

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

М. ЛЕВИНА

ГОИА



ЛЕНИНГРАД — 1945

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

И. М. ЛЕВИЦА

Г О Й А

ЛЕНИНГРАД ☆ 1945



I

Творчество великого испанского художника Гойи заслуживает глубокого внимания. Отделенный целым столетием от «золотого века» испанской живописи, от ее великих мастеров—Греко, Рибера, Веласкеса и Мурильо,—Гойа поднимается одиноким колоссом на рубеже XVIII и XIX века.

Страна, в которой жил Гойа, переживала период упадка. Будучи в прошлом огромным государством, «во владениях которого не заходило солнце», Испания была теперь низведена в ряд третьестепенных держав. Это была обнищавшая, разоренная страна. Народ изнемогал под тяжестью налогов, и даже гранды¹ с их внешним блеском нуждались в деньгах. Инквизиция, свирепствовавшая в стране несколько веков, лежала тяжелым бременем на народных массах, и еще в 1826 году в Испании пылали последний костер.

Однако, идеи энциклопедистов² и философские течения XVIII века, а затем и отзвуки глубоких революционных потрясений во Франции донеслись и за Пиренеи, в полуфеодалную Испанию с ее нищими, странствующими монахами, с ее верой в дьяволов и ведьм. Эти новые идеи находили отклик и в среде буржуазии, и у отдельных представителей знати.

В начале XIX в. народ, задавленный многовековым феодальным гнетом, героически поднялся на борьбу за свое освобождение, отставив свою землю от нашествия французов. Не имея руководства, не видя правильных путей борьбы, народ востал во имя «бога, родины и короля» (*dios, patria y rey*). Ценой потерь и лишений, он добился победы над Наполеоном, но попал в не менее страшные тиски реакции Фернандо VII. Гойа

¹ Гранды — верхушка испанского дворянства.

² Энциклопедисты—группа философов, ученых и публицистов, идеологов французской буржуазной революции XVIII века, участвовавших в издании большой французской энциклопедии.

был свидетелем борьбы народа с Наполеоном. Понимая войну, как народную трагедию, он изобразил ее в волнующих незабываемых образах в серии гравюр «Бедствия войны». Он бичевал инквизицию, двор и феодалов Испании в своих «Капричос».

Творческий путь Гойи был сложен и труден. Будучи сыном своей страны и своей эпохи, он был полон ее противоречий. В его творчестве чередовались — то огромная жизнерадостность, то мрачное отчаяние. Он был художником широких народных масс Испании. Но он был в то же время придворным живописцем трех испанских королей, исполняя заказы двора и грандов.

Испанское искусство XVIII века шло на поводу у иностранцев, сияло отраженным светом великих мастеров других европейских стран. Но все же оно несло в себе черты национального искусства и традиции великих реалистов «золотого века», которые пробивались сквозь условность Академии и изысканность рококо. Поднимаясь над целым рядом своих современников, ища новых путей, Гойа шел от форм барокко к рококо, преодолевал академические приемы и поднялся затем до подлинного реалистического искусства. Создав свою глубоко индивидуальную манеру, свой выразительный язык художественных образов, он был, несомненно, первым художником XIX века, предверием его индивидуалистических тенденций. Творчество Гойи выросло из культурного наследия предыдущих столетий. Он сам любил говорить, что знал трех учителей — природу, Веласкеса и Рембрандта. Все его искусство связано с Испанией, с ее народом, с великими испанскими мастерами. Но вместе с тем художнику были известны и произведения итальянцев, не только Тьеполо, с которым он работал в Мадриде, но возможно Алессандро Маньяско и Джузеппе Мариа Креспи. В его жанровых картинах сказывается влияние фламандцев, особенно Тенирса, и мастеров французского рококо. Некоторые его портреты отдаленно напоминают не только Веласкеса и Рембрандта, но и англичанина Рейнольдса. В его творчестве, с одной стороны, сквозит знакомство с народным лубком, с другой стороны, с сатирическими картинками французской буржуазной революции. Вся окружающая его действительность сложно переплеталась в его сознании, претворялась в своеобразную манеру его творчества.

Вопрос об истоках творчества Гойи, о воздействии на него различных мастеров очень сложен и требует серьезного исследования. Кажущиеся противоречия в его искусстве породили самые разнообразные мнения о нем, как в среде буржуазных историков искусства, так и среди представителей художественной литературы. Шарль Бодлэр¹, в своих «Цветях зла», с увле-

¹ Шарль Бодлэр (1821—1867) — французский поэт; родоначальник литературной школы символистов.

чением говорит о кошмарах Гойи, полных неведомых явлений. Исследователи недостаточно поняли, что фантастика Гойи была основана на серьезном реалистическом знании действительности и всеми своими корнями связана с окружающей художника средой.

