалким. Весь облик старика полон большого достоинства. Его поза спокойна и свободна. Изображенный в рост, Эзоп как бы свысока взирает на зрителя. Это подчеркивается и направлением его взгляда: сверху вниз. Но особая значительность образа определяется в первую очередь сущностью самого изображенного. Внутренняя независимость, мудрость Эзоп — вот те качества, раскрывая которые, художник возвеличивает безвестного бродягу. В этом утверждении ценности личности находит выражение большая любовь Веласкеса к человеку. Умение художника увидеть ум, глубину мысли, силу и красоту души в людях, находящихся на последней ступени общественной иерархии, не считающихся полноправными членами общества, вызвать к ним уважение и сострадание зрителя делает портреты шутов и «философов» ярким проявлением гуманности Веласкеса, свидетельствует о его демократических симпатиях.

В 1649 году по приказу короля Веласкес вторично отправляется в Италию. Цель его поездки — покупка художественных произведений для королевских коллекций. Одновременно Веласкес должен был подыскать мастеров для участия в росписи дворцовых помещений. Кроме того, он имел ряд поручений дипломатического характера.

Так же как и в первый раз, художник провел в Италии два года. Он вновь посетил Венецию, где приобрел полотна великих венецианских живописцев эпохи Возрождения, в частности, Тициана и Тинторетто. Побывал он и в других городах страны, в том числе в Неаполе, и, наконец, остановился в Риме. В середине XVII века Рим — важнейший художественный центр Италии. Здесь собраны и хранятся выдающиеся произведения искусства. Сюда приезжают учиться художники многих стран. В Риме живут и работают крупнейшие мастера — такие, как Бернини, Пуссен, Лоррен, Сальватор Роза. После затхлой атмосферы мадридского двора Веласкес чувствует себя здесь легко и свободно. Он много работает. К сожалению, далеко не все созданное им в это время сохранилось до наших дней.

В Италии Веласкес обращается к пейзажу, до сих пор игравшему в его произведениях только роль фона. Теперь же он создает две небольшие пейзажные картины, в которых человеческие фигуры занимают подчиненное место. Обе работы сходны по мотиву: это — запущенные уголки старого парка виллы Медичи, привлечшие внимание живописца своей интимностью, естественной красотой природы и совершенством форм заброшенных архитектурных сооружений. Один пейзаж пронизан ярким солнечным светом, струящимся сквозь листву, напоен свежестью, проникнут трепетом ясного летнего дня. Другой — полон умиротворяющей тишины прозрачного вечера; в его настроение внесен оттенок легкой грусти, как бы вызванной раздумьями при виде гибнущей прекрасной архитектуры.

Но в основном в Италии Веласкес по-прежнему пишет портреты. Он получает большое количество заказов. Многие знатные лица желают портретироваться у мастера, который сразу же снискал себе признание и в кругах знатоков, и среди избалованной римской публики. Биограф выдающихся испанских художников XVII века Паломино пишет по этому поводу: «Наш Веласкес был в Италии не для того, чтобы учиться, но чтобы учить». Когда по сложившейся традиции Веласкес выставил в римском Пантеоне свою работу — портрет слуги и ученика Хуана Парехи, сюда собрался буквально весь город. Автора избирают в члены Римской Академии св. Луки. А в 1650 году папа Иннокентий X заказывает прославленному живописцу свой портрет.

Возможно, что он был написан под впечатлением знаменитого портрета папы Юлия II работы Рафаэля. Веласкес лишь с небольшим отклонением повторил его композицию. Но это заимствование чисто внешнее. Как различны произведение Рафаэля, где Юлий II, спокойный, мудрый старец идеализирован в духе совершенного человека Возрождения, и полное разоблачительной правды творение Веласкеса!

Портрет Иннокентия X — одна из вершин европейского реализма XVII века. Со всей мощью своего таланта создает художник образ, по силе близкий шекспировским.



