

Искусство Испании

17 века

Эль Греко, Рибера, Рибера, Сурбаран, Рибера, Сурбаран,
Веласкес



Введение

- Самые значительные завоевания испанского реализма относятся к живописи первой половины 17 века. Основной сферой деятельности мастеров были монументальные религиозные композиции. Бытовой жанр, пейзаж, натюрморт играли скорее подчиненную, нежели самостоятельную роль. Единственным светским жанром, получившим широкое развитие, был портрет. И тем не менее испанская живопись заняла одно из ведущих мест среди других европейских школ 17 века.

Главными очагами реализма «золотого века» на рубеже 16—17 столетий были Севилья и Валенсия — оживленные торговые города, в художественной жизни которых всегда сильнее и ярче, чем в других центрах Испании, проявлялись новые веяния времени.



Эль Греко

«Погребение графа Оргаса» 1586—88
Церковь Санто-Томе, Толедо



«Сошествие Святого Духа» около 1600
Мадрид, Прадо



Рибера

«Аполлон и Марсий» 1637
Брюссель, Музей изящных искусств

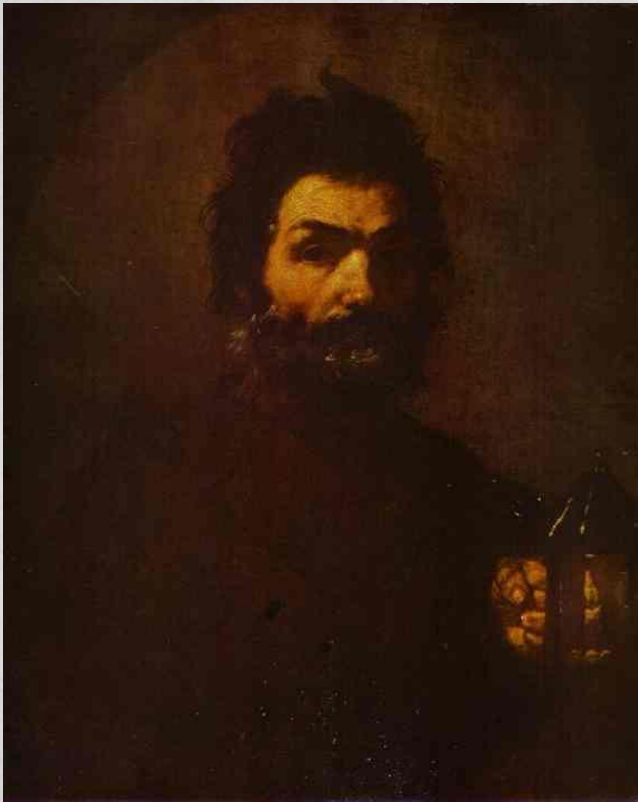


«Св. Инесса» 1641
Дрезден, Картинная галерея



Рибера

«Диоген с фонарём» 1637
Дрезден, Дрезденская галерея



«Хромоножка» 1642
Лувр



Сурбаран

«Смерть св. Бонавентуры»

Лувр



«Молитва св. Бонавентуры»

Дрезден



Сурбаран

«Св. Лаврентий» 1636
Эрмитаж)



«Отрочество Марии» ок. 1600
Эрмитаж



Веласкес

«Вакх» 1628— 1629

Прадо



«Кузница Вулкана» ок. 1630

Прадо



Веласкес

«Сдача Бреды» 1634—1635

Прадо



«Венера с зеркалом» 1657

Лондон. Национальная галерея



Веласкес

«Менины» 1656

Прадо

«Пряхи» 1657

Прадо



МЕНИНЫ



Заключение

- Искания Рибальты, Эрреры Старшего и других мастеров подготовили почву для расцвета испанской живописи в творчестве таких выдающихся живописцев, как Хусепе Рибера и Франсиско Сурбаран. Их жизненные судьбы сложились различно; искусство каждого отличалось яркими индивидуальными особенностями. И тем не менее и Риберу и Сурбарана объединяет то общее, что составило своеобразие испанского реализма: отказ от условно идеального характера образов, глубокая правдивость восприятия жизни, обращение к натуре, подлинный демократизм, повышенный интерес к характерности человека и его внутреннему миру, конкретность художественного языка. Общим было и то, что творчество обоих живописцев — крупнейших мастеров монументальной религиозной композиции — отмечено не только печатью важных реалистических завоеваний, но и отразило воздействие мистических тенденций. Однако основу искусства этих художников составили страстные поиски жизненной правды.