*
*
*

Франсиско Гойа родился 30 марта 1746 г. в Арагоне близ города Сарагосы, в деревне Фуэндетодос. Отец его занимался ремеслом позолотчика, которому впоследствии обучил своего второго сына Фому. Мать Гойи, донья Грасия Луциентес, происходила из обедневшего рода испанских идадьго¹.

Известно, что Гойа учился сначала в Сарагосе, в школе патера Хоакина, а затем на четырнадцатом году поступил в мастерскую широко известного в Арагоне живописца, Хосе Луисано Мартинес. Мартинес работал в Неаполе у Солимены и Мастрэоло, копируя итальянских мастеров, главным образом, Пиетро да Кортона и Маттиа Прети. Это был заурядный живописец, который писал фрески для церквей Арагона, Наварры и старой Кастилии, но он был хорошим педагогом и из его мастерской вышел ряд известных испанских художников.

Город Сарагоса занимает большое место в жизни Гойи. Здесь прошло его детство, здесь он писал свои первые работы, здесь же, будучи уже великим мастером, был свидетелем ее героической обороны во время наполеоновского нашествия.

О молодости Гойи сложилось много легенд, напоминающих жизнь Бенвенуто Челлини², заставляющих вспомнить бурные похождения графа Альмавивы³ и дона Хуана⁴. Эти предания собирались у современников первыми биографами Гойи—Кардерерой, Матероном и Ириарте. Достоверность их трудно установить, благодаря небольшому количеству документальных данных, но эти рассказы ярко характеризуют личность великого художника, глубоко эмоционального в своем творчестве, горячо откликающегося на волнующие его события. Перед нами встает образ юноши, горячего и увлекающегося, героя празднеств, поединков и романтических приключений. Однажды, после традиционного кулачного боя во время праздника особо почитаемого в Сарагосе образа мадонны местного собора, Марии-дель-Пилар, Гойе пришлось бежать из родного города, так как его имя попало в списки инквизиции. Он бежал в Мадрид.

¹ Идадьго—дворянин.

² Бенвенуто Челлини—итальянский скульптор и ювелир эпохи Возрождения.

³ Граф Альмавива—герой комедии Бомарше «Свадьба Фигаро».

⁴ Дон-Хуан—герой комедии Тирсо-де-Молина «Севильский обольститель».

Мадрид был центром художественной жизни. Здесь сосредоточивались лучшие силы страны, сюда съезжались иностранцы. Король Карлос III в 1763 г. пригласил к своему двору знаменитого венецианца Джованни-Батиста Тьеполо, крупнейшего представителя декоративной живописи Италии XVIII в. Тьеполо был уже стар и прославлен далеко за пределами своей родины. В Испании он написал ряд произведений на мифологические и исторические темы, из которых наиболее известны фрески Мадридского дворца.

Но особо почитаем в Испании был в это время крупный немецкий художник, Антон-Рафаэль Менгс, крупнейший представитель нового классицизма. Иностранцы художники представляли собой придворное искусство Испании, а вокруг них группировались молодые испанские мастера. Здесь, в Мадриде, встретил Гою и друзей из Сарагосы. Художник Франсеско Байеу-и-Субиа, с которым он познакомился еще у Мартинеса, ввел его в круг учеников Менгса.

Трудно сказать, мог ли Гойа в эти годы уже хорошо познакомиться с великими произведениями старых мастеров. Дворцы — Эскориал, Аранхуэс, Сан-Ильдефонсо — обладали большими собраниями испанской живописи, так же как и произведениями знаменитых итальянских и фламандских мастеров, но их могли знать только придворные. Юный художник еще не смел перешагнуть пороги дворцов.

Работ Гою этого периода мы не знаем. Биографы его рассказывают, что и здесь в Мадриде он вел ту же беспечную, шумную жизнь, и однажды был подобран друзьями в предместье Лас-Ваньес без сознания, с ножом в спине. Ему снова пришлось бежать, на этот раз из Мадрида. Существует предположение, что Гойа примкнул к «корриде» бродячих тореро, устраивавших бои быков в городах и селах Испании. Друг Гою, поэт Леандро Моратин, в одном из писем говорит, что Гойа рассказывал ему, как в молодости изучал он приемы искусства тореро и с кинжалом в руке не боялся никого. Об этом свидетельствует письмо самого Гою к его другу, школьному товарищу, Мартину Сауатеру, подписанное «Франсеско бычий» (Francisco de los Toros). С группой тореро Гойа добрался до моря и здесь сел на корабль, привезший его в Италию.

