Когда в 1621 году к власти пришёл король Филипп IV , важнейшим культурным центром Испании становится Севилья. В этом всемирно известном центре торговли в 1599 году родился великий испанский художник XVII столетия Диего Веласкес , сын дворянина португальского происхождения. После пребывания в латинской школе мальчик был отдан отцом в обучение к живописцу. Первые шаги в искусстве Веласкес делал под руководством Франсиско Эрреры Старшего , высоко почитаемого художника. Однако бурный темперамент учителя вряд ли пришёлся по нраву впечатлительному мальчику. Во всяком случае пребывание у Эрреры было непродолжительным, и своё дальнейшее образование Веласкес получает в мастерской Пачеко. Франсиско Пачеко, автор многочисленных теоретических трактов по живописи, был приверженцем академизма в духе Рафаэля, поэтому вовсе не удивительно ,что его влияние на ученика ,поглощено иными интересами , было не слишком велико .Однако ему в большой мере обязан не только солидной профессиональной подготовке , которая послужила основой в его дальнейшей работе. Пачеко всячески поддерживал в ученике стремление к творческой самостоятельности , представляя свободу подопечному , и не мешал раскрытию его задатков и талантов. Доброжелательный учитель рано распознал в своём ученике Веласкесе великие способности и по мере сил способствовал их развитию. В не меньшей степени на всестороннее образование юноши оказывали влияние широкие научные интересы Пачеко, чей дом в Севильи был центром гуманистически настроенных кругов общества.

В марте 1617 года , после завершения обучения , Веласкес получает свидетельство подписанное Пачеко и Хуаном де Уседа , в котором подтверждалось , что он выдержал экзамен и может «самостоятельно работать как художник- живописец по собственным мотивам». в следующим году Пачеко отдаёт Веласкесу в жёны свою дочь Хуану. В качестве приданного он передает молодоженам в пользование несколько домов в Севильи. Отныне Веласкес прочно обосновывается в родном городе . Здесь у него родятся две дочери , младшая из которых вскоре умрёт.

К этому же времени относятся и первые самостоятельные , дошедшие до нас произведения художника раннего , севильского периода. В отличие от Пачеко , который считал , что основная цель живописи служение богу и что искусство должно быть помощницей религии, Веласкес уже своими ранними работами сумел доказать, что он придерживается иного мнения. В своих картинах он стремится запечатлеть окружающую действительность, его влекут сцены из повседневной жизни- « бодегоны», как в испанском языке обозначались жанровые картины и натюрморты. Его заслуга в том , что он сумел наполнить характеры своих персонажей внутреннем величием и человеческим достоинством, придать избраненному им жанру новый, глубокий смысл и содержание . Он изображал скудные завтраки, кухонные сцены с немногими полуфигурами и выделенными на переднем плане натюрмортами. В этих произведениях с резкими светотеневыми контрастами, тяжелой и плотной живописью, отмеченных воздействием школы Караваджо, господствуют полные естественного достоинства запоминающиеся народные типы («Завтрак», ок. 1617-18, Эрмитаж; сходная картина 1618-19, Музей изобразительных искусств, Будапешт; «Старая кухарка», ок. 1620, Национальная галерея Шотландии, Эдинбург; «Завтрак двух юношей», «Водонос», ок. 1621 — обе музей Веллингтон, Лондон). К жанру бодегонов относятся и немногочисленные ранние религиозные картины Веласкеса: «Поклонение волхвов» (1619, Прадо); «Христос в доме Марфы и Марии» (ок. 1620, Национальная галерея, Лондон).

«Завтрак» одна из самых ранних самостоятельных работ художника. На ней изображена группа из трёх человек за столом в трактире. Слева сидит древний , сгорбленный временем и заботами , бородатый старец. С любопытством рассматривает он сидящего напротив него молодого человека, который хитро подмигивает зрителю. Большим пальцем правой руки тот указывает на смеющегося мальчика в центре , который поднял графин с вином , как бы демонстрируя его нам. На белой полотняной скатерти видны остатки скромной трапезы :чаша с рыбой, полунаполненный стакан с вином , два граната , я так же булка и нож на переднем плане , которые должны , правда , несколько грубовато , подчеркнуть глубину пространства. Свет в духе Караваджо , падающий из источника , находящегося вне картины , выделяет фигуры на тёмном фоне, придавая им пластичность.

Старика Веласкес изобразит ещё раз на схожем по композиции полотне из будапештского музея , однако его принадлежность кисти мастера оспаривается рядом исследователей. Смеющегося мальчика мы встретим также в картине « Три музуканта». Она заслуживает особого вниания , так как в ней отчётливо обнаруживается знакомство художника с традициями нидерландског маньеризма и караваджизма.

Наряду с бодегонами , большой любовью и популярностью в Испании пользовались плутовские романы , в которых показывалась жизнь низших слоёв общества. Их персонажи , в основном глупцы и невежды , над которыми можно было весело потешаться, как и над неуклюжими ужимками крестьян на картинах голландских живописцев, изображались сознательно утрировано и искажённо. Веласкесу, однако, были чужды подобные грубоватые шутки и комические положения, он всегда испытывал глубокое уважение к человеку, к какому бы слою общества он ни принадлежал. Поэтому важным представляется не только то , что он выискивал модели для своих бодегонов на улицах и в харчевнях родного города , но прежде всего та гуманистическая позиция , которая характерна для творчества мастера. В качестве наиболее впечатляющего примера можно привести его картину «Продавец воды»,созданную художником в возрасте двадцати лет. На ней изображён простой человек из народа в такой полной достоинства позе, что сцена приобретает характер торжественного действия.

Алтарным композициям и другим релегиозным изображениям Веласкес не уделяет такого большого внимания, как современные ему испанские художники. Более того , немногочисленные картины на подобные сюжеты севильского периода свидетельствуют, скорее , о его сознательном интересе к реальной действительности. В «Поклонении волхвов»В фигурах персонажей мастер стремится подчеркнуть портретное сходство, так что можно предположить , что в качестве моделей он использовал людей из своего окружения В картине «Христос в доме Марфы и Марии» хранящейся в Лондоне, будничный и религиозные сюжеты неотделимы друг от друга. Здесь особенно наглядно появляется гуманистическая позиция Веласкеса: включая в сцену молодую служанку , художник как бы хочет выразить мысль о том , что перед богом все люди равны , богатый или бедный , господин или слуга.

