

**В.Я. Бродский**

**Франциско Хосе Гойя и  
Лусиентес**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 93  
ББК 63.3  
В11

В11 **В.Я. Бродский**  
Франциско Хосе Гойя и Лусиентес / В.Я. Бродский – М.: Книга по Требованию,  
2014. – 84 с.

**ISBN 978-5-458-08360-7**

Франциско Хосе Гойя и Лусиентес, 1746-1828.

**ISBN 978-5-458-08360-7**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2014

© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2014

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



великого мастера. В преданиях этих (в тех случаях, когда их не приходится отвергать, ввиду доказанного неправдоподобия) возникает совершенно исключительный, легендарный образ этого большого человека. Лесничие говорили об охотах в парке Каса дель Кампо. Жители Мадрида — махи и тореадоры, трактирщики и нищие рассказывали истории о «батурро» — арагонском крестьянине, попавшем ко двору, о глухом свидетеле казней на пустыре Монклоа. Перед нами появляется новый Сид, живой носитель черт национального характера испанского народа на рубеже XIX века. Никакая творческая фантазия не в состоянии была бы создать человеческий жизненный путь, настолько точно отражающий в себе судьбу своего народа, как этот, — действительно пройденный великим человеком.

С началом занятий Гойи живописью связан традиционный рассказ о крестьянском мальчике, рисовавшем с поразительным искусством на стене или на камне углем животное (в данном случае — свинью), и о незнакомце, который обратил внимание на его дарование и помог ему выбраться в люди. Хотя рассказ и указывает имя незнакомца, но правдоподобие его подвергается сомнению. Эту романтическую легенду Гойа разделяет с такими художниками, как Чимабуэ, Джотто, Мантенья.

В действительности Гойа поступил 14 лет от роду (в 1760 году) в мастерскую Хуана Люсан-и-Мартинеса, лучшего живописца Сарагосы, хорошего педагога академической школы, учившегося в Неаполе. Из юношеских работ Гойи до его зрелости сохранились только фрески в церкви Фуэндетодоса, о которых он писал в 1808 году в письме к одному из своих друзей: «Не говорите, что я написал это».

О своем школьном обучении Гойа впоследствии отзывался довольно пренебрежительно, сожалел, что он «потратил слишком много времени в гипсовом классе рисовальной школы Хуана Мартина Гойкоечеа и на копирование гравюр, что не дало ему никаких результатов, кроме основательного отвращения ко всякой школьной премудрости». Но если Гойа и не сохранил особенно

хороших воспоминаний о своих школьных годах, то за шесть лет жизни в Сарагосе он приобрел верных и преданных друзей, каких приобретают только в юности на всю жизнь.

Такая дружба связывала Гойю с Хуаном Мартином Сапатер-и-Клавериа, который до самой своей смерти в 1805 году был поверенным его чувств и устройтеlem его материальных дел. Переписка с ним явилась одним из основных источников наших сведений о большом периоде жизни Гойи.

Юный Гойя не замыкался в стенах мастерской; во всяком случае, об его участии во всякого рода коллективных похождениях его сверстников мы знаем больше, чем об его школьных занятиях. Вся юность Гойи насыщена рвущейся наружу энергией, удалством, любовью к приключениям молодого человека, обладающего недюжинной физической силой и горячим темпераментом. В Сарагосе, как и в древнем Новгороде, испанские мальчишки, как их русские сверстники, ходили «стенка на стенку» и, подогреваемые невежеством и тщеславием, бились за честь своей улицы. Одно из таких побоищ оказало значительное влияние на биографию Гойи.