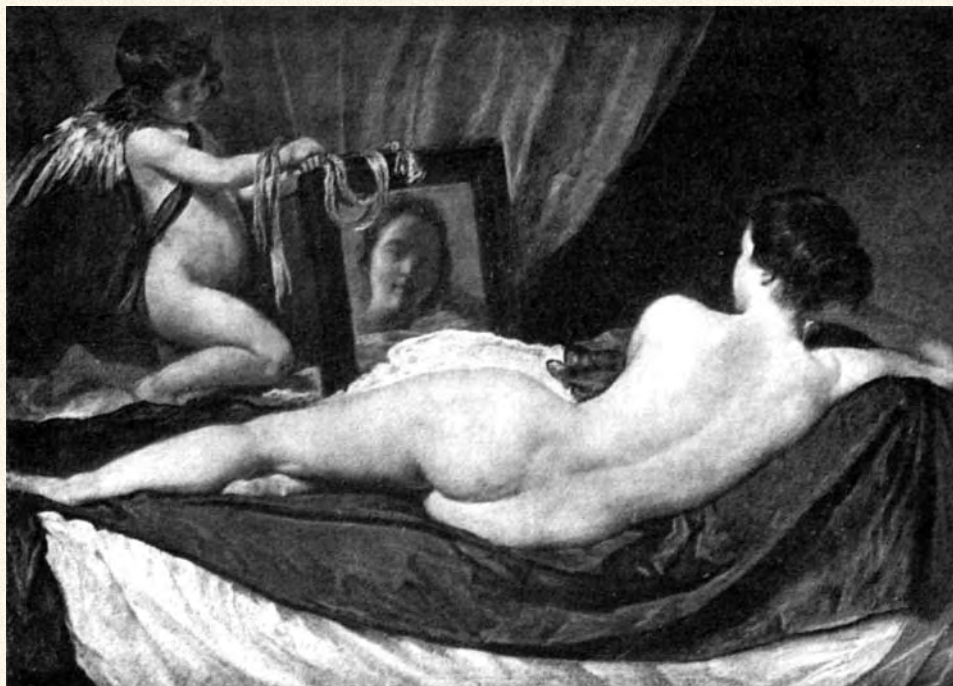
Портрет Иннокентия X. 1650. Рим. Галерея Дориа.



Портрет Иннокентия X. Деталь.

Портрет захватывает зрителя блестящим мастерством исполнения, своей внутренней динамикой, смелостью, с которой обнажен характер папы. Впечатление усиливается и большим размером картины.

Изображая папу, Веласкес должен был представить его в парадном облачении. Но этот обязательный момент не стеснил художника. Он сумел использовать традиционные цвета папского одеяния для характеристики модели.



Венера перед зеркалом. 1657 г. Лондон. Национальная галерея.

Яркий темперамент Иннокентия X, энергия, властность, присущая его натуре, находят свое выражение в напряженном колорите картины, построенном на сочетании белых и звучных красных цветовых пятен. Пелерина из блестящего тяжелого шелка переливается тончайшими оттенками пурпурных тонов. Глубоки и насыщены в цвете красный занавес фона и красная бархатная обивка кресла; украшающие его спинку шляпки гвоздей вспыхивают красновато-золотыми огоньками; розовато-красные рефлексy играют на белой одежде и лице Иннокентия X. Заостря индивидуальность черт этого некрасивого, грубого лица, выявляя характерность костистой челюсти, извилистой линии тонких, как бы «стертых» губ, выпуклого лба, Веласкес вскрывает всю сущность папы — человека хитрого, жестокого, порочного, но умного и энергичного. Отмечая резкий изгиб сдвинутых бровей и залегшую между ними морщинку, мастер

придает напряженность подозрительному, злобному взгляду. Этот взгляд кажется особенно пронзительным от подчеркнутого контраста холодной голубизны глаз и горячих тонов багрового лица. В жизни Иннокентий X — человек осторожный, скрытный — не часто с такой яркостью проявлял свой характер. Время его понтификата было нелегким. «Наместник Христа» не чувствовал себя особенно уверенно на земле. Даже в собственном доме его обворовывали и мучили бесконечным вымогательством алчные родственники.