В произведениях раннего, севильского периода ещё отчётливо видны различные влияния. В тематике картин , неопределённости их содержания , отсутствии формального единства , в частности, в застывших позах фигур- во всём ещё заметно воздействие нидерландских маньеристов. Знакомство с произведениями Рибальты было определяющим для Веласкеса: у него мастер обнаружил близкое ему стремление к непосредственному отношению действительности.

Через несколько лет имя Веласкеса становится широко известным в Севильи, и он начинает вынашивать честолюбивые планы , стремясь получить должность при мадридском дворе . Жизнь в Мадриде, открывшая Веласкесу возможность внимательного изучения ценнейших королевских собраний живописи (в том числе произведений Тициана), близость с испанской культурной элитой, встречи с посетившим в 1628 Мадрид Рубенсом, первая поездка в Италию (1629-1631) содействовали расширению его художественного кругозора и совершенствованию мастерства. В необычных для испанской традиции картинах на античные сюжеты («Вакх» или «Пьяницы», 1628-1629, «Кузница Вулкана», 1630 — обе в Прадо), с их острым чувством житейской достоверности и оттенком иронии, мифологические образы соединены со сценами, приближенными к реальности.

Спустя некоторое время после первого краткого пребывания в Мадриде, весной 1623 года , художник снова отправляется из Сельвии в столицу. Этой поездке , ставшей определяющей для всего последующего жизненного пути Веласкеса , предшествовало приглашение графа Оливера. Граф Оливарес , первый министр , не отличавшийся особыми талантами , в течении более двух десятилетий вершил судьбами Испании. Ему , правда , недоставало осмотрительности и широты кругозора его французского противника, кардинала Ришелье , и его честолюбивые экспансионистские устремления , а также внутриполитические мероприятия , осуществляемые с беспощадной жестокостью, только ускорил распад испанской империи. Падение ненавистного народу министра в 1643 году означало полный крах проводимой политики . Со временем своего приезда в Мадрид Веласкес неоднакрктно портретировал графа-герцога. Н картине 1624 года перед нами предстаёт мощная фигура Оливароса , изображенного в полный рост , которому , кажется , тесно в её рамках. Художник отказывается от фронтального расположения фигуры: легкий разворот корпуса и постановка ног придают позе Оливареса аристократичность и элегантность . Такие изменения характерны для портретного творчества молодого придворного живописца, который , однако , не считал себя вправе поступаться жизненной правдой и идеолизировать модель. На Оливаресе темный камзол и черный плащ с вышитом крестом рыцарского ордена Алькантары . Бант главного королевского казначея на груди и перекинутая через плечо золотая цепь образуют цветовые акценты. В правой руке в вертикальном положении он держит хлыст -отличительный знак оберегермейстера, главного королевского егеря , левой рукой опирается на эфес шпаги.

Осенью 1628 года с дипломатической миссией в испанскую столицу приезжает Пауль Рубенс. За время его восьмимесячного пребывания в Мадриде Веласкесу представилась возможность познакомится со знаменитым коллегой по искусству и показать ему достопримечательности города . Рубенс получил заказ на написание портрета Филипа IV, несмотря на то, что в 1623 году Веласкесу было гарантированно право единолично портретировать монаха. Вероятно , Рубенс вдохновил молодого художника попробовать свои возможности в мифологическом жанре- именно в это время в «Триумфе Вакха» , единственном испанской школе живописи изображение сцены пирушки , Веласкес впервые обращается к мифологии. Однако его трактовка мифологического сюжета не имеет ничего общего с картинами фламандского мастера , который в своих чувственно-опьяняющих вакханалиях прославлял античных богов . Здесь, скорее, сплав мифологического сюжета и сцены из крестьянской жизни, и можно провести параллели с творчеством Якоба Йорданса. Бог вина и веселья Вакх изображен как друг и помощник бедняков . Полуобнаженный , как и его спутник сатир , сидит он , скрестив ноги , на бочке с вином; виноградные листья обрамляют его вовсе не благородное лицо. Он возлагает венок на голову склонившегося перед ним солдата , который , вероятно , заслужил такую честь за своё пристрастие к выпивке. От души веселясь, наслаждаются крестьяне счастливой минутой. Горек и тяжек каждодневный труд этих простых людей, ветер и непогода оставили глубокий след на их лицах. Однако именно им , « последним из последних, а не праздным бездельникам предназначены дары неизвестного божества. Батраку- поденщику несёт он луч света в его мрачно бытие» (Карл Юсти). В вине забыты тяготы и лишения и обретаются первозданные радости жизни. Художник блестяще запечатлел целый ряд человеческих характеров, переданные с захватывающей достоверностью. Однако отсутствие единого центра восприятия композиции, а также подчёркнутая дифференциация в проявление чувств персонажей , каждый из которых может рассматриваться как отдельный законченный портрет, создаёт впечатление их изолированности существенно ослабляет внутренние единство картины.

В произведение видно безусловное влияние фламандского живописца Петера Пауля Рубенса , который в 1628 году в течении нескольких месяцев находился с дипломатической миссией при мадридском дворе. Между обоими художниками установились дружеские отношение . Это свидетельствует о творческой самостоятельности испанца, который сумел подтвердить свою творческую индивидуальность в газах величайшего живописца своего времени. Общение с Рубенсом , несомненно , оказало сильное влияние на Веласкеса : он стал острее осозновать недостатки собственной манеры. Рубенс , этот «князь живописи и дворянин» , бывший на дружеской ноге с сильными мира сего, принимаемый во всех европейских дворах с великими почестями, наиболее ярко воплощали собой тип художника , сложившийся в Италии в эпоху Возрождения . По сравнению с ним Веласкес , как, впрочем, и другие испанские живописцы, имел лишь ограниченный круг влияния , несмотря на то, что их работы были признаны за границей. И если до сих пор он не покидал родины , то теперь его влечет Италия , где его соотечественник Хосе де Рибера сумел добиться широкого признания . Однако , принимая в 1629 году поездку в Италию , он ставит своей целью не в последнею очередь и знакомство с деятельностью и творчеством местных художников.