Он был предводителем одной из сторон в крупной драке между двумя приходами, во время которой трое были убиты и многие ранены. Над Франциско впервые нависла тень «святой» инквизиции, имя его было помечено крестом в «черной книге» и спасаясь от преследователей, Гойя решил перебраться в Мадрид — то ли в конце 1765 года, то ли в самом начале 1766 года. Здесь Гойя нашел покровителя и, может быть, учителя в лице своего старшего товарища по мастерской Люсана — Франциско Байе, который давно уже работал в столице, занимал значительное место среди художников Мадрида и являлся главным представителем классицизма в испанской живописи того времени. Биография Гойи остается тесно связанной на протяжении всей его жизни с семьей Байе, которая состояла, кроме Франциско, из его братьев — малозначительных живописцев Рамона и Мануэля и сестры Хосефы. От пребывания в Мадриде не осталось также

никаких произведений, по которым можно было бы судить о творческих симпатиях и устремлениях молодого художника. Четыре года, проведенные в Мадриде, наполнены серенадами, поединками и цепью романтических приключений, которые, в конце концов, делают землю Мадрида слишком горячей под ногами Гойи и заставляют его, под страхом преследования инквизиции, вновь подумать о немедленном оставлении столицы.

Целью своих странствий Гойа выбирает Рим. Бедный отец не в состоянии снабдить сына деньгами. Молодость и инстинкт самосохранения находят выход — Гойа вступает в качестве тореро в бродячую корриду (труппу боя быков) и странствует с ней в течение нескольких месяцев по городам Испании. Участие в корриде дало Гойе право на прозвище, которым он себя с удовольствием именует в некоторых письмах в более поздние времена — Франциско «Бычий». Оно дало ему знание национального спорта во всей его профессиональной тонкости, широко примененное в создании замечательной серии офортов и литографий; оно создало почву для дружбы, которая связывала художника со всеми блестящими «шпагами» его времени, которых он изобразил в ряде замечательных портретов. Но, вероятно, самым главным из всего, что дала художнику коррида, была мужественная уверенность в своей силе, необходимое для бойца воспитание воли, отзвук которого гордо прозвучал в фразе из переписки друга его последних дней поэта Леандро Моратина: «Гойа утверждает, что он выступал прежде на арене и со шпагой в руке, он не уступит никому... через два месяца ему исполнится восемьдесят лет».

Скопив достаточно денег и добравшись до одного из приморских городов, Гойа покинул странствующую труппу и отправился в Рим.

Город, хранивший в своих стенах сокровищницу искусства величайших эпох прошлого, привлекал в те времена художников из всех стран Европы.

Сотни молодых живописцев корпели над копированием, набивая руку, подавляя в себе последние

проблески самостоятельного дарования, и только единицы прорывались сквозь рогатки и частоколы школьных канонов и уносили на родину отблески золотого руна, оставленного титанами на стенах Сикстины, на Римском форуме, в десятках итальянских собраний картин и статуй. Но для большинства пигмеи заслоняли титанов в эти времена, и какой-нибудь Помпео Баттони казался учителем чуть ли не более высоким, чем Буонаротти.

Мы ничего не знаем о работах Гойи, исполненных в Италии, кроме единственно точного известия, напечатанного в «Меркюр де Франс» за январь 1772 года о том, что в 1771 году «вторая награда на конкурсе в Парме, за эскиз на тему «Победоносный Ганнибал с вершин Альп впервые озирает поля Италии», была присуждена Франциско Гойе, римлянину, ученику Байе — живописца короля испанского». Пармская Академия «отметила с удовлетворением во второй картине хорошее владение кистью, горячность выражения взгляда Ганнибала и характер величия в осанке этого полководца». Некоторые недочеты заставили жюри присудить Гойе вторую премию с оговоркой, что при «большей правдивости красок» он вполне заслуживал бы первой.

Римская улица привлекала молодого художника больше, чем залы музеев, а воспоминание о ней прозвучит впоследствии в жанровых сценах его картонов. Здесь проявляется его удаль, буйная энергия. Гойа взобрался на купол собора св. Петра и написал на нем свое имя выше всех прежних надписей. Он ходил по карнизу гробницы Цецилии Метеллы. Разве не то же самое юношеское увлечение своей силой, превосходством над товарищами, удальством звучит в рассказах о плавательных рекордах Байрона?