Но Веласкес гениально почувствовал потенциальные силы этого человека и показал его во всей самобытности незаурядной натуры. Сам папа прекрасно понял это. «Слишком правдиво!» — воскликнул он, увидев портрет. Трудно сказать, какой оттенок имело это восклицание. Было ли это выражением неодобрения по поводу того, что Веласкес сказал слишком много, или имело иной смысл, но, во всяком случае, Иннокентий X принял работу и наградил автора медалью со своим изображением и золотой цепью.

Портрет ошеломил современников. «Многие его копировали, чтобы учиться, и любовались им, как чудом», — пишет Паломино. Хотя XVII век был периодом расцвета портретного искусства в Западной Европе и художники этого времени считали одной из главных своих задач раскрытие внутреннего мира человека, такой жизненной полнокровности, такой глубины и многогранности характеристики и, наконец, такого живописного совершенства не знало еще европейское искусство.

Не один Веласкес портретировал папу, но никто не осмелился показать его таким. Бернини, например, в скульптурном бюсте Иннокентия X, передавая портретное сходство, все же смягчил резкость черт лица модели и акцентировал лишь положительные стороны характера.

Безусловно, Веласкес не ставил задачи обличать пороки своих высоких заказчиков, но его правдивое искусство рассказывает о людях с суровой беспощадностью.

Портрет Иннокентия X вошел в сокровищницу мирового искусства. Художники всех последующих эпох отдали ему дань заслуженного восхищения. Знаменитый английский портретист XVIII века Рейнольдс считал, что это лучшее из того, что он видел в Италии. Особенно восторженно отзывались о портрете русские живописцы. В. И. Суриков писал П. П. Чистякову из Италии: «Для меня все галереи Рима — этот Веласкеса портрет. От него невозможно оторваться...»

В 1651 году в результате настойчивых требований короля Веласкес возвращается на родину. Но он еще долго живет воспоминаниями об Италии, которые ярко сказались в его знаменитой картине «Венера с зеркалом», написанной по заказу маркиза де Аро для его интимных покоев.

Сама тема изображения античной богини любви и красоты, так часто вдохновлявшая художников разных эпох и стран, была наваяна итальянскими впечатлениями. В Испании изображение обнаженного женского тела запрещалось инквизицией, и только Веласкес, первый художник короля, пользовавшийся его неограниченной поддержкой, мог отважиться на такой шаг.



Менины. 1656 г. Мадрид. Прадо



Менины. Деталь.

Не без воздействия произведений Тициана художник представил богиню лежащей, ввел в картину амур с зеркалом, использовал излюбленное венецианцами сопоставление теплого человеческого тела с холодной белой и цветной драпировкой.

Однако образ самой Венеры Веласкес переосмысливает по-своему. Его привлекает не гармония совершенных пропорций, что мы видим в произведениях итальянских художников эпохи Возрождения, а живая красота конкретной женщины (полагают, что для Венеры позировала известная актриса того времени, возлюбленная заказчика). Ее стройная фигура с тонкой талией и развитыми бедрами очень индивидуальна и при всей подчеркнутой изысканности линий тела далека от классического идеала. Нет в ней и роскошной чувственности тициановских богинь. Но гибкая, исполненная грации, она воплощает чисто испанский идеал женской красоты.

В отличие от статичности венер Джорджоне и Тициана, которые в спокойных и даже ленивых позах возлежат на своем ложе, Венера Веласкеса очень динамична. Это впечатление создается как силуэтом фигуры, так и позой, в которой заключено потенциальное движение. Необычна и точка зрения: Веласкес показывает Венеру со спины. Ее лицо видно лишь как отражение в зеркале. Таким образом, взгляд богини обращен на себя, что придает изображению особую внутреннюю замкнутость.