Значение искусства Веласкеса для развития мировой живописи неопределимо. Его творческое наследие служило источником вдохновения для выдающихся французских мастеров 19 столетия; восторженные оценки ему мы находим у русских реалистов - Крамского, Сурикова, Репина, Серова. Для живописцев разных эпох и поколений искусство Веласкеса всегда остается высоким образцом художественного совершенства.



- **Эль Греко** — испанское прозвище художника Доменико Теотокопули, грека по происхождению. Он родился на острове Крит в Средиземном море, который принадлежал Венецианской республике. Это сказалось на формировании его как живописца: он испытал влияние и византийских иконописцев, и мастеров итальянского Возрождения. Эль Греко несколько лет провёл в Венеции и Риме. Под влиянием Тициана, главы венецианской школы, он овладел техникой работы с цветом, правилами построения перспективы.

Около 1577 г. Эль Греко покинул Рим и уехал в Испанию. Официального признания художник здесь не получил: представленная ко двору картина «Мученичество Святого Маврикия» не понравилась королю Филиппу II. Потерпев неудачу при дворе в Мадриде, Эль Греко поселился в Толедо — бывшей столице Испании.



- Монументальное полотно «Погребение графа Оргаса» (1586— 1587 гг.) написано для церкви Сан-Томе в Толедо. Согласно местному преданию, в 1312 г. во время похорон графа Оргаса — богатого, но очень скромного и набожного горожанина, пожертвовавшего своё состояние храму Сан-Томе, — произошло чудо: с небес спустились святые Августин и Стефан и сами похоронили умершего.

Композиция картины традиционна для того времени: в нижней части, на земле, совершается погребение, а в верхней, на небесах, душа графа Оргаса предстаёт перед Христом, Богородицею и святыми. Здесь в полной мере проявилось дарование художника: и удивительная способность создавать образы мистических видений, и острый глаз портретиста, и великолепное чувство цвета (особенно хороши золотые одеяния святых на фоне строгих тёмных костюмов остальных участников церемонии). В этом произведении заключена глубокая идея: силы земной и небесной Церкви соединяются, чтобы прославить обычного человека, не совершившего подвигов; жизнь его так же драгоценна, как жития великих мучеников или святых.



- **Эль Греко** написал множество картин на сюжеты из Нового Завета. В «Сошествии Святого Духа» (1610—1614 гг.) показано событие, резко изменившее всю жизнь учеников Христа. «И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них». Сила Святого Духа, нисходящая на апостолов и Деву Марию, вызывает в них духовный восторг и озарение. Их состояние художник передал через контрасты света и тени на лицах, через позы и жесты, через силуэты, которые кажутся трепещущими подобно языкам пламени. Зритель не сразу замечает, что апостолы расположены по кругу, а фигура Марии — в центре композиции. Но именно этот приём помог художнику создать ощущение устойчивости, равновесия.

Построение композиции и пространства, колорит и персонажи резко отличают живопись Эль Греко от произведений других испанских художников. В своём творчестве мастер всё дальше отходил от традиций современного ему искусства. Поэтому у Эль Греко практически не было последователей.



- **Хусепе Рибера** (ок. 1591 —1652), уроженец города Хативы близ Валенсии, был, вероятно, учеником Франсиско Рибальты. В 1612 или 1613 г. он навсегда уехал в Италию. Вначале молодой Рибера вел полунищенский образ жизни, кочуя по итальянским городам и пытливо изучая знаменитые памятники искусства, особенно увлекаясь произведениями Караваджо. Наконец в 1616 г. он поселился в Неаполе, находившемся в то время под властью Испании. Работая придворным живописцем неаполитанских вице-королей, Рибера пробыл здесь до конца жизни. Он оказал влияние на многих итальянских мастеров — и представителей неаполитанской школы и даже живописцев столь противоположного ему академического направления. Но несравненно большее значение имело творчество Риберы для Испании. Тесная связь с итальянской культурой способствовала появлению в его творчестве тем и образов, незнакомых испанскому искусству, обогатила его талант новыми гранями. Творческая деятельность мастера была достаточно многообразной — он обращался не только к религиозным, но и к мифологическим сюжетам и портрету, был также одним из выдающихся мастеров гравюры 17 столетия.