О конце пребывания Гойи в Риме существует легенда, напоминающая новеллу Декамерона, в которой фигурируют высокие стены одного из римских монастырей, прекрасная монахиня, неудавшаяся попытка похищения, смертный приговор, вынесенный пылкому арагонцу трибуналом, и вмешательство испанского посла, в последнюю минуту добивающегося замены казни

немедленным изгнанием. Так новелла получает счастливый конец, и Гойа возвращается в родную Сарагосу осенью 1771 года, обогащенный опытом, закончивший свои школьные годы скитаний и готовый по-настоящему начать свою самостоятельную профессиональную жизнь.

Во времена «Золотого века» испанской живописи не было, вероятно, страны в Европе, в которой бы это искусство пользовалось таким почетом, как в Испании. Величайший драматург эпохи Кальдерон отдал пальму первенства другому искусству в замечательной фразе: «Живопись — это искусство из искусств, которое превосходит все остальные, являющиеся его служанками».

После смерти Мурильо, в 1682 году, не было больше в Испании крупных живописцев в течение целого века, и испанский двор одного за другим приглашал иностранных мастеров для увековечения своего блеска.

В шестидесятые годы в XVIII веке в Испанию приглашаются чуть ли не наиболее значительные художники того времени — в 1761 году Антон Рафаэль Менго и в 1763 году Джан-Батиста Тьеполо.

Тьеполо прожил в Испании семь лет, до самой своей смерти, и оставил в королевских дворцах целый ряд росписей, полных огня, движения и пышности красок, свойственных феерическому дарованию последнего великого венецианского колориста. Однако влияние Тьеполо на испанских живописцев было относительно невелико. Он стоял, очевидно, несколько в стороне от жизни испанской столицы и замкнуто работал над своими великолепными плафонами. Его влияние проявляется в значительной мере в творчестве испанских граверов этого времени, его манера послужила впоследствии отправной точкой графических работ Гойи.

«Саксонским Рафаэлем» совершенно всерьез называли друзья и почитатели Менгса, хотя это прозвище и кажется сатирическим при мысли о кристальной ясности и величии творчества настоящего Рафаэля. Ко времени возвращения Гойи из Рима Менгс был в зените своей славы и влияния. Он был первым живописцем короля, он распределял заказы на гобеленовой мануфактуре и он же

принимал их. Только однажды, в портрете маркизы Льяно, Менгс поддался очарованию страны, в которой жил много лет, и написал испанку со всеми ее национальными аксессуарами. Но ограничился только этим отступлением от правил и сохранил всю академическую систему в композиции, фоне, трактовке лица.

Мифологические сюжеты, композиция, построенная по школьным правилам, черные тени и монотонная лакированность живописной манеры, весь багаж академизма довлел над испанскими живописцами. Это были годы, когда министр Аранда, желая административными мерами реформировать испанский театр, издал список предназначенных для постановок на королевской сцене пьес, среди которых не было ни одной комедии Лопе де Вега, Кальдерона, Тирсо де Молина.<sup>1</sup>

Наиболее значительным подражателем и сторонником менгсовского академизма среди испанских художников был старший товарищ Гойи — Франциско Байе. В такую обстановку вернулся Гойа из путешествия.

Дарование некоторых художников кажется нам в совершенно законченном виде рожденным вместе с ними, дарование других развивается медленно и начинает приносить свои самые замечательные плоды только по достижении художником зрелого возраста, когда жизненный опыт оплодотворяет творческую фантазию мастера.