И, наконец, держащий зеркало амур — нескладный, печальный ребенок — мало похож на пухлых и жизнерадостных итальянских путти.

Картина выполнена в изысканной красочной гамме: нежные, золотистые тона тела мягко сочетаются с серовато-зелеными, белыми и красноватыми тонами драпировок. Легкая серебристая дымка окутывает фигуры, придавая им особую трепетность.

50-е годы — последний период творчества Веласкеса, являющийся блестящим завершением его пути в искусстве. Это время подведения итогов многочисленным поискам, время создания лучших работ художника. К их числу, кроме «Венеры с зеркалом» и портрета Иннокентия X, принадлежат «Менины» и «Пряхи».

В 1656 году были написаны «Фрейлины», или, как их называют по-испански, «Менины», — огромное полотно, высотой более трех метров с фигурами в натуральную величину. Картина представляет собой редкий в испанском искусстве пример группового портрета. К нему мастер обращался и ранее. Свои возможности в области этого жанра он проявил уже в «Сдаче Бреды», сумев объединить действующих лиц единым переживанием — сознанием важности события. В «Менинах» они связаны условиями, в которые поставлены. Веласкес обогащает свой рассказ о человеке, изображая кусок жизни, окружающей его, и «Менины» соединяют в себе достижения художника не только в области портрета, но и бытовой живописи — двух стержневых линий его искусства.



Меняны. Деталь.

Веласкес изобразил свою мастерскую, помещавшуюся во дворце. Сам он, стоя перед большим холстом, пишет портрет королевской четы, которая находится за пределами картины, на месте зрителя, и последний видит лишь ее отражение в зеркале, висящем на противоположной стене. Но присутствие короля и королевы чувствуется во всем, именно оно и определяет парадный характер сцены. Все исполнено строгости, созвучной характеру придворного церемониала, которым диктуется и поведение маленькой пятилетней инфанты Маргариты — главной героини произведения. Она застыла в чопорной позе знатной дамы, что и положено ей по этикету. Но художник прекрасно чувствует все своеобразие ее возраста: детское лицо с неоформившимися чертами, блестящие быстрые глаза, мягкие волосы. Светлые тона костюма девочки подчеркивают ее свежесть. Живо переданы юные, милостивые фрейлины принцессы, двое карликов из ее свиты и остальные придворные.

Особенно интересно изображение самого Веласкеса (это его единственный достоверный автопортрет). В выражении лица художника, в его несколько отрешенном взгляде отмечено то особое состояние самоуглубленности, которое наступает в момент творчества. Изящен жест, которым Веласкес держит кисть. Он не смотрит на палитру, но зритель чувствует безошибочность движения руки.

Случайное на первый взгляд расположение фигур подчинено тонко продуманному построению. Строгая соразмерность всех частей композиции согласуется с общим тоном происходящего. Сдержан и колорит: тонко разработанная гамма серовато-серебристых тонов оживлена красными пятнами лент на платье инфанты, бантов в волосах менин и красок на палитре художника.

В «Менинах» Веласкес пренебрег всеми канонами придворного искусства, изобразив аристократов в будничной обстановке. И вместе с тем он возвеличил повседневность, представив ее приподнято-монументально, в виде сцены, при которой присутствует король. Однако короля и королевы непосредственно в картине нет. Не сочтя возможным показать их — лиц столь исключительных — за незначительным занятием, Веласкес в то же время превращает королевскую чету в простых зрителей картины, а на первом плане помещает фигуры шутов, которые как бы приравниваются к представителям знати степенью внимания к ним художника. Произведение имеет множество смысловых оттенков, что представляет собой результат глубокого понимания сложных явлений жизни.

То обстоятельство, что королевская чета мыслится вне пределов холста, имеет еще одно значение. Картина как бы раздвигает свои границы, и изображенная сцена сливается с окружающим миром.