В написанной во время пребывания В Италии картине «Кузница Вулкана» Веласкес вновь обращается к античной мифологии. В отличии от бодегонов , в которых фигуры соединялись друг с другом ещё достаточно произвольно , здесь они уже объединены в рамках общего действия . На смену несколько искусственной компоновке персонажей , которую можно видеть в «Вакхе» , приходит более свободное расположение фигур а пространстве. Исчезают и характерные для ранних работ художника резкие контрасты света и тени в духе живописи «тенебросо», а также известная угловатость в моделировке персонажей. Залитые мягким светом фигуры людей легко вписываются в окружающую среду ; само помещение становится источником света. Манера письма приобретает большую свободу и непринужденность , цветовая палитра- богатство и красочность. Подобное обобщенное живописное видение было подсказано Веласкесу Тицианом и Тинторетто , с чьими картинами он мог познакомится в королевском собрании живописи в Мадриде . Теперь же, вовремя почти двухгодичной поездки по Италии, испанский художник имеет возможность непосредственно на месте изучать произведения великих венецианцев. В Риме , втором важнейшем пункте его путешествия, он копирует Рафаэля и Микеланджело ,о чём сообщает Пачеко в своём «Об искусстве»

Интенсивное изучение произведений великих мастеров Ренессанса и раннего барокко не могли поколебать уверенности в собственных возможностях такого художника как Веласкеса, который , вероятно, никогда не испытывал гнетущего чувства сомнения в своих творческих способностях. В Италии он также остаётся не зависимым и сохраняет свою самобытность.

Разрешение на поездку , для придворного художника, было связано с получением ФилипаIV,- закупить в Италии произведения искусства для королевского собрания . Несколько лет назад , в качестве награды за картину «Изгнание морисков» он назначается «хранителей королевских дверей».В 1634 году ему пожалована более почётная должность-«хранителя королевского гардероба», означающая ступень для получения высших чинов в придворной иерархии. Монарх часто пользовался услугами своего придворного художника; Веласкесу приходилось решать и архитектурные задачи .Важная роль отводилась ему при постройке дорогостоящего дворца, который с 1631 по1638гг. строился в близи Мадрида и получил название «Буэн Ретиро»(«Дворец прекрасного уединения»). Проект украшения Тронного зала предусматривал произведения искусства, восславляющие правление Филипа IV, документально подтверждающие , в действительности уже не существующую, власть империи. Гербы испанского королевства и провинций украшают свод зала, который был назван «Зал королевств». Для художественного оформления помещений , Веласкес отбирает двенадцать произведений испанских художников, изображающих военно-исторические события из недавнего прошлого страны. Сам художник написал в 1634\35гг. картину «Сдача Бреды», обратившись к событиям десятилетний давности из истории испанско-нидерландской войны. В тот раз военное счастье было благосклонно к испанским угнетателям. Капитуляция, считавшееся неприступной крепости , после многомесячной осады, в 1625году , повсеместно, возвеличилась как величайшее стратегическое достижение времени. Можно было ожидать, что придворный художник поставит перед собой задачу- прославить победу испанской войны над вражеским неприятелем , и тем самым создаст прижизненный памятник главнокомандующему – маркизу Спиноле.

Когда Веласкес приступал к написанию картины, его отделяло почти десятилетие от указанного события. Однако художник заставил прозвучать это событие по-современному. Не впадая в пафос и триумфальное ликование , которые охватили его соотечественников при вести о победе, он изображает эпизод передачи ключей от города главнокомандующему испанским войском. Не воинственное победное настроение царит в картине- в ней отчётливо звучит миролюбивая нота человеческого уважения к доблести противника. Характеры как испанцев , так и голландцев ,победителей и побеждённых, переданы с неподражаемым мастерством. В правой части картины плотно, монолитным блоком сгрудились испанцы ; замкнутость этой части композиции на переднем плане нарушает лишь фигура коня , бьющего копытом о землю. Устремлённые вверх копья, призванные продемонстрировать мощь испанского государства , подобно стене, огранивают её на заднем плане .Группа голландцев в левой части картины размещена более свободно и непринуждённо. Здесь взгляд зрителя тотчас задерживается на юно офицере в светло-кремовом камзоле. Он взволнован и глубоко переживает событие , свидетелем которого вынужден быть: отвернувшись в сторону , он опускает глаза и что-то рассматривает , чтобы не видеть происходящего. Его спутник с дружеским участием положил ему руку на плечо . В каком другом историческом полотне XVIIвека, изображающем военный эпизод , можно услышать ещё столько человеческих , затрагивающих душу звуков! На заднем плане во всю ширину картину далеко вглубь простирается пейзаж, который в своей живописной непосредственности лишь намекает на место боевых действий. Серебристо-серые тона приглушают яркость отдельных красок и объединяют их в едином гармоничном звучании.

В центре изображен груповой портрет с двумя полководцами-противниками, которых уже не было в живых , когда картина создавалась. Слева от толпы спутников отделяется сгорбленный Юстин фон Нассау. Тяжело ступая , с обнаженной головой , идёт на встречу победителю и , кажется, готов преклонить колени , передавая ключи как рассказывает один из очевидцев этой встречи, «Спинола дружески приветствовал коменданта, обнял его и обратился к нему с тёплыми словами, восхваляя его храбрость и упорство». Какое по-человечески глубокое отражение нашло это сообщение в произведении Веласкеса! Спинола , любезно склонившись на встречу голландцу, как бы не замечает , что фон Нассау передаёт ему ключи. С элегантностью истинного рыцаря кладёт он правую руку ему на плечо, держа в левой шляпу и маршальский жезл. Видно , что Спинола , о котором Рубенс говорил, что он был «одним из самых мудрых и умнейших людей, которых он когда-либо встречал» , всячески озабочен тем, чтобы его противники ни в малейшей степени не чувствовал унизительности ситуации; он обращается с фон Нассау не как с побеждённым врагом, а напротив, как с человеком, которому в его не завидном положении нельзя отказать в сочувствии. Понимание не постоянство воинской фортуны побудило художника к такой интерпретации исторического события. И действительно, спустя два года после завершения картины, Бреда снова перешла к голландцам . Эта группа персонажей , выстроенная с большим мастерством, делает более наглядным смысловое содержание произведения . Движение Юстина фон Нассау образует отчетливую диагональ, выражая тем самым его подчиненное положение. Рядом с ним противник- в полной достоинства позе , как и надлежит победителю. Спинола,слегка наклонившись в перед , жестом правой руки как бы подхватывает движение фон Насау, стремясь тем самым поддержать и ободрить побеждённого.