Рибера — художник ярко выраженного драматического плана. Не случайно его так привлекала тема мученического подвига, страдания человека. Но Рибера сумел избежать мелодраматизма и ложного пафоса, присущего подобным произведениям итальянских живописцев. Его образы полны глубокого и искреннего человеческого чувства, что проявилось уже в раннем полотне — «Мученичество св. Себастьяна» (1628; Эрмитаж). Творческое развитие Риберы шло по пути преодоления караваджизма и все большего обогащения художественных средств. Его восприятие человеческого образа становилось содержательнее, освобождаясь, с одной стороны, от некоторой отвлеченности, а с другой — от подчеркивания чисто внешней выразительности натуры.



- Особого внимания заслуживают произведения Риберы, написанные на мифологические сюжеты. Противоречивость творчества мастера, главным проявлением которой была его религиозная ограниченность, сказалась в этих работах со всей очевидностью. Чувственное, языческое начало было враждебно Рибере; недаром в мифологических образах он нередко подчеркивал проявления животной изменности.

Тема мученичества занимает значительное место и в его картинах на мифологические сюжеты. Но если религиозные композиции мастера одухотворены глубоким и возвышенным чувством, то здесь торжествует показ бессмысленно звериной жестокости, физической муки. Это видно в картине «Аполлон и Марсий»



- Согласно легенде, юная христианка Инеса была обнаженной брошена на поругание. В ответ на горячую молитву девушки свершилось чудо: с неба слетел ангел, бросивший ей покрывало, а распущенные волосы скрыли ее нагое тело. Однако содержание прославленного произведения Риберы значительно шире отраженной в нем религиозной идеи. Образ Инесы — это воплощение целомудренно чистой, трогательной и светлой юности. Полны правдивости ее тонкая фигура подростка, прелестное лицо с огромными сияющими глазами, подобные мантии волны шелковистых золотисто-каштановых волос, нежные руки, особенно кисти, прозрачно-розовые от пронизывающего их света. В картине отразились наиболее типичные черты зрелого искусства Риберы. Повествование, в котором главным является изображение внутреннего состояния человека, подчеркнуто сдержанно, немногословно. Своеобразна композиция, построенная по любимому мастером принципу диагонального движения с угла на угол крупных живописных пятен. Осязаемая вещественность в передаче деталей — мы видим отдельные пряди пушистых волос Инесы, ее влажные от слез ресницы, фактуру плотной ткани покрывала — сочетается с высокой мерой художественного обобщения. Приемы художника подчас очень необычны. Так, Рибера намеренно условно, только намеком передает скрытое золотистым сиянием реальное пространство вокруг фигуры святой; в самой фигуре св. Инесы есть некоторая несоразмерность, поза ее не вполне естественна, но эта угловатость, недоговоренность, освобождая образ от традиционной культовой репрезентативности, заставляют острее ощутить его подлинную поэтическую содержательность. Что касается красочного строя картины, написанной в широкой и свободной манере, то ее редкий по красоте, богатый оттенками и рефлексам колорит может служить великолепным образцом мощной тональной живописи Риберы.



- Наиболее многосторонне Рибера характеризует человека в произведениях, стоящих вне религиозного сюжета,—в изображениях так называемых философов. Мастер далек здесь от аллегорической трактовки; в центре его внимания опять-таки конкретная натура. Но, запечатлевая в своих мыслителях облик бедного рыбака или бродяги, он не ограничивается фиксацией мелких чисто жанровых особенностей, а стремится насытить образ внутренней содержательностью. Правда, этого ему удастся достичь не сразу. Кажется, в насмешку назван «Смеющимся Демокритом» (1630; Мадрид, Прадо) немолодой оборванец с вульгарным плутовским лицом уличного попрошайки. Но, постепенно постигая человеческую индивидуальность, Рибера создает одно из самых своих замечательных произведений — дрезденского «Диогена» (1637). Большой внутренней силы исполнено смугло-бледное лицо Диогена с широким разлетом бровей, придающим ему оттенок скорбности; в спокойном выражении его затененных, лишенных блеска глаз мы ощущаем истинную мудрость человека, познавшего жизнь до конца. Рибера поднимается здесь до самого глубокого в своем творчестве понимания личности.