Стремление создать иллюзию единства мира реального и изображенного характерно для западноевропейского искусства XVII века.

Художественное произведение понимается не как что-то обособленное, существующее само по себе, как это имело место в эпоху Возрождения, а, в согласии с общими представлениями о неразрывном единстве всех явлений мира, как часть его. Отсюда вытекает вторая задача, блестяще решенная Веласкесом в «Менинах», — в самом произведении передать единство изображенного пространства. Глубина и неразрывность его достигаются в картине виртуозной



Пряхи. Ок. 1657 г. Мадрид. Прадо.

передачей световоздушной среды. Потoki света, льющиеся через невидимое окно справа и окно в глубине, сталкиваясь, волнами распространяются по мастерской. В них дрожит воздух, переливаясь мерцающими бликами, которые скользят по всему изображению, падают на потолок, стены, предметы. И создается впечатление, что свет на своем пути проходит через толщу воздуха, который и воспринимается благодаря этому как видимая материя, объединяющая фигуры, предметы и пространство в единое целое.



Пряхи. Деталь

Как и в других произведениях мастера, цвет в «Мениах» является основным средством передачи мира, живописноцветовое восприятие которого, столь характерное для Веласкеса, проявилось в этой картине с предельной полнотой. Кеведо писал:⁹

«В твоих руках, великий наш Веласкес,
Изменчивыми красками искусство
Придать способно трепетанье ласке
И в красоту вдохнуть живое чувство.
Любой мазок твой истине подобен,
Но ни один из них с другим не сходен,
Различное различно выражая.
Пусть краски плоскостны, ложась на доски,
Но формы все, воссозданные цветом,
Рельефны и телесны, а не плоски».

И не точность фиксации события — вполне возможно, что подобная сцена никогда и не происходила в действительности или, во всяком случае, не происходила именно так, — а жизненная правда и высокое мастерство художника придают этому произведению глубокую убедительность.

В следующем, 1657, году была создана картина «Пряхи».

Тема народа, поднятая европейским искусством XVII века и волновавшая Веласкеса еще в Севилье, нашла свое высокое воплощение в этом монументальном полотне.

Изображена мастерская, в которой ткались и реставрировались ковры, служившие для украшения дворцовых залов. Один из таких ковров висит в ярко освещенной комнате, расположенной в глубине, и нарядные знатные дамы любят искусной работой. А на первом плане, в темном помещении, несколько работниц, простых женщин, заняты прядением, разборкой и перемоткой ниток. Особенно хороша молодая девушка, повернутая спиной к зрителю. Как бы любуясь своей моделью, пишет Веласкес ее крепкую фигуру, нежную шею с выбившимся из прически завитком волос, быстрое движение умелых рук. Блестящий мастер жеста, художник прекрасно использует его как средство яркой сословной характеристики. Невольно вспоминается другая рука, вялая и бессильная рука аристократа в портрете дона Карлоса.

Выразительность облика, энергия движений лишают образ девушки будничной прозаичности; она предстает перед нами как воплощение красоты и поэзии труда.

Глубокий смысл заключен и в образе старой пряжи, сидящей за прялкой. Подчеркивая ее внутреннее благородство, достоинство, Веласкес возвеличивает и ее труд.

Каждая работница занята своим делом, и все они объединены энергичным темпом работы. Ощущение динамичности сцены усиливает вертящееся колесо прялки, виртуозно переданное художником. Зритель видит, как от быстрого

⁹ Перевод Т. П. Знамеровской.



Портрет инфанты Маргариты. 1659 г.
Вена. Художественно-исторический музей

вращения спицы сливаются в туманный круг, как двойится от вибрации контур деревянного ободка. Динамика подчеркивается и манерой письма. Вся картина кажется сотканной из подвижных пятен света и тени, легких красочных мазков.

