

Диего Родригес де Сильва Веласкес

Жизнь и Творчество



Творчество Мастера

- Человеческие судьбы складываются по-разному. Одни люди всю жизнь вращаются в бурном круговороте страстей и событий, в котором счастье сменяется несчастьем, а следом за поражением приходит внезапная удача. Другие идут по дороге жизни ровной походкой, словно происходящее вокруг бурление вовсе не задевает их. Жизненный путь этого художника можно образно сравнить с пологой лестницей, ведущей к вершине. Спокойно, размеренно и методично живописец поднимался по ней в самый зенит своего мастерства, славы и придворной карьеры, достигнув которого, он ушел из жизни, оставив современникам и потомкам неоценимый дар – творческое наследие, отражающее через изображенный на полотнах внешний мир его собственную душу



Христос в доме Марфы и Марии. 1618

Лондонская Национальная Галерея.

В картине Христос в доме Марфы и Марии, написанной в 1618 году, художник низводит толкование евангельского сюжета до простой житейской сцены.

На первом плане старая и молодая кухарки готовят немудреный ужин. Младшая женщина что-то перетирает в медной ступе, а старшая указывает цветущей, но сердитой девушке на то событие, что изображено на заднем плане.

Но прежде чем последовать за ее взглядом, зритель видит прекрасный натюрморт: четыре рыбины на облупленной керамической тарелке, рядом – кувшинчик то ли с маслом, то ли с уксусом, тут же тарелка с яйцами и головки чеснока на столе. Только в висящем на стене зеркале (а возможно, это картина) мы видим сидящего в кресле Христа, опустившуюся у его ног на колени Марию и стоящую рядом Марфу.





Поклонение волхвов. 1619
Несмотря на общий темный тон, картину отличают от коричнево-серой гаммы бодегоносов поиски ярких и разнообразных цветов. У Марии розовая с серебристыми оттенками кофта и зеленовато-синяя юбка; у Иисуса -темно-голубая лента и желтое одеяльце; у африканца -алый плащ; у коленопреклоненного волхва плащ табачно-желтого цвета надет поверх голубой одежды. Кое-где на цветных тканях тени положены обычной тяжелой темно-серой краской, но желтое одеяло и особенно розовая одежда Марии написаны совершенно иначе. В ней нет совсем черноты; на гребнях складки светло-розовые, серебристые, в углублениях красные, темно-алые.



Чудо в Эммаусе. 1620

На сельской дороге к двум путешествующим ученикам Христа присоединился неизвестный человек. Достигнув города Эммауса, цели своего путешествия, путники сели за трапезу. И в тот момент, когда незнакомец своеобразным жестом преломил хлеб, изумленные ученики узнали в нем своего учителя.

Величаво откинувшись в кресле, гордо возвышается Христос над всем окружающим. От его большой, уверенно сидящей фигуры веет непоколебимой силой. Сияние, от него исходящее, художник трактует, как свет из невидимого источника, заслоненного от зрителя телом Христа. На фоне бесплотной стены, которая словно растворяется в ярком освещении, особенно чувствуешь выразительную мощь его силуэта. Христос требует не сострадания, а преклонения. Ученики поражены и подавлены его могуществом. Один из них, вскинув руки, испуганно съежившись, отпрянул назад. Темнота, царящая вокруг, словно таит в себе что-то непонятное, почти зловещее.





Продавец воды в Севилье. 1623

Размер картины 107 x 81 см, холст, масло. Картина художника Веласкеса из цикла бодегонес имеет также и другое название «Продавец воды из Севильи». Водопричастники (водоносы) — так в насмешку прозваны были еретики гностико-аскетической секты энкратитов (воздерженцев), или апотактиков (отверженцев), Прозвание это они получили потому, что не вкушали ничего подкрепляющего тело, ни мяса, ни вина, и даже в евхаристии употребляли воду вместо вина. Этого обычая придерживались не только одни энкратиты, а также многие другие аналогичные гностики и аскеты; поэтому и прозвание водопричастники (водоносы) получило более широкое применение. На этой картине возможно изображен именно такой «водонос». Ранние работы Веласкеса представляли собой жанровые сцены из народного быта. Картина, «Продавец воды» (ок. 1620 г.), привлекает ощущением значительности изображенного при подчеркнутой простоте и обыденности сюжетов. Правда, лица персонажей выражают весьма несложные чувства, действия мало, движения скованы.