Во второй половине 60-х годов мы видим его в Риме. «Вечный город», с роскошью папского двора и нищетой окраин, огромный, шумный, нестрый, увлекал художника своим многообразием. О жизни Гою в Риме также сохранилось немало легенд. И о том, как он взбирался на купол собора св. Петра, чтобы написать там выше всех, и о том, как он ходил по карнизам гробницы Цецилии Метеллы, хвалясь своей удачей перед восхищенными товарищами, и многое другое,

характеризующее его как непосредственную и увлекающуюся жизнерадостную натуру. Но из всех этих рассказов нам важно то, что Гойа, проводя время на шумных улицах Рима, наблюдал живую жизнь великого города: уличные сцены, процессии, народные праздники.

В эти годы им была написана большая историческая картина «Ганнибал-победитель с высоты Альп бросает взгляд на покоренные им земли Италии». Тема эта была предложена на конкурс Академией Искусств города Пармы. Французский журнал «Mercure de France» за 1772 г. поместил небольшую заметку об этом конкурсе, сообщая, что «вторая премия за живопись получена Франсиско Гойа, римлянином, учеником Франсиско Байеу, художника испанского короля». Во второй части той же заметки указывается, что «если бы г-н Гойа при писании картины держался ближе программы и вложил больше правды в колорит, вероятно, многие стояли бы за то, чтобы дать ему первую премию». Это значит, что уже в 60-х годах, в Италии, молодой художник делал робкие попытки внести кое-что свое в тему, данную Академией, яростным противником которой он сделался впоследствии. Академия отметила величие в позе Ганнибала, но вместе с тем и некоторую излишнюю горячность выражения во взгляде. К сожалению, эта картина до нас не дошла.

Первые ранние известные нам работы Гойи—это фрески в церквах Сарагосы. Но они еще далеко не самостоятельны. В них, прежде всего, чувствуется влияние Тьеполо. И это понятно. Тьеполо был единственным мастером, у которого можно было тогда учиться искусству фресковой росписи.

II

Во второй половине 70-х годов друг Гойи, Байеу-и-Субиа, привлек его к работе над картинами для королевской шпалерной мануфактуры, которой руководил Менгс. В этой работе Гойа впервые проявил свою самостоятельность, и она принесла ему первую славу.

Производство ковров в Испании пользовалось большим успехом. Ими заполнялись стены дворцов, украшались балконы и окна домов в праздники, арены театров во время боя быков. По своей красочности они могли соперничать с яркими шальями испанских женщин, со сверкающим нарядом тореро, с пурпурной тканью, которой дразнят быков.

Мануфактура Санта-Барбара, для которой работал Гойа, была основана фламандцами при Филиппе V. В 1728 г. был приглашен знаток этого дела, Якобус ван-дер-Готен из Антверпена. Он приехал со своими сыновьями, впоследствии продолжавшими его дело в Испании.

Еще в 20-х годах XVIII столетия использовались для испанских ковров картоны с картин Тенирса и Воувермана. Наряду с историческими и мифологическими сюжетами, как «История Телемака», «Осада Туниса», изображали и солдат, расположившихся на отдых на постоялом дворе, охоты на сокола, крестьян, пляшущих на свадьбах. Итальянец Андреа Прокаччини дал целую сюиту картонов, изображавших подвиги дон Кихота. Первым испанским художником, который ввел сцены из родной испанской жизни, был Франсиско Байеу-и-Субиа. Он считался тогда крупным мастером и пользовался большим успехом и огромным влиянием. Ученик Менгса, он отдал большую дань Академии, но он дал прекрасные жанровые картины для ковров, изображая астурийских садовников, продавцов лимонада, молодых людей, играющих в мяч. Особенно интересна его картина «Молодые бычки» (Los Novillos). На ней изображена поросшая травой пыльная деревенская улица. Разъяренный бычок нападает на прохожего, повалив его на землю. Живо переданы и ярость быка, и движение юношей, удерживающих его. Но деревянными и скованными кажутся фигуры людей в правой группе и на дальних планах. Неубедительно передан испуг крестьян, единообразным жестом поднявших руки к небу.

Гойа с увлечением принялся за вновь порученное ему дело, за эскизы для ковров. Его картоны пользовались успехом. Счетные книги мануфактуры за июль 1776 г., указывающие суммы, уплаченные художникам за работу, среди ряда имен молодых испанских художников—Антонио Гонсалес, Мариано Нани, Хосе де-Салас, Андреа Хинес Агирра, Хосе де-Кастильо и др.,—указывают число ковров, исполненное ими: кто один, кто четыре, кто шесть, самое большое одиннадцать. Против имени Франсиско Гойи стоит самая большая цифра—30 и самая высокая сумма оплаты—114 000 реалов, из общей суммы в 357 981 реал. Картоны, которые писал Гойа, предназначались для королевского охотничьего замка в Пардо, лежавшего на север от Мадрида, но течению Мансанареса, и для спальни инфанта в Эскорпале.

