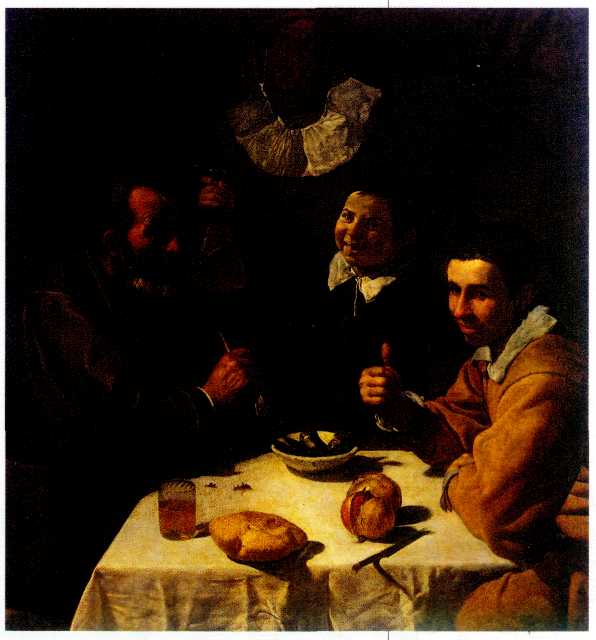
4 класс. История искусства: Прочитать главу из энциклопедии (Энциклопедия для детей. Том 7. Искусство. Часть 1. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство с древнейших времен до эпохи Возрождения) «**ДИЕГО ВЕЛАСКЕС**». Выделенный текст переписать в тетрадь.

**ДИЕГО ВЕЛАСКЕС**

**(1599—1660)**

Произведения Диего Родригеса де Сильва Веласкеса справедливо считаются вершиной испанской живописи XVII в. Никто из совре­менников не мог сравниться с ним по широте художественных интере­сов и виртуозности кисти. Живо­писец увлечённо изучал античную историю и культуру, итальянское Возрождение и современное ему барокко. Сохранив национальную самобытность, Веласкес впитал в себя всё богатство европейской ху­дожественной традиции. Диего Веласкес родился в Севилье. Он учился живописи у Франсиско Эрреры Старшего (1576—1656), а затем у Франсиско Пачеко (15б4— 1654), общение с которым оказалось для молодого художника особенно важным. Талантливый и образован­ный педагог и теоретик искусства, Пачеко создал прекрасную мастер­скую, которую нередко называли «академией образованнейших лю­дей Севильи». Большинство работ Веласкеса севильского периода близки к жан­ру *бодегона,* что в переводе с испан­ского означает «харчевня». Это кар­тины с изображением лавки или трактира, нечто среднее между на­тюрмортом и бытовой сценой. Обя­зательный элемент бодегона — гру­боватая деревянная или глиняная посуда; его персонажи — простые люди с обыкновенной внешностью («Завтрак», около 1617 г.). В 1622 г. Веласкес впервые при­ехал в Мадрид. Его живопись при­влекла внимание знатного вельмо­жи, графа-герцога Оливареса, при помощи которого в 1623 г. мастер в возрасте двадцати четырёх лет стал придворным художником короля Филиппа IV и оставался им до самой смерти. Столица открыла ему новые возможности. Знакомство с шедев­рами королевской коллекции жи­вописи, встреча со знаменитым фла­мандским художником Питером Пауэлом Рубенсом в 1628 г., нако­нец, две поездки в Италию — всё это превратило Диего Веласкеса в мас­тера с огромной художественной эрудицией. Центральное место в творчестве Веласкеса, безусловно, занимал портрет. Будучи придворным ху­дожником, он не всегда мог свобод­но выбирать модели; в основном ими становились члены королев­ской семьи и их приближённые (например, его покровитель Оливарес). Мастер часто писал блестящие психологические портреты, с пора­зительной глубиной проникая во внутренний мир своих героев. К их числу относятся портрет Папы Римского Иннокентия X (1650 г.), который сам Папа назвал «слишком правдивым», и знаменитая серия «Шуты и карлики» (30—40-е гг.). В ней образы физически уродливых людей наполнены огромным эмо­циональным содержанием.