Филипп IV. 1624-26

В Мадриде Веласкес сумел привлечь к своей персоне внимание ряда вельмож, выразивших восхищение его художественным гением. Слухи о молодом мастере достигли двора, и уже в следующем, 1623-м, году первый министр герцог де Оливарес (тоже выходец из Севильи) пригласил Веласкеса в Мадрид писать портрет короля. Эта не дошедшая до нас работа произвела столь приятное впечатление на венценосного заказчика, что тот немедленно предложил Веласкесу должность придворного художника. Тот без раздумий принял это предложение.

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





Филипп IV в коричневом и серебре. 1631/32.

Видимо, это был первый портрет короля, написанный Веласкесом после своего возвращения из Италии в 1631 году. Пока художник находился в отъезде, Филипп IV не желал позировать другим живописцам, что нашло отклик в атмосфере, пронизывающей эту работу. Есть в ней что-то от радости долгожданной встречи. Этот портрет - одно из немногих произведений, подписанных Веласкесом (среди других подобных вещей отметим портрет папы Иннокентия X). Подпись - своего рода оценка художником собственного труда. Костюм, в котором здесь изображен король, давно стал знаменитым. Если рассматривать картину вблизи, то она превращается в набор хаотических мазков краски; стоит же отступить на пару шагов назад, и эта художественная «какофония» волшебным образом преобразуется в сверкающее серебром одеяние. Первые сведения об этой картине относятся к XVIII веку. В то время она украшала библиотеку дворца-монастыря Эскориал, расположенного неподалеку от Мадрида, но вполне вероятно, что до этого портрет изрядно «попутешествовал». Массивная золотая цепь со знаком ордена Золотого руна красуется на груди Филиппа IV. В рыцари этого ордена, основанного в XV веке, посвящались только представители знатнейших фамилий.



Граф Оливарес на коне. 1634

Размер картины 314 x 240 см, холст, масло. Оливарес Гаспар -испанский государственный и политический деятель, фаворит и первый министр короля Филиппа IV с 1621 по начало 1643 года; играл ключевую роль в управлении Испанией и в ее внешней политике. В Севилье, вокруг которой были сосредоточены его владения, Оливарес занимался меценатством, много читал, увлекался политическими науками, и собирал свою огромную библиотеку. В 1615 году состоялась свадьба наследного принца Филиппа. По обычаям испанского королевства женатый инфант должен был иметь собственный придворный штат и Оливаресу удалось получить в нем ключевую должность. Щедрые королевские дары сделали Оливареса самым богатым из испанских аристократов. В 1622 году Оливарес официально стал первым министром Испании. Занимаясь едва ли не всеми аспектами внутренней и внешней политики, Оливарес нес ответственность и за все неудачи. Поражения подрывали основы королевского фавора, а исключительность положения при монархе, выразившаяся в аккумуляции множества должностей, титулов и баснословных богатств, не могла не привести к зависти и ненависти. Усиление экономического и политического гнета в годы его правления привели к восстанию в Каталонии и Португалии (это завершилось ее отделением от Испании в 1640 году). В январе 1643 года король согласился отправить Оливареса отставку. Бывший фаворит вынужден был удалиться сначала в свое владение Лозчес под Мадридом, затем в Торо, где Оливарес и прожил последние годы жизни во дворце своей сестры.

Сдача Бреды. 1635

Высшее значение картины заключается в том, что по красочным гармониям, по удивительным симфониям черных, серых, розовых и белых тонов она может изображать все когда-либо бывшие в мире сдачи городов в присутствии только двух доселе враждебных наций, с серебряною головой победителя, доброжелательно наклоненной к подходящему со смирением побежденному, с шумом леса поднятых копий и полным спокойствием земли и небес. На равнине Веласкес прекрасно поместил, как и на портрете Оливареса, пылающий город, преследующие и отступающие эскадроны. Но он не мог согласиться драматизировать природу. Он сохраняет ее спокойствие, и этим он обязан своим пониманием жизни.





Вышивальщица. 1640.