Так же, как и «Менины», «Пряхи» — вершина живописного мастерства Веласкеса. Проблема двойного освещения снова находит здесь свое блестящее разрешение. Первый план картины выдержан в темной красочной гамме. Свет проникает сюда из полузавешенного красной драпировкой окна. Все погружено в легкий красновато-золотистый полумрак, в котором расплываются детали и теряется ясность контуров. Выставочное помещение, расположенное в глубине, ярко освещено потоком серебристого солнечного света, в котором краски переливаются и сверкают. Об этом свете, пронизывающем картину, хорошо сказал один из историков искусства: «... Всюду проникает свет солнца, всюду он родит мириады цветных лучей, которые, сплетаясь, дают дивные праздники, упоительные симфонии красок».

Гимном труду звучит это произведение Веласкеса, первое в истории европейского искусства так приподнято и вместе с тем без всякого иносказания прославляющее деятельность простого человека. Вообще, изображение трудовых процессов не было новостью в искусстве, но в предшествующие эпохи им придавался аллегорический характер и они рассказывали об извечном труде крестьянина. Веласкес же обращается к явлению совершенно новому для тех времен — показывает работниц мануфактуры.

Праздничный, монументальный характер трактовки этой темы был удивительным, даже дерзким для той среды, где жил и работал художник. Не случайно король не приобрел работу своего любимца. И, возможно, что именно для оправдания сюжета, недопустимого для придворного живописца и первого мастера короля, Веласкес вводит в картину мифологический мотив, изображая на ковре сцену спора Афины и Арахны. Помимо того, что этот миф был популярен в Испании XVII века, он несет здесь большую смысловую нагрузку. Легенда, рассказывающая о состязании Афины и простой смертной женщины Арахны в искусстве ткачества, о победе Арахны над богиней, воспринимается прямым намеком на изображенную сцену. Теперь, как и в далекие времена рождения мифа, красота создается руками простых людей. Но, как и в древней легенде, когда разгневанная Афина превратила Арахну в паука, создатели произведений искусства живут в тяжелых условиях, презираемые теми, кто наслаждается плодами их трудов. Эта мысль ясно звучит в противопоставлении убогой обстановки полутемной мастерской и сверкающего красками выставочного помещения. Любопытно, что в «Менинах» на стене комнаты изображена картина, также посвященная мифу об Арахне. Но, как это и должно было иметь место во дворце, Веласкес представил этот миф в его традиционном толковании, которое расценивало наказание Арахны как необходимое возмездие за ее дерзость.

В «Пряхах» же Веласкес придает легенде иной смысл, прославляя талант художников из народа.

В последние годы Веласкес создает много женских портретов, в основном

представительниц королевского дома¹⁰.

Роскошь парадных туалетов королевы и принцесс дает художнику возможность особенно блеснуть своим даром колориста. С неподражаемым мастерством написаны парчовые, бархатные и атласные ткани, прозрачные кружева, драгоценные украшения, ленты, цветы. Сверкающие гаммы серебристо-розовых, серебристо-белых, зеленовато-синих тонов, оттененные пятнами красного и черного, поражают богатством тончайших разработок.

Структура живописного слоя в этих зрелых вещах необычайно разнообразна. Веласкес не пользуется заученными схемами. Он смело варьирует свои приемы, в каждом конкретном случае стремясь к наибольшей выразительности.

Чаще всего пишет художник общую любимицу — Маргариту. Из года в год позирует ему инфанта. В настоящее время далеко не все ее изображения, ранее приписывавшиеся кисти Веласкеса, могут быть признаны оригиналами. К числу бесспорных работ мастера принадлежат два известных портрета 1653 и 1659 годов (оба в музее Вены).

