

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Джерди Ж. М. Лодки Севера // Петроглифы Канозера: наскальная летопись Канозера: 50 веков создания, 10 лет со дня открытия: Международная конференция по наскальному искусству в г. Кировске, 2007. Мурманск: Скандинавия, 2007. С. 12–16.
2. Колтаков Е. М. Петроглифы Канозера: типологический анализ (по состоянию на 2005 г.) // Кольский сборник. СПб.: ИИМК РАН, 2007. С. 155–183.
3. Окладников А. П. Петроглифы Ангары. Л.: Наука, 1966. 322 с.
4. Шумкин В. Я. Наскальные изображения Кольского полуострова как часть монументального творчества Фенноскандии // Невский археолого-историографический сборник. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. С. 371–382.
5. Poul Simonsen. North — Norwegian rock art // Myandash. Rock art in the ancient Arctic. Rovaniemi.: Arctic centre foundation, 2000. S. 18–53.

REFERENCES

1. Dzherdi Zh. M. Lodki Severa // Petroglify Kanozera: naskal'naja letopis' Kanozera: 50 vekov sozdanija, 10 let so dnja otkrytija: Mezhdunarodnaja konferentsija po naskal'nomu iskusstvu v g. Kirovske, 2007. Murmansk: Skandinaviya, 2007. S. 12–16.
2. Kolpakov E. M. Petroglify Kanozera: tipologicheskij analiz (po sostojaniju na 2005 g.) // Kol'skij sbornik. SPb.: IIMK RAN, 2007. S. 155–183.
3. Okladnikov A. P. Petroglify Angary. L.: Nauka, 1966. 322 s.
4. Shumkin V. Ja. Naskal'nye izobrazhenija Kol'skogo poluoostrova kak chast' monumental'nogo tvorchestva Fennoskandii // Nevskij arheologo-istoriograficheskij sbornik. SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2004. S. 371–382.
5. Poul Simonsen. North — Norwegian rock art // Myandash. Rock art in the ancient Arctic. Rovaniemi.: Arctic centre foundation, 2000. S. 18–53.

И. М. Сони́на

ДИЕГО ВЕЛАСКЕС И ЕГО УЧЕНИКИ. ПРОБЛЕМА ВЛИЯНИЯ

Статья посвящена исследованию актуальной проблемы влияния личности, творчества и произведений искусства выдающегося испанского художника XVII века Диего Родригеса де Сильва Веласкеса на живописцев из ближайшего окружения мастера в период его пребывания в Мадриде. Задавшись вопросом, можно ли называть «школой Веласкеса» художников, работавших рядом с мастером в его мадридской мастерской, помогавших ему и совершенствовавших свой талант при изучении его произведений, автор на конкретных примерах показывает несостоятельность данного определения.

Ключевые слова: Диего Веласкес, ученики, мастерская, проблема влияния.

I. Sonina

Diego Velazquez and his Disciples. The Problem of Influence

The article deals with the current problem of the influence of the personality, creativity, and outstanding works of the Spanish artist of the 17th century Diego Rodriguez de Silva Velazquez on the painters of the master's inner circle during his stay in Madrid. Deliberations on the question if the artists who worked in his Madrid studio, assisted him and improved their talent studying his works could be described as the "school of Velazquez" and the concrete examples give evidence of the impropriety of that definition.

Keywords: *Diego Velazquez, disciples, studio, problem of influence.*

Испанская живопись XVII века, или, как ее называют, «живопись золотого века», представляет собой наивысший расцвет изобразительного искусства Испании. Ее характеризуют высочайший художественный уровень, повышенное внимание к человеку, острота наблюдения художников за натурой. Основопологающим фактором формирования испанского искусства в этот период была идеология, а основными заказчиками — монашеские ордена, обладавшие не только духовной, но и материальной властью. Именно этим обстоятельством объясняется то, что основной тематикой испанской живописи явились религиозные сюжеты, связанные с украшением храмов, а среди светских жанров важную роль играл лишь портрет.

Как известно, в рассматриваемый период в искусстве Испании получили развитие местные художественные школы, ведущими из которых были севильская и мадридская. Мадридскую школу на первом этапе ее существования тесные узы связывали с итальянским и фламандским искусством, поскольку испанский двор приобретал в свои коллекции произведения именно их представителей.