Гойа не оставил нам ничего, что давало бы возможность предполагать высокое качество его юношеских работ. Он медленно рос творчески и, накопив силы, во всю ширь развернулся только на четвертом десятке лет своей жизни. Слишком ясным было небо в юности, слишком заманчиво звенели гитары, слишком призывно улыбались глаза и губы, чтобы можно было писать много (а чтобы писать хорошо, нужно писать много). Нужно было, чтобы прошли годы, чтобы накопились воспоминания, чтобы углубилось понимание

---

<sup>1</sup> E. Merimee «Precis d'Histoire de la litterature espagnole». Paris, 1922.

жизненных явлений, чтобы не только свои, но общие чувства и несчастья своего народа прожгли сердце художника и наделили жизнью образы его холстов и офортов.

Два года, проведенные Гойей в Сарагосе после возвращения, прошли в работе над фресками церкви Вирхен дель pilar (мадонны на столбе), в которых ощущается влияние Тьеполо, но краски у Гойи резче и тяжелей, чем колорит венецианца. И позднее во фресках Гойи, особенно в композиции, будет чувствоваться дыхание Барокко, его пышность, смелые ракурсы, перспективные эффекты.

В 1775 году Гойа закрепляет свою связь с семейством Байе женитьбой на Хосефе — сестре трех братьев-художников.

Через посредство шурина Гойа получил от Менгса заказ на картоны для гобеленовой мануфактуры. Выполнение этого заказа послужило первым шагом в завоевании Гойей успеха и славы.

Искусство тканых ковров было принесено в Испанию фламандскими ремесленниками уже в XVI веке и во времена Веласкеса доставило ему тему для знаменитой картины, изображающей ткацкую мастерскую.

Фламандцы руководили основанной в начале XVIII века фабрикой и принесли в испанское гобеленовое производство некоторые мотивы фламандской жанровой живописи. Два старших Байе писали эскизы для гобеленов, и Франциско Байе был первым испанским художником, начавшим изображать на своих картонах сцены из народной испанской жизни.

Таким образом путь был подготовлен, жанровые темы пользовались определенным признанием, и приглашенный для работы на гобеленовой фабрике Гойа мог дать полную волю своей склонности к изображению народной жизни, быта.

С 1776 по 1791 год им были исполнены более сорока картонов или вернее — эскизов в натуральную величину будущих гобеленов.

Картоны первого заказа технически и художественно не представляют значительного шага вперед по сравнению с современными французскими гобеленами, но в то же время они являются рубежом в жизни Гойи и в истории испанского искусства. В них впервые, в эту эпоху, зазвучала полным голосом музыка испанской улицы, полнокровная бурная жизнь народа. В этой серии работ Гойи еще нет глубины. Его увлекает веселье и радость праздников. Ясность его мировоззрения еще, как будто, не смущена суровой действительностью. Драки у трактира, бои быков, прогуливающиеся франты, резкие тона, композиция остроумная, но далеко не столь решительная, как впоследствии. В картонах первого заказа заключено зерно дальнейшего развития художника, зерно протеста против академического безразличия и абстракции, во имя национального, народного искусства.

В этих картонах уже проявилось замечательное свойство искусства Гойи — они были написаны не наблюдателем извне, с высоты своего философского спокойствия созерцающего «низкую» жизнь, но участником событий. Только тот, кто с короткой шпагой матадора в руке напряженно следил за опущенными рогами разъяренного быка, кто растворялся в безумно веселой толпе карнавала, только тот мог создать образ своего народа, достигающий столь потрясающей силы и правдивости. Даже пейзаж в его картинах есть живое и вдохновенное лицо родной земли.

