



История за час

Франсиско Гойя

«Азбука-Аттикус»

2015

Франсиско Гойя / «Азбука-Аттикус», 2015 — (История за час)

В творчестве Франсиско Гойи ярко и драматично отразилась судьба, надежды и неиссякаемая жизненная сила испанского народа. Он откликался на трагические события в истории родной страны так, как отзываются на беду близкого человека, проживая собственную жизнь, полную блестящих побед и сокрушительных поражений. С его картинами, офортами и гравюрами в живопись ворвались эмоции и страсть. Ни романтизма, ни реализма, ни импрессионизма не существовало бы без того, к чему проложил путь своими полотнами великий испанец. Именно о нем мы говорим сегодня: он совершил революцию в изобразительном искусстве.

Содержание

Введение	6
Махо, тореадор, художник	8
Между классицизмом и барокко	10
Успех	12
Конец ознакомительного фрагмента.	14

Франсиско Гойя

Автор-составитель Вера Калмыкова

© Текст, ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус», 2015
КоЛибри®

Введение

Европейская живопись XVIII столетия развивалась под знаком классицизма, барокко и отчасти сентиментализма. Каждый из этих стилей, или направлений, диктовал художнику (не только живописцу, но и литератору, и актеру) строго определенный принцип изображения.

В эстетике классицизма человек – «колесико и винтик» государственного механизма, он занимает строго определенное место в социальной иерархии, обусловленное его социальным происхождением. Если кто-либо встает перед выбором – поступать так, как диктует долг, или следовать чувству, то долг безоговорочно побеждает. На парадных портретах классицизма перед нами предстает личность, «застегнутая на все пуговицы»: будь то мужчина или женщина, портретируемый показан во всем блеске внешних проявлений, со всеми атрибутами знатности и власти, но без попыток проникнуть в его внутренний мир, показать, чем он на самом деле живет.

Барокко недаром называют «искусством роскоши и смятения». Его развитие шло параллельно с классицизмом, но стили различаются эмоциональным пафосом: если для классицизма важно, чтобы все, от пейзажа до устройства жизни в семье или в стране, было правильным, то для барокко главное – в причудливости, странности, нетипичности, преувеличенности. При этом барочных мастеров порой увлекал прекрасный облик реальности, они не хотели загонять ее в прокрустово ложе идеала, но зато позволяли себе изображать очаровательные фривольные сцены, притягательные своей непосредственностью.

Сентиментализм, напротив, заинтересовался человеческими чувствами, возвел их передачу в основной эстетический принцип. Сострадание, сочувствие, душевное взаимодействие с другим человеком, частная жизнь, не имеющая отношения к обязанностям перед государством, семейные ценности, любовь и уважение к детям – вот художественные открытия сентиментализма. Вне зависимости от социального происхождения человек ценен, если откликается на чужую боль и восприимчив к красоте живой природы. Разумеется, простые люди не интересовали ни живописцев классицизма, ни мастеров барокко, предметом изображения они стали только в эпоху сентиментализма.

Вместе с сентиментализмом пришло Просвещение – новые принципы воспитания и образования в европейских странах. Ядром этой идеологии стало опять-таки представление о «простом человеке» из народа как о равном по рождению королям и герцогам. Конечно, не стоит думать, что уже к концу столетия по всей Европе открылись школы и больницы для простолюдинов. Мы знаем, что эта проблема существовала и в следующие 100 лет, приведя к кровавой Первой мировой войне, и, что греха таить, стоит перед человечеством до сих пор. Но тенденция зародилась в те времена, когда художника Франсиско Гойи еще не было на свете.

К концу XVIII в. во всех европейских странах работали художники, чьи имена и сегодня для нас остаются эмблемами высочайшего живописного мастерства. Это Джованни Тьеполо и Франческо Гварди в Италии, Жан Фрагонар во Франции, Антон Менгс в Богемии, Германия (ныне – Чехия), Джошуа Рейнолдс и Томас Гейнсборо в Англии, да и не только они. Однако был среди них мастер, работавший совершенно по-своему. Это Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусьентес (1746–1828). «...Испанец Гойя предстает перед нами не только как гигантская личность, но и как художник, разбивший традиции XVIII века в области идеалов и в области техники, как создатель новой традиции... Мы чувствуем необходимость Гойи. Подобно тому как античная поэзия началась с Гомера, так и живопись нового времени начи-

нается с Гойи. <...> Созданная Гойей новая традиция проникнута новым восприятием свободы, родины, религии» [2, с. 38].¹

Что же такого необыкновенного появилось в живописи Гойи, чего не было в работах предшественников и современников? Ответ прост – эмоции, страсти. До него мастера изобразительного искусства руководствовались некой отвлеченной философской или нравственной идеей, в других случаях – литературным, чаще всего взятым из Античности, сюжетом. Основа произведения, его тема, таким образом, также приобретала оттенок «литературности»: она существовала помимо произведения и могла быть пересказана словами.