В отличие от мадридской, севильскую школу живописи уже на данном этапе отличали достоверная и чувственная передача действительности, демократизация образов, конкретность художественного языка, а также повышенное внимание к колориту и светотени. Эти качества во многом способствовали расцвету реалистического искусства Испании золотого века. Одно лишь перечисление имен представителей севильской школы — живописцев Франсиско Пачеко, Франсиско Эррера, Франсиско Сурбарана, Бартоломе Эстебана Мурильо и Диего Веласкеса свидетельствует о высочайшем художественном уровне этой школы.

Выдающимся представителем севильской (до 1623 года), а потом и мадридской

школы живописи был Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599–1660) — художник ярко выраженного реалистического направления в искусстве не только Испании, но и всей Европы XVII столетия. С Мадридом был связан зрелый и поздний периоды творчества Веласкеса, в этом городе он стал придворным художником.

В Мадриде рядом с мастером трудились многие одаренные живописцы, совершенствовавшие свой талант при изучении его полотен, а также помогавшие ему в выполнении королевских заказов. С годами их состав менялся: на смену уезжавшим или уходившим из жизни художникам приходили новые. Первый живописец короля испанского престола, каковым являлся Веласкес, имел возможность выбирать помощников; как правило, это были его соотечественники и художники, к творчеству которых мастер относился с интересом. Они и становились его учениками.

Едва ли можно говорить о существовании «школы Веласкеса», даже если под понятием «школа» подразумевать длительное художественное единство, преемственность принципов и методов мастера и окружавших его художников. Скорее, это сообщество художников можно было бы определить как «мастерскую Веласкеса», ведь мастера, его учеников и помощников связывали общие заказы, общая цель, художественные предпочтения, творческий метод и стиль. Однако, как представляется, более точным определением художников, работавших в окружении Веласкеса, будет понятие «ученики», т.е. люди, обучающиеся у мастера, его последователи и сторонники.

Среди учеников Веласкеса особо выделялись Хуан Баутиста Мартинес дель Масо (1612–1667) — зять мастера, принявший должность придворного живописца после его смерти, и Хуан де Пареха (1606–1670) — бывший слуга Веласкеса, живописец и верный его помощник.

Художественное наследие Мартинеса дель Масо включает портреты, городские виды и пейзажи, но в их образном и стилистическом решении заметно огромное влияние Веласкеса, с которым Масо сближали живописная манера и повышенное внимание к передаче пространства [3, с. 206]. Не случайно картины художника искусствоведы нередко определяли как работы Веласкеса или «Веласкеса и мастерской» (например, такие полотна, как «Королевская охота на кабана» и «Вид Сарагосы»). И только сравнение характерных особенностей живописи учителя и ученика и сведений о периодах их работы над этими произведениями позволяет предположить, что первая картина относится к совместному творчеству Веласкеса и Масо, а вторая — работа Масо с последующей доработкой учителя. Нельзя не отметить, что при всех достоинствах произведений Масо, следовавшего в искусстве по пути, намеченному Веласкесом, у этого художника отсутствовала уверенность в рисунке, в полной мере присущая мастеру.

Будучи продолжателем портретной линии творчества Диего Веласкеса, Хуан Баутиста Мартинес дель Масо также запечатлел в своих полотнах образы членов королевской семьи и, в первую очередь, принца Балтасара Карлоса и инфанты Маргариты Австрийской.

Сравнительный анализ произведений Веласкеса и его учеников показал, что именно от портрета Марианны Австрийской работы Веласкеса (1652–1653, Прадо) ведет свою историю характерная композиционная схема портретов королевских особ, довольно часто используемая последователями мастера. Этот факт убедительно свидетельствует о жизнеспособности живописной традиции Веласкеса.

И хотя Масо не удалось достичь изысканного колорита живописи учителя, легкости и точности его мазков, художник показал себя прилежным учеником, разрабатывавшим изящные цветовые соотношения,

и глубоко проникавшим в психологию портрета той или иной личности. Об этом свидетельствуют законченные Масо после смерти Веласкеса портреты инфанты Маргариты, многочисленные портреты инфанта Балтасара Карлоса и королевской четы.