«Три учителя было у меня: Веласкес, Рембрандт и природа», — писал Гойа в расцвете своей карьеры. Первого из этих учителей он открыл для себя в конце 70-х годов, увлекся и занялся его изучением с необычайной настойчивостью. С 1778 по 1793 год Гойа сделал двадцать пять офортов и несколько картин, копирующих картины Веласкеса. В работе над копиями с Веласкеса Гойа не только сформировался как график, но и воспитал свой живописный реализм. Он никогда не следует пассивно за оригиналом; он борется с Веласкесом, чтобы проникнуть в глубины его замыслов, и выходит из этой борьбы обогащенным, но не покоренным, продолжателем, но не

подражателем. «Батурро» борется с придворным кавалером, уничтожая изящество и стройность, делая движение более резким; художник учится у гения «Золотого века» испанской живописи глубине, которой ему пока нехватает, непреклонному реализму и тонкости характеристик, силе простых тональных отношений великого колориста и его замечательному композиционному мастерству.

В копии этюда Веласкеса «Иннокентий X» Гойа меняет композиционные отношения; в копии голова меньше, а поле больше, чем в оригинале, а сама голова по пропорциям несколько сужена. Сильная моделировка оригинала смягчена Гойей; изменен угол лица и уничтожено хищное выражение выдвинутой челюсти. Вся характеристика перенесена в глаза, хитро и насмешливо глядящие из-под нависших бровей и припухлого выпяченного лба, неумного по сравнению с веласкесовским портретом. Меняя и деформируя, отступая от верности оригиналу, Гойа ищет и создает свой образ более похожим на оригинальное толкование, чем на пересказ.

Природа и Веласкес формируют талант Гойи, и он начинает резко выделяться среди окружающих художников. Во времена Карла III начала поднимать голову растущая и крепнущая (хотя и с запозданием по сравнению с другими странами Западной Европы) молодая испанская буржуазия. Буржуазия чувствовала себя связанной с народом, она осмеливалась говорить от имени народа, чувствовала себя носительницей идеи национальности и, вместе с ростом ее политического значения, все громче стали раздаваться голоса против засилья импортного академизма, в защиту национальной испанской культуры.

Гойа дал практическое выражение этому движению. Его картоны были первой ласточкой, за которой позднее последовали в различных областях искусства и другие. Своеобразие испанской жизни заставило даже самого Менгса пойти на уступки и, хотя бы однажды, покориться очарованию страны, в которой он прожил

много лет и художественным диктатором которой он был так долго.

Стремление избавиться от постоянных материальных затруднений заставляет Гойю, начиная с 1779 года, упорно добиваться должности придворного художника. Эти старания долго не увенчиваются успехом, но 7 мая 1780 года за «Распятие», написанное в манере, вполне приемлемой для школы Менгса, Гойа избран членом Академии Сан Фернандо.

Тот же самый год приносит Гойе первый конфликт с Франциско Байе, возглавляющим школу после смерти Менгса. Получив заказ на роспись церкви Вирхен дель пилар в Сарагосе, в которой несколько лет тому назад начинал работать Гойа, Франциско Байе привлек для работы под своим руководством Гойю и своего брата Рамона. Вскоре после начала работ возникли споры между Гойей и Франциско Байе, который, требуя полного подчинения ему, резко и придирчиво критиковал эскизы Гойи.

В этом споре Гойа проявил гордость, высокое чувство собственного достоинства и твердую уверенность в своей профессиональной зрелости и самостоятельности. Фрески, выполненные им после временного примирения, не настолько расходятся с методами академистов, чтобы объяснить нам резкость нападок Байе. Причина остроты упреков лежит в том, что в это время в Испании уже раздавались голоса протеста против обезличивающего влияния академизма, против сухости и ограниченности Менгса. Третье сословие, выходя на политическую арену, несло с собой тяготение к непосредственности чувств, любовь к быту и влечение к национальному искусству.

Чем дальше, тем больше защитники национальной культуры видели в Гойе своего художника и выдвигали его против господствующего направления в искусстве. Ко времени конфликта в Сарагосе это положение должно было стать достаточно ясным, чтобы толкнуть Байе на попытку морального подчинения Гойи своему авторитету, попытку неудавшуюся, так как в 1781 году Гойа окончательно рвет договор с капитулом церкви и возвращается в Мадрид.