Однако художник мог и скрыть внутреннюю жизнь героя, придав его облику традиционную для парадных портретов аристократическую сдер­жанность, и в то же время развернуть во всём блеске своё живописное ма­стерство. Именно в таком ключе он писал членов королевской семьи, и прежде всего инфанту Маргариту. Её портреты, написанные с 1653 по 1660 г., — это целая галерея, по ко­торой можно проследить, как из хо­рошенькой девочки, похожей на кук­лу, она превращалась в замкнутую девушку-подростка, уже хорошо осознающую своё высокое положе­ние. Для каждого полотна Веласкес выбирал определённый колорит, за­ставляя зрителя любоваться игрой тонов на костюме инфанты, её при­чёске или драгоценностях. Во всех портретах цвет и манера живописи помогают сильнее почувствовать обаяние героини.



***Диего Веласкес.***

***Завтрак. Около 1617 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.***



***Диего Веласкес.***

***Портрет Оливареса. Около 1617 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.***

******

***Диего Веласкес.***

***Портрет Филиппа IV.***

***Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.***

Единственное произведение, написанное Веласкесом на исто­рический сюжет, изображает взя­тие испанцами голландской кре­пости Бреда в 1625 г. Испанцы стоят плотно сомкнутым строем, лес копий над их головами симво­лизирует сплочённость. Голланд­цы, напротив, сбились в беспоря­дочную толпу. Комендант крепости Юстин Нассауский вру­чает ключи испанскому адмиралу Амброджио Спиноле и пытается преклонить перед ним колена, а благородный и великодушный победитель удерживает его от этого. Здесь Веласкес пренебрёг тради­цией, согласно которой победите­ли изображались надменными и торжествующими, а побеждён­ные — униженными и раболепны­ми. Он стремился показать, насколько важно сохранять досто­инство — и в поражении, и в победе.



***Диего Веласкес. Сдача Бреды. 1634—1635 гг. Прадо, Мадрид.***

Особое внимание Веласкес уделял античным образам. Годы знакомст­ва с европейским искусством избави­ли его от высокомерно-ирониче­ского отношения к древнеримским и древнегреческим сюжетам. На зна­менитой картине «Венера перед зер­калом» (1б50 г.) изображена полуле­жащая обнажённая богиня. Она смотрится в зеркало, которое держит перед ней Амур. Тема этого полотна, вероятно, навеяна впечатлениями от венеци­анской живописи эпохи Возрожде­ния. Картина была создана художни­ком в Италии, так как инквизиция в Испании запрещала писать обна­жённое женское тело. Однако Вене­ра Веласкеса воплощает испанский идеал женской красоты: она хрупка и пропорции её фигуры далеки от античной «правильности». Богиня показана спиной к зрителю (это очень необычно), а её лицо можно видеть только в зеркале. Телесная, чувственная красота Венеры до­ступна простому взгляду, но тайну красоты внутренней зритель в со­стоянии лишь смутно ощутить в неясном, расплывчатом отражении.Лучше всего глубину живопи­си Веласкеса позднего периода пе­редают две монументальные рабо­ты — «Менины» (1656 г.) и «Пряхи» (1657 г.). Картина «Менины» («Придворные дамы») вызывает много споров. Перед зрителем — за­нимательная жанровая сцена. При­дворные дамы и карлица окружают маленькую инфанту Маргариту. Сле­ва от них — сам художник, работа­ющий над огромным холстом. В зер­кале на стене видны отражения короля и королевы, это наводит на мысль, что художник пишет их портрет. Однако парных изображе­ний монархов среди работ Веласкеса нет. Зачем было создавать вы­мышленный образ ненаписанного произведения? И зачем изображать на стенах копии двух картин — «На­казание Арахны» фламандского жи­вописца Якоба Йорданса и «Наказа­ние Марсия» Рубенса? Возможно, картина «Менины» не жанровая сце­на, а автопортрет Веласкеса. Карти­ны на стене королевских покоев отражают вечную проблему творче­ства, которую сам Веласкес блиста­тельно разрешил всей своей жиз­нью, соединив в гармоничном союзе духовное богатство с редким техни­ческим мастерством.