Копируя полотна Веласкеса для европейских дворов, Масо фактически превратился в его «двойника», перенявшего живописные приемы мастера. Вместе с тем он создал и собственные произведения высокого уровня мастерства. Среди лучших — «Портрет семьи художника» (1659–1660, Художественно-исторический музей, Вена), имеющий прямую связь с «Менинами» Веласкеса.

Не удивительно, что Масо, на глазах которого создавалось это бессмертное произведение мастера, захотел попробовать свои силы, обратившись к созданию группового портрета членов своей семьи. В нем Масо повторил многие идеи Веласкеса. Почти так же, но менее изящно, он скомпоновал образы персонажей на переднем плане и ввел в композицию дополнительное пространство, в котором, подобно Веласкесу, изобразил себя за работой. И хотя очевидно, что сюжет — изображение семьи — связан с шедевром Веласкеса, Масо не скопировал его, а написал групповой портрет своей семьи, но не семейную сцену, которую мы видим в картине Веласкеса «Менины».

Следует отметить, что далеко не все искусствоведы считают Хуана дель Масо преемником Веласкеса; они называют его обычным помощником, «двойником», который пользовался приемами мастера и питался его идеями. Однако высказывание А. Н. Бенуа о том, что Веласкес и Масо — это не два художника, а «две руки, подчиненные одному уму, одной воле, одним знаниям» [1, с. 170], говорит, скорее, в защиту художественной самостоятельности и мастерства Масо.

Вторым художником-учеником, ближайшим к Веласкесу, был мулат Хуан де Пареха. Начинал он как слуга (в те времена мавры оставались на рабском положении), готовил

для мастера холсты и краски. По всей видимости, Веласкес поощрял занятия живописью Пареха, а, возможно, и помогал ему советами. Подобно Хуану дель Масо, Пареха жил и работал рядом с Веласкесом, наблюдал за его работой, художественными приемами, знал многие тонкости искусства великого мастера. Все это не могло не сказаться на его собственной живописи, весьма напоминающей живопись Веласкеса.

Так, в облике доминиканского монаха («Портрет монаха», 1651–1661, Государственный Эрмитаж) Хуану де Пареха удалось запечатлеть одновременно состояние обыденности и значительности. Правдивое изображение немолодого, многое пережившего человека, моделировка его лица и особенности разложения бликов в портрете напоминают манеру живописи Веласкеса. Все в целом не исключает также участия мастера в создании картины.

Самостоятельной работой Хуана де Пареха считается полотно «Призвание Святого Матфея» (1661, Прадо, Мадрид), написанное уже после смерти Веласкеса. Здесь уже отсутствуют прямые и косвенные признаки живописи великого мастера, но совершенно очевидно проявляется связь с искусством других европейских мастеров. Таким образом, в отсутствие учителя Пареха был способен создать произведение не менее сильное и соответствующее духу своего времени.

Влияние искусства Веласкеса испытал и Алонсо Кано (1601–1667) — живописец, скульптор и архитектор, который чаще в истории испанской живописи упоминается как независимый мастер. В 1614 году он переехал в Севилью и двумя годами позже поступил в мастерскую Франсиско Пачеко, где учился вместе с Веласкесом. Около 1638 года художника в качестве живописца и придворного служителя пригласил ко двору граф Оливарес. Вполне вероятно, что это произошло не без участия Веласкеса. Именно с этого времени Кано стал вырабатывать собственный — утонченный — стиль, отличающийся от живописи совре-

менников изяществом и тяготением к красоте и совершенству. В его живописи все отчетливее стало проявляться влияние колорита венецианских художников XVI века и эстетики Ван Дейка. Вместе с тем изучение фламандской и итальянской живописи, а также дружба Кано с Веласкесом явились факторами, породившими серьезные изменения в живописной манере художника.