Размер портрета 74 x 60 см, холст, масло. Портреты, созданные Веласкесом в 40-х годах 17 века, принесли живописцу заслуженную славу мастера этого жанра. Серо-зеленоватый фон картины «Вышивальщица» кажется воздушным, обладающим глубиной, свободно положенные мазки образуют тончайший слой, сквозь который просвечивает крупнозернистый холст. Этот портрет, выполненный художником, больше напоминает манеру фламандских живописцев второй половины 17 столетия, хотя, был создан раньше. Портреты Веласкеса необычайно естественны и реалистичны, даже несмотря на то, что в них обычно отсутствуют аксессуары, жесты и движение. Фон портретов подобран так, чтобы максимально оттенять фигуру, цветовая гамма портретных картин строгая, но оживляется тщательно подобранными сочетаниями цветов. Строгая темная гамма портретов Веласкеса оживлена изысканными сочетаниями серого и красно-розового, зеленоватого и серо-оливкового, черного и золотого. Поразительны эффекты серых тонов, то более темных, мягких, бархатистых, то достигающих чистого, свежего жемчужного оттенка. Портретируя короля и членов его семьи, придворных сановников, королевских шутов, друзей, простых тружеников, живописец Веласкес изображает человека таким, каков он есть в слиянии самых разноречивых черт характера.





Карлик Франциско Лезано. 1642-45

Непременным атрибутом двора Филиппа IV-как, впрочем, и любого королевского двора средневековой Европы - были шуты и карлики, которых держали здесь ради забавы. Среди них были и профессиональные шуты, и люди, «обиженные» природой. Служа при дворе, Веласкес не раз писал и шутов, и карликов. На рубеже 1630-1640-х годов он создал знаменитую серию, состоявшую из четырех картин. Героями трех из этих работ стали карлики. «Портрет Франсиско Лескано» (вверху) представляет нам несчастного человека, страдающего - по всем признакам - болезнью Дауна; «Дон Хуан Калабасас» (внизу) - горбуна, улыбающегося бессмысленной улыбкой («калабасас» в переводе с испанского означает «тыква»). В этих произведениях нет ни тени насмешки или брезгливости - они написаны с явной нежностью и симпатией. Этот факт нам многое говорит о характере самого автора.



Туалет Венеры. 1644-48.

Во времена Веласкеса обнаженная женская натура была очень редким гостем в испанской живописи. Объясняется это просто - подобные «греховные» сюжеты осуждались Святой Инквизицией. Известно, однако, что Веласкес, помимо представленного полотна, написал еще ряд ню. Ни одна из этих работ, к сожалению, не сохранилась. Первое упоминание об этой картине относится к 1651 году. Создать ее Веласкес мог как сразу после возвращения из Италии, так и во время своей второй поездки туда. В работе ощущается сильное влияние итальянской школы (и в первую очередь, творчества Тициана). Вместе с тем собственно «божественного» в героини полотна мало. «Картина изображает обнаженную женщину, - описывал свое приобретение первый ее владелец, - лежащую на ткани спиной к зрителю, облокотившись на правую руку, и глядящую на себя в зеркало, которое держит перед нею ребенок». В этом свидетельстве нет даже намек на мифологический сюжет. Свои названия - «Венера и Купидон» и «Венера с зеркалом» - эта работа получила, когда находилась в английском поместье Рокеби Парк, в графстве Йоркшир. В 1906 году ее приобрела лондонская Национальная галерея. После этого вошло в обиход еще одно название этого шедевра - «Венера из Рокеби».





Папа Иннокентий X. 1650.

В 1649 году Веласкес снова едет в Италию, на этот раз уже не безвестным молодым художником, а прославленным мастером. Картины, которые он создал в Риме, принесли ему еще большую славу. Среди них исключительное значение имеет портрет папы Иннокентия X, выполненный около 1650 года. В.И. Раздольская пишет «Веласкес изобразил его сидящим в кресле, в спокойной, но исполненной скрытого напряжения позы. Доминирующие в картине красные тона звучат особенно интенсивно в горячем свете, который пронизывает фигуру, придавая ей необычайную живость. Иннокентий X был некрасив, и Веласкес не стремился облагородить его внешность. Но большая внутренняя сила и темперамент читаются в грубоватом лице папы, в цепком тяжелом взгляде словно сверлящих зрителя маленьких глаз. Перед нами скорее умный, жестокий, энергичный светский государь, а не духовное лицо. Острота характеристики, глубокий психологизм, необыкновенное мастерство живописи позволяют считать эту работу одним из высших достижений мирового портретного искусства. Сам Иннокентий X нашел портрет «слишком правдивым», однако щедро наградил за него художника.

Менины, 1656.