На первом мы видим Маргариту совсем маленькой девочкой. Ей только три года, тем не менее, она стоит в традиционной позе знатной дамы, положив одну руку на стол, а в другой держа веер. Ее платье из серебряной парчи, украшенное рельефной вышивкой желтовато-розового цвета и небольшими воланами из черного кружева вокруг ворота и на рукавах, выделяется светлым пятном на фоне темного занавеса и пестрого восточного ковра. Мягко поблескивают золотая лента позумента, переброшенная через плечо, и изящные цепочки на шее и запястьях. Золотом отливают шелковистые волосы, обрамляющие ребячески пухлое розовое личико. Нежны тона букета, стоящего на столе. Свежестью колорита портрет сам напоминает букет цветов.

Более взрослой, девочкой лет 8—9, изображена принцесса в портрете 1659 года. Выполненный в холодной гамме серебристых, синих тонов, он значительно сдержаннее по цвету, чем предыдущий. На Маргарите отделанное узорными серебряными полосами синее бархатное платье, насыщенный цвет которого оттеняет коричневая муфта. Голубые банты украшают лиф и кружевные оборки манжет. Лента такого же цвета подхватывает падающие на плечи белокурые локоны инфанты. Голубые глаза по-детски широко открыты, но их взгляд серьезен и печален. Вымуштрованная строгим воспитанием, с малых лет привыкшая подавлять в себе все естественные чувства, какой-то вялой и болезненно хрупкой кажется инфанта в своем пышном наряде, неподвижно, как кукла, застывшая перед зрителем. И только живописное совершенство, легкий динамичный мазок наполняют изображение дыханием жизни.

Этот портрет — одно из последних произведений Веласкеса. В 1660 году, утомленный хлопотами по устройству празднеств в связи с обручением старшей дочери Филиппа IV с французским королем Людовиком XIV, художник заболел и 6 августа скончался.

¹⁰ Эти портреты часто отсылались родственникам короля — монархам других европейских государств.

После смерти Веласкеса в Испании не оказалось художника, равного ему по силе таланта. Да и само испанское искусство во второй половине XVII столетия меняет свой характер. Уже в 50-е годы в нем наблюдается значительный отход от реалистических традиций предшествующей поры. Это было связано с усилением реакции в стране, с нарастанием религиозно-мистических настроений. Художники конца «Золотого века» в своих произведениях часто уводили зрителя в мир ирреального, любили поражать его неожиданными эффектами. Прежняя жизненная правдивость образов сменяется идеализацией, стремлением подчеркнуть внешнюю привлекательность. Тем значительнее кажутся последние работы Веласкеса, в которых мастер достигает особой глубины понимания действительности и огромной силы обобщения.

Необычна и удивительна для придворного художника та широта показа жизни в ее ярких социальных контрастах, которую он дает, та гуманность, то уважение к человеку, независимо от его положения в обществе, которые присущи его искусству. Сумев показать заурядность коронованных правителей страны, Веласкес в то же время создал светлые образы испанского народа, подчеркнув в его представителях все человечески ценное и прекрасное. Это говорит о близости художника передовой, демократической идеологии того времени.

Значение творчества Веласкеса не ограничивается пределами Испании. Глубина и высокое совершенство его искусства выдвигают мастера в число величайших художников мира. Работая в различных жанрах, решая проблемы, которые волновали большинство его современников, Веласкес везде сказал свое неповторимое слово.

Его творения, всегда сохраняя эстетическую ценность, являются высочайшими достижениями мирового искусства.

Надежда Сергеевна Заболотская
ВЕЛАСКЕС

Редактор *А. Н. Слижневская*
Художник *С. Я. Гесин*
Техн. редактор *Л. Л. Рахмилевич*
Корректор *Ю. К. Рыбников*

М-39501. Подписано к печати 9/VI 1965 г.
Изд. № 2044. Формат бум. 70^в90^л/₁₆. Печ.
л. 3. Усл. печ. л. 3,51. Уч.-изд. л. 3,23.
Тираж 17 000. Заказ 1912. Цена 20 к.

Издательство «Советский художник». Ленинград, Д-88, Невский пр., 28,
Лен. тип. № 4 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати,
Садовая, 55/57