К примеру, картина «Мертвый Христос, поддерживаемый ангелом» (около 1646–1652, Прадо), сочетает в себе натурализм Веласкеса и элегантность Ван Дейка. В живописи Алонсо Кано, подчас чрезмерно выразительной, что было характерно для той эпохи, все же присутствует сдержанная набожность. Черты близкого Кано реализма Веласкеса проявляются в скульптурных произведениях художника и в трактовке тел на его полотнах. Об этом убедительно свидетельствуют живописность картины «Чудо у колодца» (1649, Мадрид) и моделировка обнаженных человеческих фигур в картине «Нисхождение Христа в ад» (1652, Музей изобразительного искусства, Лос-Анджелес), но в целом Кано, безусловно, сохранил свою индивидуальную манеру. По своей сути он был скорее скульптором, нежели живописцем, и, конечно, мастерство Кано уступало гению Веласкеса. Сознывая это, художник изучал и анализировал полотна своего друга, но уроков у него не брал, сохраняя свою индивидуальность. Алонсо Кано относить к ученикам Веласкеса нельзя. Он был больше чем ученик, он был его другом, который относился к творчеству великого мастера с искренним уважением и старался взять от него все необходимое для собственного искусства.

Благодаря стараниям Веласкеса, в 1669 году получил возможность стать придворным художником и сформировавшийся под влиянием великого мастера живописец Хуан Карреньо де Миранда (1614–1685). Испытав влияние Тициана, Рубенса и Ван Дейка, он копировал работы Веласкеса, был личным живописцем короля Карла II, писал фрески,

картины на религиозные сюжеты и портреты королевских особ. Находясь рядом с Веласкесом, Хуан Карреньо де Миранда овладел живописной техникой, мазок его стал уверенным, манера — свободной. И, тем не менее, произведения художника показывают некоторую зависимость от творчества Веласкеса. Проявляется это в ряде внешних приемов, заимствованных у мастера, например, в его женских портретах, таких как «Портрет графини Монтерей» (около 1660, Музей Ласаро Гальдиано, Мадрид) и «Портрет маркизы Санта-Крус» (около 1650–1660, Коллекция маркизов де Санта-Крус).

Картины, изображающие короля Карлоса II, Карреньо создал с меньшей вольностью. Работая над ними, художник обращался к традициям, заложенным нидерландским живописцем Антонисом Мором. В портретах же царствующих особ он продолжал следовать канонам придворного портрета и, в первую очередь, правилам, установленным Веласкесом, и лишь иногда позволял себе осторожно вводить в иконографию и технику некие новации.

«Портрет шута Франсиско Басана» (около 1680, Прадо) представляет собой убедительный пример различия особенностей живописи Карреньо де Миранда и Веласкеса. В отличие от пластической твердости мазка Веласкеса мазок в картине Карреньо текуч и прозрачен, тональная палитра его живописи стремится к объединению, а поза шута в портрете — более подвижная и напыщенная. Сближает же художников понимание глубинного смысла психологии портретов. Помимо психологии образа, «Портрет шута Франсиско Басана» содержит немало общего с работами Веласкеса, в частности, его живописные приемы.

С Веласкесом Карреньо сближает также внешняя сторона портретов, их композиционное построение. Работы обоих мастеров характеризуются повышенным вниманием авторов к душевному состоянию изображаемых, однако спокойное благородство

автора портрета Филиппа IV заметно отличается от жеманного изящества придворного портретиста Карла II, а что касается красок, то Карреньо, судя по колориту, составил свою палитру не столько на обращении к натуре, сколько на примерах живописи венецианцев и фламандцев из картинных галерей Эскориала и Мадрида.

Хуан Карреньо де Миранда не был по-настоящему близок к мастеру и не работал под его прямым руководством, но, находясь рядом с ним, изучая произведения Веласкеса и, возможно, следуя его советам, он, безусловно, испытал его влияние. Поэтому есть все основания причислить Карреньо к числу учеников и последователей великого мастера и даже назвать его наследником Веласкеса.

Среди мадридских художников, работавших в одно время с Веласкесом, вызывает интерес Антонио Пуга (1602–1648). Ключ к раскрытию творческой индивидуальности живописца дает его картина «Точильщик» (около 1635, Государственный Эрмитаж). При первом знакомстве с этим произведением возникают ассоциации с бодегонами Веласкеса и, в частности, с похожей по духу картиной «Продавец воды», созданной на близкий, характерный для Испании сюжет, в такой же цветовой гамме, но несколько четче и даже грубее.