- В 1642 г. он пишет «Хромоножку» (Лувр). В этом произведении, также сочетающем принципы портретного и сюжетного, в данном случае уже жанрового образа, художник дал наиболее острое выражение проблем реальной действительности. Рибера ставит своей целью воспроизвести взятую «с улицы» натуру во всей ее несколько нарочитой неприкрашенности. Не случайно поэтому в облике калеки, в его неприятной, похожей на гримасу улыбке есть оттенок вульгарности. Вместе с тем в изображении этого представителя социального дна мастер намеренно прибегает к тем приемам репрезентации, которые были присущи парадному портрету и образам католических святых. Нескладная фигурка Хромоножки, высясь на полотне и выделяясь на фоне неба и просторного пейзажа, приобретает особую значительность.



- Своеобразную противоположность драматическому искусству Риберы представляет сдержанно суровое искусство **Франсиско Сурбарана** (1598—ок. 1664). Сын эстремадурского крестьянина, он учился в Севилье у Вильянуэвы, заурядного живописца, занимавшегося раскраской скульптуры. Несомненное влияние на мастера оказала художественная среда Севильи: он работал с Эррерой Старшим, его другом был Веласкес. Жизнь Сурбарана, о которой известно чрезвычайно мало, прошла безвыездно в Испании, главным образом в Льеренне — маленьком местечке в Эстремадуре, и в Севилье; он посещал Мадрид и, возможно, жил там некоторое время в старости.

Основными заказчиками Сурбарана были различные испанские монастыри, и сам мастер чаще всего изображал сцены из жизни святых-монахов, которым он посвятил несколько циклов картин. Черты мистицизма присущи многим произведениям Сурбарана, и в его позднем творчестве они становятся определяющими. Но в пору своего творческого расцвета, в 1630—1640-х гг., художник полон мощного ощущения реальной жизни, и оно властно вторгается в сферу канонических религиозных представлений.



- Основными заказчиками Сурбарана были различные испанские монастыри, и сам мастер чаще всего изображал сцены из жизни святых-монахов, которым он посвятил несколько циклов картин. Черты мистицизма присущи многим произведениям Сурбарана, и в его позднем творчестве они становятся определяющими. Но в пору своего творческого расцвета, в 1630—1640-х гг., художник полон мощного ощущения реальной жизни, и оно властно вторгается в сферу канонических религиозных представлений. Этот период открывается одним из ранних живописных циклов, посвященным жизни св. Бонавентуры (1629), где ярко проявилось художественное своеобразие мастера. В картинах Сурбарана оживает монотонный размеренный обиход испанских монастырей. Все действующие лица написаны с натуры; предельно лаконично и с особой материальностью воспроизведены обстановка и предметы повседневного монашеского быта. Простота и уравновешенность статичной композиции соответствуют характеру действия, развивающемуся медленно, спокойно и чинно. Его герои, полные неиссякаемой духовной силы, внешне замкнуты, погружены в себя. Крупные фигуры размещены как бы параллельно плоскости холста в узкой пространственной зоне, при этом нередко вводится своего рода прорыв в глубину, не всегда органично связанный с передним планом приемами перспективы. Картины построены на соотношении светлых и темных плоскостей и крупных цветовых пятен. Строгая гамма серебристо-серых, черно-коричневых тонов нередко обогащается акцентами насыщенно красного цвета, который вносит своеобразный эмоциональный оттенок сдерживаемого напряжения, внутреннего накала. Не все картины цикла равноценны. В некоторых («Смерть св. Бонавентуры», «Св. Бонавентура на Лионском соборе»; Лувр) изобразительные приемы Сурбарана кажутся для своего времени архаичными, нарочито упрощенными, фигуры застылы, расположение их в пространстве условно, так как и более близкие к зрителю и более отдаленные от него персонажи сохраняют одинаковый масштаб.



- Лучшими произведениями цикла являются «Молитва св. Бонавентуры» (Дрезден) и берлинское «Посещение св. Бонавентуры Фомой Аквинским», в котором событие средневековой католической легенды перенесено художником в обстановку современного ему монастырского быта. Здесь воспроизведена скромная келья ученого монаха с ее простой. Чудесное появление ангела, который сообщает св. Бонавентуре имя кандидата на папский престол, является содержанием величественной картины Дрезденской галереи. Заслуживает внимания само изображение чудес в творчестве Сурбарана. Его художественное видение необычайно конкретно и лишено элементов фантастики (это качество присуще всему испанскому искусству 17 столетия). Не случайно поэтому в полотнах Сурбарана ангелы простодушны, порой неуклюжи и словно написаны с простых крестьянских парней или монастырских служек, а все, что происходит в сфере потустороннего, приобретает черты земной реальности. Картинам мастера, основу которых составляет реалистическое восприятие действительности, подобное изображение чудесного придает оттенок некоторой наивной патриархальности, усиливая их жизненную выразительность.