В таком духе , за несколько лет до этого произведения , трактовал исторические военные события Рубенс в картинах из цикла Медичи. Великий фламандский живописец барокко не удовлетворился достоверным живописцем реальных событий, а интерпретируя тему , завуалировав исторические персонажи образами мифологических и аллегорических фигур. У Веласкеса , напротив, мы не найдём античных богов, поясняющих место событий или подчеркивающих значительность происходящего, ни гениев победы, украшающих венком военоначальника; здесь нет аллегорических фигур, символизирующих победителей и побеждённых. Художник возвышает в ранг события само событие в ранг действия, сделав его лейтмотивом произведение, он создает первую «по-настоящему историческую картину в новейшей живописи Европы»

Веласкес отказывается от ложной драматизации событий , преувеличений, эффектной подачи , отсекая всё неважное и ненужное, чтобы проникнуть в глубину человеческих переживаний . В центральной группе фигур двух военноначальников лежит ключ к пониманию замысла всей картины. Уважать в побёжденном и поверженном прежде всего человека,- в этом заключается основная гуманистическая мысль этого произведения. Таким образом, был создан памятник не военному искусству и тактике, а в значительной мере , благородству характера полководца победителя. Художник отдаёт дань уважения войску противника, небольшому народу голландцев , которые борются за свою свободу , имел мужество выступить против мирной державы .

Такая трактовка событий не связана с офоциальным заказом или литературными первоисточниками , правомерность толкования определяются, прежде всего, личностью Веласкеса. Отход от придворных , патетических преувеличений в этой картине эпохи барокко был поистине творческим подвигом , который заслуживает самого высокого признания .

Наряду с двенадцатью крупными историческими полотнами «Зал королевств» в Буэн Ретиро украшают многочисленные изображения подвигов Геракла , работы Сурбарана и конные портреты родственников королевского дома . На узкой стене висят портрета Филипа VI и его супруги Изабеллы Бургонской , написанные Веласкесом в 1634\35 гг. Вверху над дверью , находится конный портрет Бальтораса Карлоса- наследника трона , замечательно запечатлённый художником образ детской беззаботности , скачущего на толстобрюхой лошадке ребёнка . Здесь он не был так скован требованиями придворного этикета , как при написаниии портрета королевской четы.

Конный портрет инфанта Бальтараса Карлоса считается одним из наиболее известных произведений мастера ,висела в узком простенке над парадным выходом. Долгожданного наследника трона Бальтараса Карлоса Веласкеса писал довольно часто вплоть до его ранней смерти , и видно , что он с особым удовольствием и симпатией портретировал этого красивого и бойкого мальчугана. Уверено , как заправский наездник , держится в шестилетний инфант. Лошадь встала на дыбы; толстобрюхий пони образует диагональ – это движение подчёркивается поднятым вверх командирским жезлом, развевающейся по ветру одеждой и концами широкой перевязи. Впечатление энергичного движения усиливается изображением идущего по другой диагонали холмистого пейзажа. Литература по воспитанию принца и соответствующие правила предписывали правила верховой езде , так как считалось , если принц научится управлять конём , то в будущем он сможет умело править и своим народом . В отличие от конных портретов корованных особ всадник у Веласкеса не подавляет собой пейзаж , а органично вписывается в цветовую палитру целого и гармонию контуров , а это значит , что идея власти , которой художник руководствовался , основывается уже не на принципе силы , а на естественном принципе. На приглушенном зелёном фоне ландшафта и излучающего голубизну неба в сказочно светящихся красках возникает фигура маленького всадника, на которой сконцентрировано всё внимание. В его одежде преобладают праздничные золотые тона , которые образуют изысканное цветовое сочетание с розовой золотой перевязью.

Если в портрете инфанта художник использует яркие краски , то в конных портретах королевской четы он в большей степени придерживается требований придворной репрезентативности . Ещё в античности считалось, что наиболее подходящей формой, способной выразить идею величия власти и преклонения перед ней , является конный портрет. И если Рубенс , прославляя государей, включал в свои барочные композиции аллегорические фигуры, доводя это возвеличивание до апофеоза, то Веласкес отказывается от подобных украшений . Его изображение Филипа IV, выдающееся по соей объективности , целиком и полностью отвечает общепринятым требованиям конного портрета. Всадник и лошадь представлены почти в профиль на фоне пейзажа. Горячий породистый скакун, в жилах которого течёт арабская кровь, выписан с не меньшей тщательностью, чем сам король. Конная группа производит впечатление монументальности, что достигается изображением лошади в позе «песаде», той фигуры высшей школы верховой езды, когда она, оторвав передние копыто от земли , на короткое время застывает в воздухе. Песаде образует исходную позицию для фигуры»леваде», часто изображаемой на барочных конных портретах, когда лошадь ещё ниже опускается на задние ноги , чтобы как можно дольше пребывать в этом положении, А также является подготовительной позицией для ещё более сложной фигуры-« курбета».

Со времён Карла V, вблизи Мадрида , в диком лесопарке в Пардо, стояла охотнячья башня, служившая приютом во время охоты. В 1636г. Филипп Ivприказал надстроить второй этаж. Ответственность за оформление Торре де ла Парада была возложена на Веласкеса. Для декоративного убранства охотничьего замка были переданы многочисленные заказы различным художникам. Большую часть живописных работ представил Рубенс, который за сравнительно короткий срок написал значительное количество этюдов маслом , темой для которых служили «Метаморфозы» Овидия . Только несколько из них были написаны самим мастером ,остальные создавались в его мастерской. Для изображения животных и сцен охоты были приглашены художники –анималисты, среди них , Пауль де Фос и Франс Снейдерс . В соответствии с назначением замка Веласкес написал три портрета , на которых высокопоставленные особы изображены в костюмах охотников . Здесь же находится его картина «Марс», портреты греческих философов –«Эзоп» и «Менипп». Для Торре де ла Парада были написаны также портреты придворных шутов и карликов. Эти достойные сострадания существа постоянно находились в свите короля , поэтому их изображения не должны были отсутствовать в помещениях его охотничьего замка. Веласкес часто писал этих обиженных природой людей , для его не подкупного сознания смысла действительности это были особо благодарные модели .Художник не насмехался над ними и их физическими не доставками или умственной отсталостью, не остается холодным наблюдателем , а глубоко почеловечиски сочувствует их судьбе. Он создаёт глубокие психологические этюды , по тонкости и правдивости они принадлежат к мастерским достижениям портретного искусства.