Пуга, несомненно, был знаком со знаменитой серией «бодегонес» Веласкеса, к тому же такие сцены не были редкостью. В отличие от картин Веласкеса, полотна Антонио Пуги сдержанны и немногословны, палитра их неявная, детали тщательно прорисованы.

Сюжет этого произведения вполне мог быть навеян творчеством Веласкеса. Интересно, что из всех художников, так или иначе испытавших влияние великого мастера (если не считать имитаторов), лишь Антонио Пуга обратился к жанровым сюжетам, тогда как остальные живописцы отдавали предпочтение в основном портрету. Имя этого художника можно вполне вписать в

число имен учеников Веласкеса как художника, обращавшегося за идеями к его творчеству, работавшего, по свидетельству современников, в его мастерской и обнаружившего явные черты «ученического» сходства с живописной манерой учителя.

К числу талантливых мадридских сподвижников Веласкеса середины XVII столетия относится также Антонио Переда (1608–1678). В 1630 году граф-герцог Оливарес пригласил его, наряду с лучшими художниками, принять участие в украшении Зала королей в Буен-Ретиро. Там он, вероятнее всего, и познакомился лично с Веласкесом. Едва ли Переда входил в состав придворной мастерской, но, работая с первым придворным живописцем над одним проектом, он не мог не испытывать его влияния.

Переда был упорным последователем «натуралистических» принципов. Внимание художника к вещам, окружающим человека, сделало его первоклассным мастером натюрморта, тяготеющим к нарядности и к безупречной передаче многочисленных, как правило, дорогих, тесно составленных предметов. Его натюрморты отличаются не только пышностью и красочностью, но также правдивостью и благородством. В Эрмитаже искусство художника представлено «Натюрмортом» (1652). Косвенно связанный с бodeгонами Веласкеса, он свидетельствует о близком знакомстве художника и с живописными приемами Веласкеса, и с глубоким смыслом, который мастер вкладывал в изображение каждой вещи. Общение с Веласкесом могло придать Переде большую уверенность в его натуралистических художественных тенденциях.

Следует отметить также, что Антонио Переда не был простым учеником. Яркий и самобытный мастер, автор натюрмортов «Vanitas», сочетавших заимствования из голландского искусства, тяготел к мистицизму испанского общества. Но никто до него так не изображал бренность, суетность и тщету мирской жизни. Вопросы заимст-

вований в творчестве Переды представляют особый научный интерес и требуют всестороннего исследования.

«Vanitas» Переды далеки от реализма Веласкеса. Натюрморты художника, хоть и поражают своей материальностью, все же слишком торжественны и великолепны. Поэтому, если и касаться вопроса о том, что Переда мог учиться у Веласкеса, то подразумевать следует только учение, наблюдение, совершенствование мастерства, но никак не заимствование. В прямом смысле, художник не является последователем Веласкеса, хотя влияние искусства мастера на его творчество несомненно. Произведения Антонио Переды больше связаны с образами святых Хосе де Рибера и полотнами североевропейской живописи.

Испанский живописец и гравёр Клаудио Коэльо (1642–1693) является последним мастером мадридской школы XVII столетия. Его реализм в портрете — последний отклик на реализм живописи Веласкеса. Однако едва ли можно относить Коэльо к ученикам Веласкеса, ведь даже при дворе он появился лишь в 1680-е годы, когда маэстро уже не было в живых. Но именно в эти годы под руководством Карреньо де Миранды он познакомился с творчеством великого мастера. Произведения Коэльо 1680-х годов даже сложно сравнивать с пышными, красочными многофигурными композициями, которые эпоха обязывала его писать до этого. Лишь в портретах, созданных в 1680-е годы, как раз в годы приближения Коэльо ко двору, где художник должен был следовать традициям Веласкеса, заметно его восхищение талантом великого предшественника. Это автопортрет Клаудио Коэльо (1680-е, Государственный Эрмитаж) и его портрет падре Кабанильяс (1680–1690, Прадо), в котором одежда, фон и мастерски прорисованные черты лица не могут не вызвать в памяти шедевры Веласкеса. По сути, будучи наследником Хуана де Миранды, Клаудио Коэльо стал, таким образом, наследником Веласкеса, последним художником XVII века,

в творчестве которого звучали отголоски былого величия.