- В картине «Св. Лаврентий» (1636; Эрмитаж) душевное состояние героя показано очень сдержанно: слегка откинута назад обращенное к небу мужественное лицо, правая рука прижата к груди. В коренастой фигуре святого, которая господствует над развертывающимся за ним пейзажем, в массивных очертаниях богатого, с роскошной вышивкой темно-красного дьяконского стихаря и падающей тяжелыми складками белой рясы есть что-то могучее, незыблемое. При всей своей одухотворенности этот крепкий испанский юноша с широким простым лицом крестьянина так же прочно связан с землей, как прочно он стоит на ней. Св. Лаврентий держит в руке железную решетку, на которой, согласно легенде, он был сожжен заживо. Четко вырисовываясь на фоне пейзажных дали и серебристо-голубоватого неба, ее зловещий силуэт вырастает рядом с фигурой святого. Картина полна спокойного величия, которое подчеркивает и просторы расстилающегося на дальнем плане пейзажа и струящийся сквозь легкие облака рассеянный золотистый свет.



- Наряду с суровыми и величественными образами Сурбаран создавал произведения лирического характера, у него часто встречаются детские образы. В период творческой зрелости лирическая тема не играла значительной роли в его искусстве. Напротив, с 1650-х гг. она стала ведущей, приобретя при этом столь неожиданные для Сурбарана черты сентиментальности и даже слащавости. С другой стороны, в позднем творчестве мастера возобладало мистическое начало. Захваченное общим упадком испанской культуры, искусство Сурбарана стало безжизненным и вялым. Только в одной из своих поздних картин он вновь обрел прежнюю художественную силу. Это эрмитажное «Отрочество Марии» (ок. 1600) — чистый и скромный образ набожной испанской девочки.



- **Диего Родригес де Сильва Веласкес** родился в 1599 г. в Севилье в небогатой дворянской семье. Рано обнаруживший склонность к искусству, маленький Диего был отдан отцом в мастерскую Эрреры Старшего. Однако вскоре он покинул своего учителя, который обладал на редкость тяжелым характером. Дальнейшее образование Веласкес получил в мастерской Пачеко. До нас дошли лишь скудные сведения о почти сорокалетней жизни Веласкеса в Мадриде. Но даже то немногое, что о нем известно, создает привлекательный образ человека высокого душевного благородства и тонкой интеллектуальности. Работая при дворе, Веласкес сумел сохранить внутреннюю свободу, человеческое достоинство. Он не подчинил свое творчество прихотям и вкусам знатных заказчиков, не сказал в нем ни одного слова лжи. Уже современники называли его «художником Истины».



- В 1628 г. в Испанию с дипломатическим поручением приехал Рубенс. Возможно, Рубенс стал свидетелем создания Веласкесом его картины «Вакх» (1628— 1629; Прадо).

Образный замысел этого произведения смел и необычен. Картина совсем не похожа ни на полотна Рубенса с их бурной чувственной стихией, ни на овеянные светлой поэзией вакханалии Пуссена. Веласкес изобразил пирушку испанских бродяг в присутствии античного бога Вакха, который венчает одного из них — возможно, принимаемого в эту компанию солдата — венком из виноградных листьев. Веласкес запечатлел здесь представителей социальных низов, передав их выразительный облик, огрубевшие под знойным солнцем лица, полные бесшабашного веселья, но в то же время отмеченные печатью сурового жизненного опыта. Но, взяв образы из самой реальности, он сообщил им более широкий смысл, чем в своих бодегонес, выведя действующих лиц из обстановки кухни или харчевни в природу и связав их с изображением Вакха, что придало картине впечатление не обыденно-бытового, а более значительного, возвышающегося над повседневностью события. Художника интересует не собственно мифологическая сторона замысла, а возникающая благодаря введению мифологических персонажей атмосфера общей приподнятости образов, как бы приобщенных к силам природы. И хотя сопоставление античного бога и представителей социальных низов общества выглядит необычайно смело, оно не кажется искусственным. Вакх в картине Веласкеса приобрел чисто человеческие качества; в то же время окружающие его бродяги при всей неприкрашенности их облика лишены всякого оттенка вульгарности — в их образах, исполненных душевного размаха, есть что-то крупное и значительное.