Одной из таких картин был портрет придворного карлика Себостьяна де Морра. Надменные придворные дамы и господа чувствовали себя благороднее находясь рядом с таким убогим существом. Однако Веласкес сумел в этих обойдённых природой создания увидеть глубоко чувствующих и страдающих людей и изобразить их на полотне . Карлик Себастьян де Морра принадлежал к свите инфанта Бальтараса Карлоса- участь довольно не завидна , знать что зависишь от прихотей неугомонного сорванца. Художник усаживает пёстро одетого карлика на пол , чтобы вытянутые вперёд, короткие ножки были не так заметны , он же заставляет упереться руками , собственно культями, на бёдра, чтобы это уродство не бросалось в глаза зрителю. Очертания сидящий фигуры образуют окружность , прерываемую лишь с верху , на лице , на котором сконцентрировано всё освещение. И как выразителен взгляд этого уродливого придворного карлика, в котором художник сумел запечатлеть его печальную судьбу! Придворному карлику Эль Примо , по прозвещу «кузнец» , пришлось в 1644году сопровождать короля в военный лагерь Фрагой . Именно тогда и написал Веласкес его портрет , одновременно со знаменитым портретом Филиппа Ivв военном костюме. Эль Примо изображен на возвышении на фоне пейзажа , у его ног книги и папки, а также чернильница с пером . Лежащий на коленях огромный Фолиант не оставляет ни какого сомнения насчёт роста карлика. Он одет в придворное платье из чёрного бархата , на необыкновенно высоком лбу косо сидит высокая шляпа. О проникновенном взгляде этих тёмных печальных глаз совершенно справедливо было сказано , что они принадлежат одному из мудрых и интилегентных лиц, которые Веласкес когда-либо писал.

Картина «Марс» , как и изображения греческих философов Мениппа и Эзопа, были написаны Веласкесом специально для Торре де ла Парада. Рядом с работами фламандских художников «Марс» Веласкеса буквально ошеломляет своей необычной трактовкой античного образа. Карл Юсти, «Марса художник начал писать тогда, когда ему попался на глаза человек, который показался ему подходящим для того , чтобы поведать об этом греческом «человекоубийце» . В качестве модели художник выбирает немолодого крепко сложенного натурщика, на голову ему он надевает пышный , сверкающий позолотой шлем, а у ног помещает другие атрибуты воинского мастерства. Голубая драпировка и красный плащ лишь слегка прикрывают обнажённое тело , написанное с необыкновенной достоверностью. Затененное шлемом лицо с усталыми глазами и лихие усы придают фигуре бога войны и возлюбленного Венеры характер почти комический.

Как два контрастных произведения задуманы портреты философов полный рост, которые некогда украшали же зал охотничьего замка , что и картины Рубенса «Смеющийся Демокрит» и «Плачущий Гераклит» . Филосов-киник Менипп , чья язвительная насмешка не щадит даже богов, предстает в образе потрепанного мастерового. Со злобной ухмылкой смотрит он через плечо на зрителя. С той же насмешкой , с которой он относится к любому убожеству, презирает он, в частности, и убожество духовное , о чём свидетельствует разбросанные на полу свитки. Античного баснописца Эзопа художник изобразил немолодым человеком, неряшлего детым, с равнодушным, потухшим взором. Необычно его широкое лицо с выступающими скулами и глубоко запавшими глазницами. Деревянный ушат с наброшенным лоскутом кожи, а также выдубленные шкуры- намёк на известную басню Эзопа .

О большом доверии короля и вере в творческие способности придворного художника свидетельствует и тот факт, что он назначает его главным ассистентом при суперитенданстве королевских построек . В последующие годы на него возлагаются обязанности казначея и инспектора , т.е. вся ответственность за декоративную отделку Октогонального зала в мадридском дворце и все архитектурные перестройки . По-своему пышному великолепию , заново отстроенный дворец и перестроенные помещения отвечали барочному восприятия жизни господствующей феодальной верхушки. Как художника, Веласкеса не привлекала крупноформатная декоративная живопись для плафонов с сюжетами из аллегорий или мифов. Позиция художника, направлять свой талант на решение других, не менее важных задач, свидетельствует о его мудром самоограничении. Ему были чужды чувства ревности или зависти, он бескорыстно передаёт заказы на картины коллегами по- профессии, хотя как придворный королевский художник, мог воспользоваться благоприятным случаем, и никто на посмел бы оспаривать у него это право.

Вначале 1649 года Веласкес отправился во второй раз в Италию, с целью привлечь именитых мастеров фресковой живописи для украшениями росписями помещений. Ему также было также поручено закупка произведений живописи и пластики для украшения королевских покоев , и заказы слепков и отливок античных скульптур. Как сообщает Поломино- Веласкес встречался в Риме с Сальватором Розой и Маттиа Прети, однако работы этих художников не произвели большого впечатления на испанского живописца. Значительно более интересна была, вероятно, встреча с французским художником Пуссеном , избравшим Рим своей второй родиной , а также знакомство с гениально и разносторонне одаренном Беллини ,- величайшим скульптором итальянского барокко. Несмотря на многочисленные обязанности на службе испанского короля Веласкес не бездействует и во время второй поездки по Италии. Может быть, в этот период были написаны два замечательных вида виллы Медичи, самые современные пейзажные картины, определившие этот жанр для будущего . Освободившись от привычного виденья, художник сумел настолько непосредственно запечатлеть природу , как к этому стремились и достигли импрессионисты в 19-ом столетии . Признание художника утвердили его портреты , написанные в Риме и в 1650году он был избран в члены академии святого Луки . Поводом для такой почести послужил необыкновенно правдивый , жизнерадостный портрет его помощника Хуана Парехи , который сопровождал мастера в поездке . Картина была выставлена для широкого показа в Пантеоне и получила большое признание римлян. Хуан де Пареха родился в 1610 году в Севильи и был потомков мавров. Несмотря на то , что в своем родном городе он как художник пользовался прочной репутацией , в 1630 году Пареха переселился в Мадрид для дальнейшего обучения. Здесь он начинает работать у Веласкеса.

На замечательном подгрудном портрете Парехи изображен в пол-оборота. Гордо вскинув голову , с чувством собственного достоинства смотрит он на зрителя . Темные глаз , взгляд которых свидетельствует о характере страстном и легко возбудимом , слегка приоткрытый чувственный рот придают его облику тревожно –угождающую достоверность , которую напрасно было бы искать в портретах королевской семьи . В Риме портрет Парехи , выставленный в Пантеоне , вызвал всеобщее восхищение своей неприкрашенной правдивостью. Один из живописцев , современников Веласкеса, рассказывает, «что художник разных наций сошлись во мнении, что рядом с ним все прочие картины кажутся живописью ,и лишь он один самой истиной». Портрету Парехи Веласкес обязан своим избранием в члены академии святого Луки- свидетельство высокого признания, которое его творчество получило в Италии.