Гойя никогда не умствовал. Гордясь своим происхождением из народа и тем, что он всего добился сам, он никогда не стремился показаться не тем, кем был. И никогда в произведениях искусства не занимался анализом действительности. Он только чувствовал, только переживал, выражая свои переживания посредством красок и кистей. И потому оказался убедителен для своих последователей. Не было среди мастеров XIX столетия ни одного, кто бы не назвал Гойю в числе своих учителей. Ни романтизма, ни реализма, ни импрессионизма или модернизма не существовало бы без пережитого и освоенного позднейшими мастерами искусства глухого испанца.

¹ Здесь и далее см. список цитат в конце книги.

Махо, тореадор, художник

Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусьентес родился 30 марта 1746 г. в деревушке Фуэндетодос провинции Арагон, недалеко от Сарагосы, в семье мастера-ремесленника Хосе Гойи, выходца из крестьян. На жизнь он зарабатывал тем, что наносил позолоту на различные предметы, в том числе на церковную утварь. Даже каноники собора Базилика-де-Нуэстра-Сеньора-дель-Пилар поручали Гойе-старшему наносить позолоту на изваяния, над которыми тогда трудились арагонские мастера, реконструировавшие собор. Мать будущего художника, Грасиа Лусьентес, как считалось, происходила из дворянского рода. Но в Испании, долгое время находившейся под властью мавров (VII–XV вв.), опустошавших страну, каждый крестьянин, если он принимал участие в борьбе против захватчиков, мог претендовать на титул идальго – дворянина. Так что аристократическое происхождение Гойи сомнительно, что не помешало ему со временем прибавить к своей фамилии высокородную частицу «де».

Сыновей у дона Хосе и доньи Грасии было трое: Франсиско – самый младший; старший, Камилло, стал священником; средний, Томас, унаследовал ремесло отца. Конечно, все трое в детстве получили весьма посредственное образование. Гойе до конца дней то и дело давали понять, что он «деревенщина»; писать без ошибок он так никогда и не научился. Будущее показало, что семья оказалась недружной: когда Франсиско добился высот, братья постоянно пытались каким-то образом заставить его поделиться богатством.

В конце 1750-х гг. семья переехала в Сарагосу. Никаких письменных свидетельств о детстве и юности художника не сохранилось; наверное, Гойя был похож на всех испанских мальчишек – такой же независимый, гордый, вспыльчивый, честолюбивый и вместе с тем галантный с дамами. И конечно, он страстно желал быть похожим на *махо* – так в Испании называли совершенно особый род людей, нетипичный для других стран. Выходцы из простонародья, беднейшие из бедных, жители трущоб, они каким-то образом ухитрились, порой не имея почти никаких средств к существованию, выглядеть щеголевато и держаться по королевски. *Махо* не гнушались никакими преступлениями, но вот работать считали ниже своего достоинства. Конечно, это были настоящие бандиты, но как привлекательно они выглядели! А *махи*, эти прекрасные девушки из той же среды, не стремившиеся замуж, исповедовавшие идеалы свободной любви, носившие с собой ножи, чтобы в случае чего постоять за себя, защитить честь свободной испанки!

Слово «махо» (дама – «маха») появилось в начале XVIII в. До этого наиболее популярным героем, любимым и народом, и знатными сеньорами, был плут – пикаро (дама – пикара), выходец из народа, бросающий вызов обществу. Махо заменили его, став носителями испанского духа – *espanolismo*. Их можно было встретить в любом крупном городе страны. Они носили только национальные костюмы. «Когда при Карле III его министр маркиз Эскилаче запретил носить капы – длинные широкие плащи, завернувшись в которые преступники оставались неузнанными и избегали наказания, – махо взбунтовались. Помимо капы мужчины носили короткие, до колен, брюки, короткие курточки с нарядным шарфом вместо пояса и шляпу с огромными полями. Женщины украшали свой наряд разноцветными шальями, кружевными мантильями с роскошным гребнем. Юбки у них были всегда чуть короче дозволенного, лиф платья отличался глубоким вырезом. Маха и махо не только одевались особым образом – у них были свои обычаи, свой язык. Так как они были ярыми сторонниками национальных традиций, их бунт против закона ограничивался в основном мелкими шалостями. На самом же деле махо свято чтит королевскую власть и законы Церкви. Они категорически не принимали нововведений, приходивших из Европы. Махи считались женщинами, горячими в любви; они отличались особой верностью, но при этом были крайне