Изображение фигур в пейзаже впервые поставило перед Веласкесом с такой полнотой проблему передачи окружающей человека среды. Однако он ограничился здесь введением условного пейзажного фона за фигурами первого плана, написанными в мастерской, при искусственном освещении. Живописное выполнение картины во многом неровно. Так, окружающие Вакха фигуры выдержаны в несколько тяжеловатой коричнево-красной гамме. Но цветовое звучание фигуры Вакха (некоторые исследователи считают, что она была переписана Веласкесом после посещения Рубенсом Мадрида), построенное на сочетании серебристо-перламутровых и светло-красных с сиреневым оттенком тонов, уже предвещает будущего Веласкеса, одного из величайших колористов мировой живописи.



- В созданной в Риме около 1630г. картине «Кузница Вулкана» (Прадо) он необычайно оригинально решает мифологическую тему. Изображен эпизод античного мифа: Аполлон сообщает богу огня Вулкану, который находится в кузнице в окружении циклопов, о неверности его супруги богини Венеры. И Аполлон, окруженный сиянием, и обманутый Вулкан, и циклопы — это образы, приподнятые над повседневностью. Однако возвышение, «обожествление» мифологических персонажей приобретает здесь оттенок иронии, оно как бы дано художником «не всерьез». Оттенок прозаичности придан изображению самого Аполлона. Обнаженные фигуры Вулкана и циклопов не отличаются идеальной красотой, и хотя их движения, особенно помощников Вулкана, свободны и красивы— это в первую очередь живые люди, в которых передана целая гамма непосредственных человеческих чувств, вызванных неожиданной вестью Аполлона,— гнев Вулкана, изумление, любопытство, сочувствие его помощников. И в воплощении окружающей среды, в целом значительно более совершенном по сравнению с «Вакхом», сочетается близость к натуре (правая часть картины изображает внутренность кузницы с пылающим горном, раскаленным металлом на наковальне и орудиями труда) с условной трактовкой интерьера слева, где, как в полотнах ренессансных мастеров, сквозь подобие выреза в стене виден идеальный пейзаж. Общий замысел произведения состоит в том, чтобы устранить ту степень условности, которая была неотъемлемым качеством картины на мифологический сюжет, вдохнуть в нее ощущение жизни

«Кузница Вулкана» чрезвычайно интересна и с точки зрения развития живописного метода Веласкеса. Уже здесь получают выражение те принципы его колоризма, которые составляют новую веху в истории мировой живописи. Эти особенности колорита наиболее наглядно воспринимаются в сопоставлении с живописью венецианских мастеров 16 в. В их полотнах колорит, исполненный красоты и мощи, как бы обладает определенной степенью идеального обобщения. Живописное видение Веласкеса в большей мере основывается на реальном соотношении тонов. Он как будто никогда не удаляется от природы и тем не менее достигает поразительного богатства и изысканности красочного решения. И даже в «Кузнице Вулкана»—картине на мифологический сюжет — колорит лишен всякой условности. Цветовой строй этого произведения с его сдержанной золотистой тональностью и мягкими розоватыми рефlekсами, которые отбрасывает огонь на бледно-смуглые тела кузнецов, подсказан художнику самой жизнью и вместе с тем прекрасен своей благородной живописностью.



- Яркое свидетельство зрелого искусства Веласкеса — его картина «Сдача Бреды» (1634—1635; Прадо), запечатлевшая падение в 1625 г. голландского города-крепости - одну из немногих крупных побед испанского оружия в неудачной для Испании войне с Нидерландами. С поразительной для своего времени новизной и смелостью Веласкес решил в «Сдаче Бреды» историческую тему. Он отказался от традиционного парадно-аллегорического изображения и сумел не только глубоко объективно показать событие испано-нидерландской войны, но и подняться до стихийного осознания закономерностей исторического процесса.

Изображен торжественный момент, когда командующий голландским гарнизоном Юстин Нассау вручает ключ от крепости испанскому полководцу Спиноле, милостиво дарующему свободу побежденным. Эпизод передачи ключа составляет центр композиции и является одновременно психологической завязкой всей картины. Тонко и тактично противопоставлены здесь друг другу высокий, стройный Спинола и коренастый, грубоватый Нассау. Их чувства показаны очень сдержанно, но за внешней элегантностью облика испанского полководца ощущается благородство его натуры. Не менее выразителен и образ Юстина Нассау, сгорбившегося словно от внутренней тяжести.