Главные полотна Веласкеса позднего периода - крупномасштабные композиции «Менины (юные фрейлины)» (1656) и «Пряхи» (1657). «Менин» часто называют «картиной создания картины». «В свете подобного толкования, - пишет В.И. Раздольская, - особое значение приобретает в ней автопортрет художника. Изобразив себя за работой, как равного, в кругу королевской семьи Веласкес утверждает ценность и достоинство творческой личности в обществе, построенном на строгой сословной иерархии. Более того, сам процесс творчества стал сюжетом картины. А безупречное мастерство Веласкеса подтвердило правомерность его замысла. Гармония ритмического строя, которому подчинено расположение фигур, не нарушает естественной непринужденности изображенной сцены. Построение композиции и сложнейшее решение света создает не только убедительное ощущение реального пространства, но словно втягивает в него зрителя, стоящего перед картиной».



Пряхи, 1657.

«Пряхи» - апогей мастерства художника. «Если бы знать, как объяснил бы нам этот сюжет сам Веласкес! - пишет А. Якимович. - Версия о ковровой мануфактуре появилась не в его время, она появляется впервые в 1772 году, в описи мадридского дворца. Там картина «Пряхи» так и описывается - «ковровая мануфактура, где женщины прядут и сматывают нити». Таков взгляд здравомыслящего, рассудительного века Просвещения. Но согласимся ли мы с ним сегодня? Действительно, пряхи налицо, они заняты своим делом. Неудивителен задний план. Неужели эти переливы шелка дамских платьев, эта невесомая прозрачность атмосферы и игра солнечного луча, весь этот арсенал живописи, достойный Тициана и Ватто, Вермеера и Гейнсборо, - неужели все это понадобилось для того, чтобы рассказать о жанровой сцене, о каждодневных делах? Быть того не может. Стали искать скрытый смысл картины. В ход пошел исторический, филологический и научный аппарат. Оказалось, что в картине есть скрытая, слегка «замаскированная» мифологическая тема. Она связана с прядением и ткачеством...»





Инфанта Маргарита. 1656
Это самый ранний портрет инфанты Маргариты, ей всего лишь 2,5 года. В серии ее портретов четко прослеживается как она растет, и как изменяется лицо. Веласкес мастерски это передает посредством обилия светлых тонов и полутонов на полотнах. Данная картина является прекрасным образцом гениальности мастера.





Портрет инфанты Маргариты в голубом платье, 1659. Это самый известный портрет инфанты. В композиции доминирует юбка внушительных размеров из синего бархата и шелка. Превосходная живописная техника художника, игра цвета и света зажигают тяжелую ткань, меховую накидку, волосы и слегка тронутое гримом лицо с типичными для Габсбургов чертами. Кроме того, цвет лица девочки позволяет живописцу осуществить тонкий контраст с темным фоном, изображенным в тонких чертах. В сдержанном изображении руки девочки, держащей меховую накидку, Веласкес проявляет свое виртуозное мастерство в почти физической передаче образа, подчеркивая его предметную плотность.





Инфанта Маргарита в красном, 1659.

Перед вами второй портрет инфанты Маргариты, старшей дочери Филиппа IV, едва достигшей 7 лет. За год до своей смерти Веласкес создает этот портрет для её будущего супруга, австрийского императора из династии Габсбургов, но не успел его закончить. За него это сделал его ученик - Хуан Баптиста дель Мазо.

Поза инфанты типична для многих других портретов испанского двора. Веласкес мастерски сочетает оттенки красного платья и тяжелого бархатного полога на заднем плане картины. Палитра художника стала светлее, а штрих - прозрачнее, по сравнению с более ранними работами.





Принц Филипп. 1659. портрет был отправлен в Вену, возможно, в паре с портретами инфанты Маргариты в 1659г. Наследник трона изображен в два года, незадолго до своей смерти в 1661г. Ребенок был очень слаб здоровьем, и здесь, он изображен в громоздкой одежде, увешанной амулетами и колокольчиками, которые, однако, не уберегли ребенка от злой судьбы. Поверх красного платья, на котором художник потрясающе изобразил серебряные накладки, надет белый фартук, выполненный тонкими мазками, передающими его легкость. Светлая палитра мазка подчеркивает грусть на личике принца. Белый цвет безраздельно господствует в его фигуре, как бы для того, чтобы предотвратить горе, готовое постигнуть не только принца, но и художника, подошедшего к концу своих дней. Это один из немногих портретов, отражающих чувства, душевное состояние и осознание близкого конца.