Помимо имен общеизвестных мастеров, так или иначе связанных с Диего Веласкесом, ряд исследователей относит к числу учеников мастера и таких художников, как Хосе Леонардо, Франсиско Паласиос, Хуан де Альфаро, Хуан де ла Корте [4, с. 123]. Вполне допустимо, что наряду с Хуаном дель Масо и Хуаном Парехой (а в определенные периоды — и Кано, и Карреньо) эти художники входили в число сотрудников мастерской Веласкеса, т. е. являлись его учениками, помогавшими великому мастеру и тем самым совершенствовавшими свой талант.

Так, живописные произведения Хосе Леонардо испытали влияние веласкесовских портретов Оливареса и полотна «Сдача Бреды». Реализм и светопередача работ этого художника были близки манере Веласкеса. Влияние живописи Веласкеса заметно также в изысканном серо-зеленом колорите полотен Франсиско де Паласиоса [2, с. 165]. О работе Хуана де Альфаро в мастерской Веласкеса известно из опубликованных записей бесед с художником его биографа Антонио Паломино.

К этим именам можно причислить также портретиста Диего де Лусену, присоединившегося к мастерской, по данным исследователей, в середине 1620-х годов, Николаса де Вилласиса, учившегося у Веласкеса и затем уехавшего в Италию, Франсиско де Бургос Мантилья — подражателя Веласкеса, писавшего так называемые «still life» — род *vanitas*, близко подошедшего к живописной манере и к смысловой направленности его работ [5, с. 187].

Диего де Мелгар сотрудничал с Веласкесом не в мадридской мастерской, а еще в Севилье [5, с. 185]. Кроме факта ученичества у мастера в те времена об этом художнике, в сущности, больше ничего не известно.

Вполне вероятно, что это был тот самый мальчишка, которого мастер запечатлел на ранних своих картинах.

Сама по себе мадридская школа, подобно Веласкесу, не воспитала столь же одаренную плеяду живописцев. Несмотря на то, что многие из её представителей на примере собственных произведений делали попытки приблизиться к искусству великого мастера, оно оставалось для них слишком индивидуальным, высоким и недоступным. Сила и слабость этих живописцев заключались в том, что их искусство питалось наследием прошлого и, по существу, не находило опоры и воодушевления в исторической и общественной жизни страны.

Многие установки, разработанные Веласкесом благодаря их универсальности, художники продолжали применять еще долгие годы, при этом каждый трактовал их по-своему. Мастер не давал традиционных уроков, далеко не все последователи развивали его идеи, в основном они заимствовали его технические приёмы. К тому же творчество Веласкеса являлось далеко не единственным примером для современных ему художников. Живописцы приходили к нему в качестве помощников, рядом с мастером они совершенствовали свой талант, работая преимущественно над королевскими заказами. Получив определенные навыки, далее они шли своим путем.

Художники, работавшие рядом с Веласкесом, безусловно, испытали его влияние, но в своем творчестве продолжили не его идеи, а живописные приемы. И хотя о «школе Веласкеса» говорить едва ли правомочно, ученики и последователи мастера восприняли основные установки его живописных поисков и находок и, используя их в своих произведениях, сохранили немеркнущую актуальность таланта Диего де Сильва Веласкеса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бенуа А. Н.* История живописи. СПб., 1917. Т. 4. 170 с.
2. *Малицкая К. М.* Музей Прадо. Мадрид. М., 1971. 165 с.
3. Прадо в Эрмитаже: Каталог выставки. СПб., 2011. 206 с.
4. *Beruete A.* Velazquez. Paris, 1898. 123 с.
5. *Lopez-Rey J.* Velazquez: Painter of painters. Köln, 1999. P. 185, 187.

REFERENCES

1. *Benua A. N.* Istorija zhivopisi. SPb., 1917. T. 4. 170 s.
2. *Malitskaja K. M.* Muzej Prado. Madrid. M., 1971. 165 s.
3. Prado v Jermitazhe: Katalog vystavki. SPb., 2011. 206 s.
4. *Beruete A.* Velazquez. Paris, 1898. 123 s.
5. *Lopez-Rey J.* Velazquez: Painter of painters. Köln, 1999. P. 185, 187.