Абсолютистская Испания и Нидерландская республика противопоставлены в картине как два не только национальных, но и социальных лагеря. В правой части композиции изображена группа испанцев, над которыми возвышается лес стройных копий (эти поднятые к небу копья сразу привлекают внимание зрителя, и не случайно в Испании веласкесовское полотно часто носит название «Копья»). Их четкий и мерный ритм усиливает впечатление организованности и компактности многочисленного испанского войска. Но не может не вызвать восхищения та высокая мера исторической объективности, с которой Веласкес охарактеризовал враждебную сторону: с чувством уважения и симпатии он изобразил мужественных голландцев — простых людей из народа. В самих очертаниях их крупных фигур, в их живых естественных движениях чувствуется, что дух защитников крепости не сломлен.



- Какой бы области живописи ни коснулся Веласкес, всюду он создавал нечто новое. Около 1657 г. мастер написал свою картину «Венера с зеркалом» (Лондон. Национальная галерея). Прекрасный образ античной богини неоднократно привлекал внимание европейских художников, но мы не встретим его в испанском искусстве, скованном суровыми запретами христианского аскетизма. Лишь Веласкес осмелился нарушить их. В своей картине он во многом опирался на традиции, сложившиеся в искусстве венецианских мастеров 16 столетия. Так, следуя примеру Тициана, он изобразил обнаженную богиню лежащей на богатом ложе. Но в эту ставшую как будто привычной тему Веласкес внес нечто принципиально новое. Как ни исполнены жизни полнокровные образы Тициана, в них все же явственно выражено идеальное начало; присущее им особое величие возвышает их над повседневной реальностью. Красота же веласкесовской Венеры — это красота реальной, живой женщины, без привнесения в нее идеальных элементов, это красота самой натуры. Художник нашел для своей картины новый композиционный мотив: Венера изображена со спины, ее лицо тускло отражается в зеркале, которое держит амур. Сам выбор позы, выявляющей очертания плеча, тонкой талии, развитых бедер и стройных ног, подчеркивает певучий, плавный ритм молодого гибкого тела. Ему вторят движение мягких складок покрывала, занавеса, очертания ленты у зеркала.



- Картина «Менины» (по-португальски менина — молодая девушка-аристократка, которая находилась в качестве фрейлины у испанских инфант, поэтому картину называют также «Фрейлины» или «Придворные дамы») переносит нас в сумрачную обстановку просторной дворцовой комнаты. Слева у большого холста, натянутого на подрамник, Веласкес изобразил самого себя в момент, когда он пишет портрет королевской четы. Сами король и королева не представлены в картине — они как бы находятся на месте зрителя, который видит лишь их смутное отражение в зеркале на противоположной стене зала. Маленькая инфанта Маргарита в окружении фрейлин и карликов призвана развлекать родителей в утомительные часы сеанса. За группой переднего плана видны фигуры придворной дамы и кавалера; сзади гофмаршал королевы Хосе Ньето отдергивает гардину с окна, и сквозь открытую дверь солнечный свет вливается в полутемную комнату.

Замысел произведения сложен и необычен. Веласкес впервые в истории живописи показывает жизнь королевского двора в бытовом плане, раскрывает перед зрителем ее будничную, словно закулисную сторону. Полны живой выразительности портретные изображения хрупкой девочки Маргариты, стоящей в несколько чопорной позе, молодых изящных фрейлин, особенно Агостины Сармиенто, подающей инфанте бокал с водой и опустившейся при этом согласно Этикету на колени, миловидного расшалившегося карлика, который толкает ногой большую сонную собаку, и уродливой, грузной, застывшей, как идол, карлицы Марии Барболы.

Хотя в «Менинах» сочетаются черты бытовой картины и группового портрета, произведение это выходит за пределы данных жанров. Вся картина как бы построена на сложной диалектике низведения официального величия и возвышения реальности. Уже сама ее тема — непосредственное изображение королевского быта — снимает обычный оттенок официальности, парадной приукрашенности. Однако здесь нет грубого снижения образов, все представлено с необходимой долей достоинства, с сохранением полной видимости этикета. Действующие лица в той или иной степени связаны присутствием царственных особ. Но король и королева находят свое воплощение только в призрачном отражении зеркала. Своеобразно и сопоставление фигур хорошенькой Маргариты и уродливой Марии Барболы — обе они размещены в картине так, что между ними возникает странное сходство, которое в известной мере придает новую грань образу инфанты и образу карлицы. ...