ревнивы. Иностранцы, посещавшие Мадрид в XIX в., в своих путевых заметках отмечали особое бесстыдство, свойственное махам» [4, с. 297, 298]. О том, какую роль сыграли махо в жизни страны и махи – в творчестве Гойи, мы поговорим в свой черед.

В 1759 г.² в Сарагосе в возрасте 13 лет Франсиско поступил в ученики к местному художнику Хосе Лусан-и-Мартинесу. Учился он около трех лет. Копировал гравюры, живописью не занимался, хотя получил свой первый заказ от местной приходской церкви – сделать раку для хранения мошей. Однако дурные пристрастия не ведут ко благу: Франсиско был вынужден бежать из Сарагосы после крупной уличной драки, в которой выступил зачинщиком. Друг с другом сражались... церковные прихожане: одни молились в церкви Мадонны дель Пилар (по-русски – «Госпожи нашей»; Ей Гойя не переставал поклоняться до самой смерти), другие – в соседнем храме Святого Людовика (Сан-Луис). На поле боя остались убитые, и, если бы не побег, Гойе не удалось бы избежать суда инквизиции, а это было в то время пострашнее, чем просто тюрьма. Так и вышло, что, неожиданно для него самого, Франсиско оказался в Мадриде. На новом месте Гойе помог устроиться тезка, Франсиско Байеу, тоже художник: как и Гойя, он в свое время начинал профессиональное поприще в мастерской Лусана.

Первое, с чего начал Гойя в Мадриде, – попытался поступить в Королевскую живописную академию Сан-Фернандо. Ничего из этой затеи не вышло, он провалился с треском. Не стоит думать, будто Франсиско забросил старое и занимался только искусством; нет, он продолжал водить сомнительную компанию, драться на дуэлях, из-за чего был вынужден покинуть страну и уехать в Италию – якобы «для продолжения образования», а на самом деле чтобы скрыться от властей. Денег на путешествие он не имел, и тогда неунывающий махо примкнул к бродячей группе тореадоров, устраивавших публичные состязания с быками. С успехом выступая в боях, он зарабатывал себе на жизнь, а в свободное время занимался изобразительным искусством. Однако не стоит думать, что Гойя, подобно маститым европейским мастерам классицизма и барокко, оказавшись в Риме (*по др. данным – с 1766 по 1771 г.*), принялся усердно копировать античные образцы. Нет, он увлекался натурой – зарисовками уличных сцен. «И здесь он не прекращает свои похождения. Современники рассказывали о романе Гойи с монахиней, о соблазнении дочери знатного вельможи. Существует легенда о том, что Франсиско взбирался на купол собора Святого Петра и ходил там по карнизу, таким образом демонстрируя свою молодецкую удаль» [4, с. 286].

² Ранний период жизни и творчества Ф. Гойи слабо документирован, поэтому даты до начала 1770-х гг. приблизительны.

Между классицизмом и барокко

В 1766 г. Гойя вернулся в Испанию и вновь предпринял попытку поступить в Королевскую академию. Результат тот же – его не приняли. На некоторое время он вернулся в Сарагосу, где получил первый серьезный заказ на роспись фресок церкви Мадонны дель Пилар (*по др. данным – в 1772 г.*). Насколько можно судить по сохранившимся произведениям 1760-х гг., это были бравурные картины, скорее в духе барокко, чем классицизма, с ярким колоритом, изысканной и выразительной композицией.