Вершиной творчества, во время второго пребывания в Италии, неоспоримо, является портрет Иннокентия X, произведение , которое до сих пор считается величайшим достижением искусства портрета. Если Веласкес хорошо изучил своих королевских заказчиков в Мадриде, в постоянном доверительном общении, то для портрета князя церкви , с которым он встречался впервые, художник должен был довольствоваться несколькими сеансами . В схожей позе , как папа Юлий II у Рафаэля , он изображен сидящий в кресле . У Рафаэля фигура портретируемого располагается по центральной оси и заполняет собой почти всё пространство картины , в то время как у Веласкеса она сдвинута влево. В силу этого возникает пространственное напряжение , типичное для живописи барокко, которой чужда спокойная уравновешенность композиции, характерная для искусства Ренессанса. «Юлий II" оставляет образ идиальго папы вооюще по сравнению с глубоко индивидуализированным изображением на картине испанца. У Рафаэля портретируемый, склонив голову и опустив глаза, погружён в созерцательность. Иннокентий X , напротив, пристально смотрит на зрителя, и мы чувствуем, что его взор направлен непосредственно на нас и не можем не поддаться этому гипнотизирующему взгляду в его угрожающей близости. Именно глаза наиболее выразительны на этом грубом, некрасивом лице. Безобразность внешности папы настолько бросалась в глаза, что Папстве раздавались голоса о его свержении с трона; Веласкес не пытался сгладить это впечатление .Властно-демоническая личность портретируемого привлекает живописца , не соблюдая требований условности и положения, предписывающих схему портрета, он доверяет своей интуиции воспричти модели. Это глаза расчетливого , недоверчивого человека, которому, кажется, чуждо всякое тепло и доверие. Узкие, плотно сжатые губы подчеркивают выражение замкнутости , свидетельствуя , однако, о деятельной, неукротимой энергии человека, который умеет проявить свою волю. «Слишком верно»,-воскликнул, как говорят, Иннокентий X , увидев картину. И это понятно, ибо такой беспощадной правды не знало итальянское искусство того времени. Как свидетельствует современник , «Рим был поражен портретом папы , все копировали его, чтобы учится на нем ,и рассматривали как чудо». И действительно , это произведение является непривзайденным образцом портретной характеристики и живописного совершенства. Только две краски- белая и красная – составляют живописную палитру картины , но под воздействием ярко льющегося потока света они представляют настолько богато нюанинсированными, что возникает захватывающаяся красочная гармония , необыкновенная по изобилию оттенков.

Филипп IV неоднократно и настоятельно требует возвращения придворного художника домой. Мысль о необходимости покинуть свободную ,способствующая творческому порыву жизнь Италии, чтобы возвратиться в мрачную, сковывавшую атмосферу мадридского королевского двора, побуждала художника, настолько возможно, затягивать пребывание не чужбине. В 1651 году, возвратившись в Мадрид, художник к прилагает усилия для упрочнения своей позиции в обществе, добиваясь поста гофмаршала. Этот высший ранг в иерархии испанского мадридского двора был связан с выполнением с выполнением многочисленных вне художественных задач: ответственность за королевские дворцы и собраний произведения искусств, подготовка визитов монархов в различных резиденциях и необходимость постоянно сопровождать короля в поездках. Филипп IV предпочел кандидатуру Веласкеса другим претендентам и в 1652 году он получает назначение. Поразительно, что несмотря на загруженность его рабочего дня, постоянное беспокойство и озабоченость не отразились на произведениях последнего десятилетия. Именно в этот период создаются наиболее зрелые работы, глубокие по содержанию и эстетическому воздействию, среди них: «Семья Филипа IV” , известная позднее под названием «Менины» .

Картина «Менины» написана Веласкесом в 1656 году. Она является вершиной позднего творчества художника, постоянно привлекает исследователей, пытающихся по-новому её истолковать. «Это самая знаменитая из картин Веласкеса и , по мнению большинства критиков, это кульминация его гения»,- пишет Пантороба.

Слово «Менины» (Las meninas) – португальское , так называли не всех фрейлин, а лишь молоденьких девушек из знатных фамилий , служивших у принцесс фрейлинами , начиная с детских лет и до тех пор , пока их на не представляли в свет ( тому был определённый признак: они получали с этого момента обувь на высоких каблуках, какой не носили менины).

Эпизод, изображенный в «Менинах», происходит в одной из дворцовых комнат Алькасара, где было устроено ателье Веласкеса. На картине по-видимому , изображена церемония поднесения питья инфанте Маргарите, окруженной менинами. Одна из них Мария Сармиенто , преклонив колено, подаёт ей на серебрянном подносе маленький кувшинчик из красной ароматической глины- «букаро», наполненный водой. В этот момент другая менина , Исавель Веласко, приседает в почтительном реверансе, устремив взгляд на то место комнаты, где находится королевская чета. За доньей Исавель видны фигуры двух пожилых придворных- это охранительница дам королевы («гварда мухер») донья Марсела де Ульоа в полу монашеской одежде вдовы и «гвардадамас», то есть дворянин, несущий при тех же дамах обязанности почетного эскорта (возможно это Диего де Аскона) , он , выпрямившись , смотрит на короля и королеву. Наконец, в глубине комнаты, на фоне освещенного проёма двери виден ещё один придворный , который издали наблюдает всю сцену, это дон Хосе Ньето де Веласкес (вероятно , родственник художника)- «апосентадор» , или гофмаршал королевы. Справа мальчик- карлик Николасито Пертусато; он пытается растолкать ногой большую сонную собаку, растянувшуюся на полу. Рядом с ним любимая карлица инфанты Маргариты немка Мария Борбола. Она также смотрит в сторону короля и королевы , придерживая рукой какое-то украшение на золотой ленте, которым её, по-видимому, наградили.

На картине изображен узкий круг лиц , обслуживающий повседневный быт королевской семьи; показана сфера неофициальной жизни во дворце, совершенно не доступная для посторонних наблюдателей , которая для Веласкеса вообще не подлежала изображению. И хотя этот внутренний быт также имеет свой церемониал, строго соблюдавшийся во всём, вплоть до поднесения воды инфанте , здесь есть всё же неофициальные моменты , развлекающие маленькую Маргариту.