- Наконец, художник расширяет в картине само восприятие реальной среды. Пространство здесь как бы выходит за пределы полотна, так как сама королевская чета находится вне его. В то же время ощущение вторгающегося в картину реального мира выражено и в глубинном движении — взор зрителя устремляется по продольной оси к открытому окну, откуда струится яркий солнечный свет. Все пронизано воздухом, причем, как справедливо заметил один исследователь, создается впечатление, что в картине колеблется тот же воздух, «которым дышат смотрящие на нее». Достигнута неразрывная связь человеческих фигур с окружающей средой, исчезло ощущение фона, сохраняющееся еще в «Сдаче Бреды». Но кажущаяся непреднамеренность изображения подчинена продуманному замыслу. Композиция картины, в которой расположение фигур кажется естественным и случайным, в действительности обладает строгим ритмом, ясным равновесием форм. Особое организующее значение приобретает четко выявленное соотношение вертикальных и горизонтальных линий архитектуры комнаты и картин, висящих на ее стенах. Господствующие серо-зеленоватые, серо-коричневые тона оживлены пятнами серебристо-белых, серо-жемчужных одежд, кораллово-красных и голубых лент на платьях и в прическах инфанты и фрейлин. Особое внимание привлекает образ самого Веласкеса — его единственно достоверный автопортрет. В выражении его одухотворенного усталого лица, особенно глаз, слегка прикрытых темными ресницами, подчеркнута собранность художника, внимательно вглядывающегося в натуру.



- Еще более глубока по своему содержанию картина «Пряхи». Сами пряжи изображены на переднем плане в полумраке скромной гобеленной мастерской. Все здесь просто и неприкрашено — это незатейливая рабочая обстановка полутемной комнаты с разбросанными по полу клубками и обрывками ниток, среди которых уютно дремлет кошка. В глубине на площадке, своего рода сцене, залитой лучами солнца, — нарядно одетые придворные дамы, которые рассматривают повешенный на стене великолепный гобелен. Мерцание золотистого света, красота чистых и изысканных красочных созвучий придают дальнему плану картины впечатление сказочно прекрасного зрелища.

Эти два плана картины находятся в сложном взаимодействии. Действительность здесь выступает в противопоставлении мечты и реальности, в контрасте повседневной жизни и жизни призрачно нарядной, труда и праздности. Гобелен — чудесное произведение искусства, которым любят придворные дамы, — создан здесь же в мастерской, руками этих простых испанских работниц. На нем вытканы фигуры Афины и Арахны — персонажей античного мифа, повествующего об Арахне — девушке, столь искусно ткавшей ковры, что она превзошла даже богиню Афину. Этот сюжетный мотив не случаен — он оказывается в тесной взаимосвязи с образами картины, обогащая наше представление о них новой гранью, ибо образ Арахны в мифе — это олицетворение творческой силы человека, равного богам в создании замечательных художественных ценностей. Но и тот зритель, которому неведом смысл изображения на гобелене и который поэтому не улавливает сюжетной ассоциации между образами мифа и помещенными на переднем плане мастерицами — творцами прекрасных ковров, постигает все же самое существо веласкесовского полотна — воплощение красоты и многообразия реального мира, в котором главное место занимает исполненный творческого вдохновения человек из народа.

Никогда еще в мировом искусстве художник не поднимался до такого признания творческой силы простых людей, труд которых рождает высокое искусство. Как будто сама жизнь воплотилась в крепких фигурах прях, в уверенных движениях их рук. Изображенная справа молодая босоногая пряжа — исполненная юной прелести девушка — быть может, самый замечательный образ этой картины. Именно в ее изображении находит воплощение то творческое начало, которое связывает этот образ с образом Арахны.

Впечатление высокой поэзии и красоты, которое возникает у зрителя при созерцании полотна, в значительной мере вызвано и его живописным решением. «Пряхи» — вершина живописного мастерства Веласкеса. Единая воздушная среда объединяет и мягкий полумрак и солнечный свет, который то погружает фигуры в золотистую мглу, то переливается в шелковых платьях придворных дам и в цветных нитях гобелена, то, проходя сквозь полузавешенное красной тканью окно, ложится теплыми красновато-золотистыми бликами на фигуры работниц, вспыхивает мерцающими отсветами в их темных волосах. Все трепещет и живет; в сияющий серебристый круг слились спицы быстро вращающегося колеса прялки, словно слышен их легкий светлый звон.

«Пряхи» были последним, самым значительным созданием мастера. 6 августа 1660 г. преждевременная смерть унесла Веласкеса.