Через несколько лет Гойя снова в Мадриде (*по др. данным – в 1774 г.*). Здесь он обрел покровительство Байеу, который к тому времени достиг профессиональных успехов, став придворным живописцем короля Карлоса III и королевы Марии-Луизы Пармской. Возможно, формально Гойя даже числился «учеником» своего покровителя, хотя тот был ненамного его старше. В 1771 г. Франсиско принял участие в конкурсе, проведенном пармской Академией художеств, и получил вторую премию за историческое полотно «Ганнибал устремляет взгляд на Италию с высоты Альпийских гор» (1770 г.). Возможно, именно этот успех принес ему заказы на религиозные картины – равно как и на античные сюжеты: и то и другое пользовалось огромной популярностью у знати. В некоторых работах Гойя выступал как последовательный приверженец классицизма. Работы 1771–1772 гг. свидетельствуют, что он мастерски овладел приемами барочной живописи и испытывал пристрастие к массам света и цвета.

В 1773 г. молодой живописец женился на Хосефе Байеу, сестре придворного художника и своего покровителя. Хосефа родила ему множество детей (по различным данным, от пяти до восемнадцати), но все они, кроме Франсиско Педро Ксавьера (Хавьера; 1784–1854) умерли или в младенчестве, или в раннем детстве. Благодаря Байеу, теперь уже ставшему родственником, Гойя получил несколько выгодных предложений в Мадриде. До 1780 г. он в основном занимался живописью на заказ, преимущественно жанровой. Среди его работ этого периода выдается барочный холст «Зонтик» (1777 г.), в котором эффекты цвета и света создают атмосферу праздника.

В 1774/75 г. Гойя познакомился с немецким художником Антоном Менгсом (1728–1779), одним из «римских немцев», следовавшим канонам итальянской академической живописи, приверженцем классицизма. Менгс заметил начинающего мастера и помог ему получить место, которое могло бы приносить более или менее регулярный доход. Так, Гойя приступил к изготовлению первой серии картонов для Королевской шпалерной мануфактуры Санта-Барбара. Это был заказ на шпалеры для столовой принца Астурийского (будущего короля Карлоса IV), во дворце Эскориал. В них художник представил охотничьи сцены (тематика ему не чуждая – недаром он слыл заядлым охотником).

Картонные для мануфактуры – не законченные художниками графические работы. Переводом рисунка на гобелен и расчетами занимались специально обученные текстильщики, а задачей приглашенного живописца было придумать сюжет, подходящий для столь модных в XVIII в. гобеленов и драпировок. Художник мог проявлять непосредственность, живость, свободу. Темы, которые выбирал для своих изображений Гойя, носили народный характер и были взяты из жизни. Принцу настолько понравились работы Гойи, что в 1776–1778 гг. художник выполнил и следующую серию панно, на сей раз для столовой принца Астурийского во дворце Прадо.

Безусловно, эта деятельность как нельзя лучше способствовала развитию таланта Гойи, хотя в то время он оставался обычным, типичным живописцем своей эпохи, правда, конечно, выдающегося дарования. Проникновению в мир настоящей большой живописи помогло ему и другое занятие: в 1777–1778 гг. он копировал, а затем и гравировал несколько

картин великого испанского живописца Диего Веласкеса, которые незадолго до этого были приобретены для Королевского дворца в Мадриде. Повторяя манеру большого национального мастера, Гойя постепенно углублял свои представления об изобразительном искусстве. А оригинальные произведения Гойи того времени – это яркие сочные мазки, органичность фигур на блистающем красками фоне, богатство композиции, легкость письма, грация и элегантность барокко. Так начался его самостоятельный путь в живописи.

Тема испанской народной жизни, поднятая Гойей во время, когда художники предпочитали писать религиозные картины или парадные портреты, считалась совершенно новой и неожиданно начала импонировать аристократическим заказчикам, впрочем, как все необычайное. Мода на оригинальную тематику способствовала успешному дебюту Гойи при дворе: в начале 1779 г. он был представлен королю, которому показал четыре картины, на что Карлос III выказал монаршее благоволение.

Успех

В 1780 г. заветная мечта Гойи наконец сбылась: его приняли в Королевскую академию Сан-Фернандо с предоставлением стипендии. Случилось это благодаря картине «Распятие», исполненной в духе классицизма.

Возможно, правы те, кто утверждает, что никто не смог бы по этой картине предсказать будущее Гойи. Однако это произведение все же выходит за рамки того, как было принято в академической живописи изображать распятого Христа. Обращает на себя внимание драматичный темный фон картины. Статичная поза Иисуса резко контрастирует с Его лицом, устремленным к небу. Беззвучный крик – свидетельство огромного, нечеловеческого страдания. Черная тень сзади подчеркивает свечение, исходящее от полуобнаженного тела. Здесь отсутствуют какие бы то ни было второстепенные персонажи, ничего лишнего, никаких дополнительных сюжетов.