Объектом живописи Веласкеса и явилась эта протекающая перед глазами художника реальная жизнь . Причем для него реальны не только предметы обстановки и человеческие фигуры, но и дневной свет и воздух, заполняющий комнату дворца. Зритель видет стройную фигуру инфанты Маргариты в светлой одежде; её кремово-серая серебристая ткань, подчеркнутая каралова-красными бантами и полоской чёрного кружева , даёт матовые отблески в кользяшем дневном свете , льюшемся из окна. С таким же мастерством, как ткань парчового платья , пишет Веласкес и слой освешеннго воздуха, который обвалакивает пушистые светлые волосы инфанты, смягчает конторы фигурки и лица. Но свет и воздух не растворяют определенности пластических форм, а выявляют их зримое богатство. Если красную розетку, брошь и чёрные кружева художник наносит быстрыми, нервными касаниями кисти, напоминающими кисть Хальса, то в изображении лица инфанты Веласкес использует самые деликатные переходы света и прозрачных теней, рефлексы от её золотисто-льняных волос и посредством нежного моделирования и тончайших лессировок передаёт черты и выражение детского лица. Взгляд темно-серых глаз Маргариты следит с живым интересом за тем , как карлик будит уснувшего пса. Попавшее в полутень и чуть «смазанное» лицо маленького Николасито , толкающего собаку, подчеркивает динамику его движения и ещё более усиливает неподвижность приземистой фигуры мужеподобной карлицы Марии Барболы и уродливость её массивного лица . Оно контрастирует с нежным детским личиком маленькой инфанты Маргариты и с миловидным лицо приседающей в реверансе фрейлин доньи Исавель Веласко.

Компазиционно-ритмическая связанность этих фигур дополняется тонко разработанными живописными отношениями. У Марии Барболы тёмное голубовато-зелёное платье , обшитое серебряными галунами, у обеих менин платья светло-серебристые , а юбки тёмно-серые (у Исавель – голубоватого , у Агостины- зеленоватого тона), расшитые серебрито-сервми лентами. Вся эта гамма на их одеждах подготовляет главный живописный аккорд, который вносит фигурка Маргариты и в её платье , кремово- бело- серебряной «Гвардаинфанте»- самой светлой по тону во всей картине. В цветовой взаимосвязи фигур друг с другом большую роль играют рефлексы. На левом плече Маргариты серебряная ткань её платья окрашена розовым рефлексом от красного банта браслеты доньи Исавель. В свою очередь коралловый бант, у запястья Маргариты дает ярко-розовую вспышку на серебряном подносе, подаваемая доньей Агостиной. А пальцы инфанты окрашиваются оранжево-красным отсветом от кувшинчика, стоящего на этом подносе. Но, несмотря на обилие рефлексов , в картине все цельно, не раздроблено: световоздушная среда интерьера служит объединяющим началом. При этом автопортретное изображение Веласкеса (он ведь мог исполнить только при помощи зеркала) и инфанты с окружающей её свитой , которою он мог писать прямо с натуры , трактованы единым «подчерком», так что в живописно пластической манере нет никакого разнобоя. Это дало повод исследователям предполагать , что Веласкес писал не только себя , но все остальные фигуры «Менин» не прямо позирукюшими с натуры , а отраженными в большом зеркале.

Кроме того , в композицию картины введено ещё одно зеркало специально, чтобы через него указать на пространство , существующее перед картиной , где находится король и королева под алой драпировкой; они позируют Веласкесу , в то время как Маргарита и её приближенные не обращают внимания на художника , занятые своей повседневной жизнью. Это тот слой пространства , в котором находятся и зрители «Менин».Подобное толкование картины противоречит , однако , тому факту, что в действительности не существует не одного парного портрета Филипа IV и его второй жены Марианы , который принадлежал бы кисти Веласкеса , и никаких указаний на его существование в источниках мы не находим.Поэтому более правдоподобной представляется интерпретация, согласно которой Веласкесу моделью для картины служит сама инфанта в окружении придворной четы , а художник изображает на большом холсте тот же самый сюжет и тех же самых персонажей , что мы видим перед собой . В этот самый момент порог комнаты переступает королевская чета.Некоторые из присутствующих уже заметили посетителей, например инфанта и фрейлина справа, наконец, сам художник , который, прервав работу, смотрит на входящих. На заднем плане гофмаршал королевы уже откинул занавес и распахнул дверь , чтобы сопровождать королевскую чету далее. Это впечатление сиюминутности происходящего, связанное с непреднамеренным, как бы случайное расположение фигур в пространстве, придаёт изображению удивительною достоверность, которая ещё больше усиливается за счет того, что зритель как бы мысленно входит в картину , чувствуя себя вовлеченным в действие.С кого же написал свою картину Веласкес? Ответить на этот вопрос непроста , потому что в «Менинах» , этом как будто бы групповом портрете, по существу, сопоставляются две совершенно разные концепции портретного искусства. Одна из них воплощена в изображении бесхитростной , но живой жанровой сценки из внутридорцового быта , повседневно наблюдаемым Веласкесом. Другая- это концепция парадного портрета членов королевской фамилии, изгоняющая всякую непосредственность и требующая торжественной выправки портретируемых и почти обязательной алой портьеры, пышно драпирующий фон и верхний угол холста.Но в «Менинах» Веласкес не просто сопоставил эти две концепции портрета , он не скрывает , которой из них он сам отдаёт предпочтение. Об этом красноречиво говорит большой холст на его мольберте, натянутый на подрамаку столь большого размера,который вовсе не требуется для парадного портрета двух человек, но который вполне оправдан для многофигурной картины «Менины». Эта важная подробность подчеркивает , что в «Менинах» Веласкес изобразил себя пишущим именно данную картину-«Менины». Тем самым он утверждает право художника изображать на холсте то, что его окружает и что он видит, а не то, что от него требует августейшие заказчики. Поэтому картина «Менины» включает в себя коренной вопрос об отношении искусства к жизни и , как законное целое, представляет зрителю не только результат художественного творчества, но вместе с тем показывает и самый творческий процесс. На это первый указ К Юсти , написав о «Менинах»: «Это картина создания картины».