***Диего Веласкес. Портрет инфанты Маргариты. 1660 г. Прадо, Мадрид.***



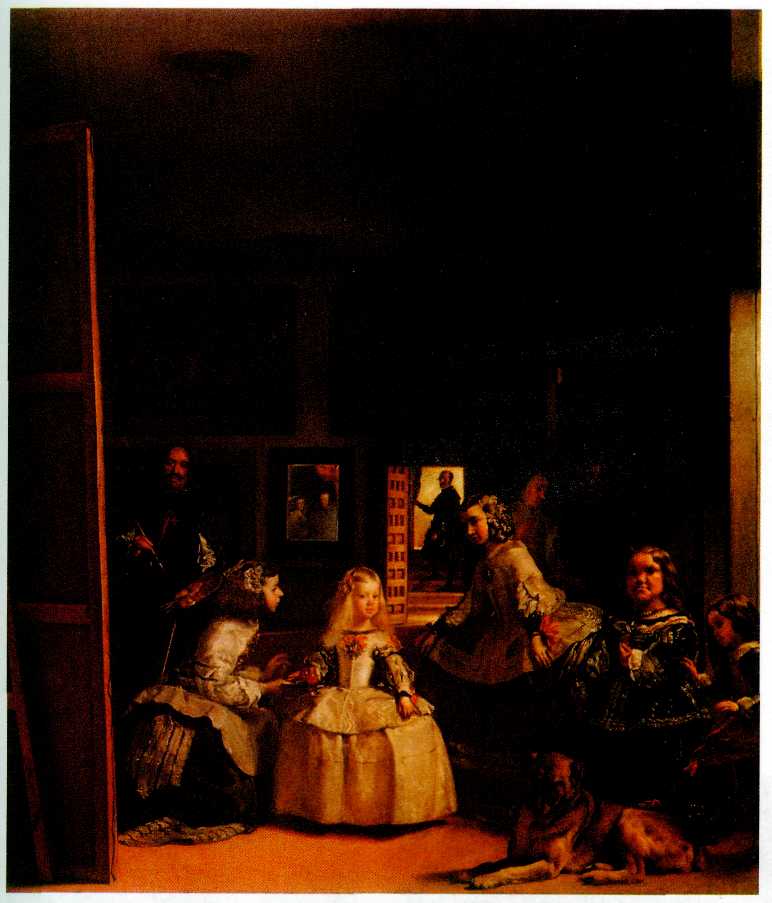
***Диего Веласкес. Венера перед зеркалом. 1650 г. Национальная галерея, Лондон.***

\*Инфант, инфанта (от лат. infans — «юный») — титулы принцев и принцесс испанского королев­ского дома.



***Диего Веласкес. Пряхи. 1657 г. Прадо, Мадрид.***

Картина «Пряхи» — на первый взгляд жанровая сцена, показывающая труд работ­ниц королевской ткацкой мастерской. На переднем плане женщины прядут и раз­матывают нити. В глубине, в нише, залитой лучами солнца, нарядные дамы сто­ят возле огромного ковра. Здесь изображена сцена из античного мифа, переданного древнеримским поэтом Овидием в «Метаморфозах»: мастерица Арахна вызвала Афину на состязание в ткачестве, а разгневанная богиня в наказание за дерзость превратила её в паука. Сцена с работницами показана очень поэтич­но, все фигуры окутаны мягким светом. В то же время персонажи на втором плане, включая Афину и Арахну, изображены чётко и объёмно (фигура Арахны даже отбрасывает тень). Поэтому границу между реальным и вымышленным простран­ством полотна трудно определить. Историки искусства полагают, что эта необыч­ная картина на самом деле отражает два эпизода мифа. Старая работница на перед­нем плане — это Афина, а молодая — Арахна, и Веласкес показал сцену их состязания. В глубине же представлено завершение мифа: Афина предстаёт перед Арахной в своём истинном облике, намереваясь покарать её, а мастерица испу­ганно прижимается к вытканному ею ковру.

***Диего Веласкес.***

***Менины. 1656 г. Прадо, Мадрид.***