Успех побудил Гойю просить места придворного художника. Но тут воспротивился Байеу... своей должностью он не желал делиться ни с кем, даже с шурином. Конфликт между старшим и младшим мастерами усугубился после того, как в мае 1780 г. из-за приостановки изготовления шпалер на Королевской мануфактуре освободившийся Гойя заключил контракт на роспись купола собора дель Пилар в Сарагосе. Работал Гойя под руководством Байеу, который требовал изменений и переделок. Гойя отказался вносить поправки, но под сдвоенным давлением родственника и арагонского духовенства вынужден был уступить, в результате чего обиделся и долгое время не появлялся в родной Сарагосе.

Неподчинение общепринятым правилам – вот черта характера, отличавшая как юного *махо* из Сарагосы, так и преуспевающего живописца. Время вносило свои коррективы в его судьбу, но основа личности оставалась неизменной.

Тем временем Гойя продолжает брать заказы на религиозную живопись. Так, в 1781–1783 гг. он исполнил для Королевского собора Св. Франциска Великого в Мадриде алтарный образ, вошедший в историю под названием «Святой Бернардин Сиенский, проповедующий перед Альфонсом V Арагонским». Работа принесла художнику полный и окончательный официальный успех. В день, когда ее принимали высочайшие судьи в лице короля и глав Церкви, после мессы Гойя неустанно принимал поздравления. На картине художник изобразил себя слева от святого; это же изображение он повторил и в последующем автопортрете. В 1785 г. Гойя стал вице-директором живописного отделения академии. Перед ним простиралось блестящее будущее, он источал уверенность в себе. В 1786 г. сбылась еще одна смелая мечта художника – Гойя вновь приглашен ко двору Карлоса III.

Правда, зарабатывал он сравнительно немного, не умея запрашивать за свои произведения суммы, какие назначали другие мастера. Однако строки из письма Гойи свидетельствуют, что он вполне удовлетворялся тем, что имел: «Я доволен, как самый счастливый из людей» [2, с. 49]. На 1788 г. его успех действительно был громадным, он оказался завален заказами, которые не успевал исполнять. «Он не был в состоянии удовлетворить всех, кто просил его работ. Он хотел бы иметь меньше заказов, чтобы лучше выполнить те, какие принял, жить более спокойно и работать для себя, по своему вкусу, к чему он больше всего стремился» [2, с. 49]. С Байеу художник к тому времени примирился, видимо, на волне шумного успеха простив шурина прошлые нападки.

В апреле 1787 г. Гойя исполнил несколько произведений для резиденции герцога Осуна. За короткий срок создал полотна для алтарей монастыря Санта-Ана в Вальядолиде, работая в русле классицизма. В 1788 г. написал картины для поминальной капеллы в Кафедральном соборе Валенсии по заказу все того же герцога Осуна. Кстати говоря, на одной из

них он впервые изобразил дьявола. Тогда же он написал знаменитую панораму Мадрида при закате майского солнца – «Луг у Сан-Исидоро». Среди самых знаменитых его работ данного периода – реалистический «Портрет семейства герцога и герцогини Осуна».

Конец десятилетия ознаменовался двумя событиями, важнейшими как для жизни Гойи, так и для истории Испании и Европы.

Во-первых, в 1788 г. скончался испанский король Карлос III. На престол взошел его сын Карлос IV. Должность придворного художника для Гойи напрашивалась сама собой – конечно же Карлос IV не мог забыть прекрасные шпалеры, изготовленные для его апартаментов.

К 1791–1792 гг. относится один из картонов, созданных Гойей для Королевской мануфактуры. В русских переводах он называется по-разному – то «Кукла» («Соломенная кукла»), то «Марионетка». С одной стороны, здесь изображена забавная сценка: юные девушки, собравшись в кружок, подбрасывают и ловят куклу-юношу. Однако и в XVII, и в XVIII вв. в живописи действовал закон, согласно которому все изображенные на картине предметы непременно обладали вторым, помимо предметного, символическим значением. Так, песочные часы или череп напоминали о быстротечности жизни, роза – о Богородице. Кукла в таком прочтении – символ недолговечности молодости и непрочности человеческих чувств. Полюбив или состарившись, девицы превратятся в точно такие же игрушки, находящиеся во власти времени и обстоятельств.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.