Установленный на мольберте холст обращен к зрителю изнанкой , модель якобы не в квадрате картины , и о ней можно лишь догадываться. Зато тем большее значение приобретает образ самого художника, запечатленного в момент творчества. Его полная достоинства фигура явно доминирует над остальными персонажами, в том числе над королевой четой ,чьи лица проступают в зеркале.Мы видим смуглое лицо южанина, высокий лоб , чуть полные губы Веласкеса, его почти черные усы, тёмные мягкие кудри , падающие на плечи .В правой руке он держит кисть , который только что наносил краски на холст , левой сжимает палитру, муштабель и ещё несколько кистей. Это единственный дошедший до нас достоверный автопортрет Веласкеса, но не только а этом его ценность , а в изображении процесса творчества. Автопортрет художника за работой , в том виде, как он предстает перед нами на картине, становится особым живописным жанром начиная с XV столетия. Но если раньше художник чаше всего изображал себя в образе св. Луки- покровителя живописцев, запечатляющего мадонну карандашом или кистью , то теперь его образ окончательно утрачивает связь с религиозным сюжетом. В автопортрете необычным является то, что художник изобразил себя за работой, а само его присутствие в кругу королевской семьи.Не должность придворного живописца, а скорее занимаемый им пост гофмаршала давал ему право на такую свободу.Художник приложил не мало усилий, чтобы добиться этой важной придворной должности , хотя она и отнимала много времени и не имела никакого отношения к его занятиям искусством.

Его одежда проста и не имела никаких украшений . Художник позднее, после вступления в орден Сантьяго, приписал красный крест на своей груди. Художник стоит перед мольбертом с палитрой и кистью в руках; его ноги широко расставлены , туловище слегка отклонено назад, поза уверенная , свободная , независимая. Чуть отклонив голову, Веласкес смотрит вперед с тем особым выражением , которое превосходно передаёт самое трудное и самое драгоценное- взгляд живописца в момент творческого вдохновения, взгляд не только рассматривающий, но и проникающий в суть модели,оцниваюший её. В этом взгляде зоркость , вглядывание в натуру слились с той необходимой долей отрешенности от её частных подробностей, которая помогает живописцу схватить и запечатлеть главное, видеть цельно и обобщенно, передавать реальный мир в том богатстве его форм,линии, красок, связанных друг с другом и со световоздушной средой ,в каком его видит артистически развитое зрение подлинного художника реалиста .

На задней стене комнаты висят две картины. По сообщению Паломино, это картина с сюжетами, взятыми из «Метаморфоз» Овидия. Как установлено одна из этих картин состязание Аполлона и Пана , другая написана Рубенсом на тему соревнования ткачихи Арахны с Афиной . В обоих мифологических сюжетах повествуется , как боги Олимпа наказывают простых смертных, которые дерзнули с ними соперничать в художественном мастерстве. Помещая на фоне этих картин себя за мольбертом с кистью в руках и создав не просто автопортрет, а образ живописца, охваченного вдохновением , Веласкес тем самым выразил свое не согласие с содержанием «процитированных» им мифов, противопоставив им веру творческую силу человека-художника. Возражение Веласкеса смыслов этих мифов отнюдь не дидактическое. Картина»Менины» не просто утверждает мысль о том , что подлинный художник в своем творчестве равен богам. Веласкес как бы взялся доказать это положение самим качеством живописи данного произведения. Тем самым живопись в «Менинах» выступает не только как средство изображения определенного сюжета или предметов, но и как демонстрация своих величайших возможностей правдивого художественного воспроизведения жизни. А виртуозность художника живописца входит как составная часть в само содержание этой картины. Но, подчеркиваю, демонстрация блистательного мастерства в «Менинах» не самоцель Веласкеса, а наглядное доказательства о всемогущества реалистической живописи в изображении жизни. Решение задачи в полной мере удалось Веласкесу , что делает «Менины» картиной единственной в своем роде.Этого совершенно не поняли авторы модерниствих вариаций на тему «Менины» , подвергшие в XX веке кубистическим рассечением, деформация и тому подобным уродливым искажениям величайший шедевр мировой живописи.

В интерьере «Менин» не случайно такую важную роль играют картины. Они развешаны на обеих видимых зрителю стенах ателье, над дверьми , в простенках между окнами и подвернуто выделенные прямоугольниками черных рам. Благодаря такому композиционному приёму все люди , находяшеся в ателье сам художник , и инфанта с карликом, и придворные – буквально окружены со всех сторон картинами . Помещая на своём холсте фигуры в трехмерном пространстве в ателье, сильно моделируя светом и бликами их объемные формы , Веласкес побуждает зрителя сопоставлять их как реально существующие, живые с теми, которые написаны на плоскости картин, и с теми, которые отражаются на плоскости зеркала . Причем это сопоставление –«живопись» и «неживопись» - зрителю предоставляется делать внутри картины Веласкеса , то есть в сфере самой живописи,где оно дано средствами живописи, которая тем самым демонстрирует свою способность обхватить обе сопоставляемые части и приглашает зрителя как бы взглянуть со стороны на свои возможности . Автопортрет Веласкеса –единственное бесспорное изображение художника , принадлежащие его кисти.

Несколько лет спустя он создает картину «Миф об Арахне»- произведение , принадлежавшие сегодня к вершинам достижения в мировой живописи. Как подтверждают новейшие исследования , основой для сюжета послужила притча Овидия о споре пряхи Арахны с богиней Афиной . Выдвинув работу женщин на передний план повествования, сделав их определяющим мотивом композиции, живописец переносит действие из мифологического, призрачного мира в действительность, полную событий и жизни. Поэтому это произведение по праву считается первый в новейшей живописи, изображающим труд в фабричном помещении. «Миф об Арахне» является одной из последних работ позднего периода творчества Веласкеса .Недуг даровал здоровье художника , занятого исполнением служебных обязанностей , связанных с должностью королевского гофмаршала. Вскоре болезнь приводит к смертельному исходу . Непосредственной причиной смерти называют переутомление , связанное с подготовкой поездки на Пиренеи, куда король Филипп IV должен был отправится для церемонии вручения инфанты Марии Терезы в супруги французкому королю. Веласкес скончался в возрасте 61 года. Пышная церемония погребения , проводившаяся в соответствии сритуалом , проходила при трауле всего двора.Творчество Веласкеса было почти не доступно для его современников , так как значительная часть работ хранилась в почти не досигаемых королевских дворцов. Сегодня большинство его картин находится в мадридском музее Прадо, они всемирно известны и получили широкое признание благодаря различным публикациям. Слава Веласкеса не подвергается сомнениям.

**РЕФЕРАТ НА ТЕМУ**

**ВЕЛАСКЕС**

ИШКИНЯЕВОЙ НАДЕЖДЫ

УЧЕНИЦЫ ШКОЛЫ ИСКУССТВ №1

2003г.

используемая литература:

«Энциклопедический словарь юного художника»,

Мир искусства , Диего Веласкес , Гётц Экардт,

Энциклопедия Кирилла и Мифодия,

Краткая история искусств ,Н. А. Дмитриев,

История искусств, В. П. Алексеев.