Гойа с увлечением изображает все, что он видел в Сарагосе и в Мадриде, в городах и деревнях его родины. Это—пляски на берегу Мансанареса, прогулки и забавы молодежи, базары Мадрида, табачные поля, виноградники, деревенские свадьбы. Эти картины чудесны по краскам. Гойа виртуозно сочетает нежные голубые и зеленые тона с розовыми, красными и желтыми, дает переливы тонов в тканях,—в блеске шелка, в мягкости

бирлата, в различных оттенках разноцветных одежд его «мах» и «маноль»¹. Он дает голубые с зеленым нежные тона неба, тронутого изнутри розовым или оранжевым отблеском солнца. Его искусство глубоко национально. В его картинах живут, дышат и движется люди его страны. Недаром Делакруа, посетивший Испанию, воскликнул: «Весь Гойя трепетал вокруг меня!»² Подлинными шедеврами являются такие произведения, находящиеся в Прадо, как «Осень», «Прогулка в Андалусии», «Привод молодых бычков для арены», «Завтрак на траве», «Продавец фаянса», «Свадьба», «Бумажный змей», «Жмурки», «Паяц».

«Завтрак на берегу Мансанареса» (табл. 2) — одна из первых работ Гойи для фабрики Санта-Барбара, датированная 1776 годом.

Пятеро юношей, расположившись на траве, в самых беспечных позах искреннего веселья, поднимают бокалы в честь проходящей мимо поселянки с большой корзиной, наполненной апельсинами. Фигура девушки полна спокойной красоты и непередаваемой грации. Ярок ее национальный паряд на фоне светлой реки и коричневатых холмов за ней. Легкий ветер качает деревья и гонит облака. Вся картина, написанная в радостных красных, желтых и синих тонах, поражает естественностью поз и жестов изображенных на ней людей, их непринужденной веселостью и яркостью образов. Она оставляет далеко позади все то, что было написано для гобеленов предшественниками Гойи.

Чудесна по краскам, по тонкости исполнения, по оригинальности замысла картина, исполненная тремя годами позже в 1779 г. «Продавец фаянса». Здесь даны две сцены из уличной жизни Мадрида: группа женщин, покупающих глиняную посуду, живописно расположенную на земле, и проносящаяся мимо карета испанского гранда. Богатая палитра Гойи с непередаваемым мастерством сочетает здесь нежные голубые, зеленые и розовые тона, оживляя их красными и желтыми пятнами. На фоне синего неба с розовым оттенком на горизонте, с быстро несущимися разорванными облаками, на фоне башни, голубоватой от воздуха, мчится зеленовато-голубая карета. В окно ее кузова видна фигура сеньоры в светлом платье. Слуги одеты в оливково-зеленые одежды. Розовый пояс и алый бант на пачке стоящего на запятках гайдука невольно ведут глаз зрителя вниз, к яркой группе, расположенной против торговца — юноше в розовом камзоле, женщине-покупательнице в синем платье и ярко желтом платке, к красному плащу, лежащему на земле, к разноцветным узорчатым фаянсам, которые предлагает продавец.

¹ «Махи» и «маноль» — девушки-щеголихи из народа.

² Делакруа, Перещика т. I, стр. 172.

Подлинное знание народных типов чувствуется в замечательной картине «Свадьба», написанной восемь лет спустя, в 1787 г. Праздничная процессия, возглавляемая музыкантом, движется по деревенской улице мимо серой каменной арки. Пестрые одежды составляют красочный букет на фоне светлого неба. Все фигуры — и смуглая невеста, и нарядные подруги, и старый священник, и веселые мальчишки, сопровождающие процессию, — являются живыми типами, буквально выхваченными из жизни. Но все же эти работы еще далеки от той полноты реалистических образов, которые художник создаст позже.

В нежности красок, в изысканности поз и жеста, в легкости движения в этих работах чувствуется грациозность стиля рококо. Очень характерна в этом отношении его чудесная картина «Жмурки» (1791 г., табл. 8) — хоровод юношей и девушек на берегу реки. Движения людей медлительны и плавны. За ними светлая река, эффектный, топящий в голубовато-розовой дымке пейзаж с мягкой линией предгорий, замыкающих пространство.

Гойа работал над коврами с перерывом, с 1776 г. до 1791 г. Во второй серии ковров чувствуется более серьезное, более критическое отношение к изображению действительности. В картине «Раненый каменщик» (табл. 6) двое рабочих несут пострадавшего на постройке товарища. Бессильно опущена на грудь голова больного, повисла как плеть левая рука. Осторожны движения несущих, лица суровы и сосредоточены. Кажется, Гойа хочет сказать, что на крови и костях крестьян строятся церкви и дворцы феодалов. Эта мысль не оставляет художника, и в этом же 1786 г. он повторяет эту тему в одном из больших панно для замка Аламеда.

Трогательна в своей простоте фигура бедной женщины из картины «Вдова у колодца». Лицо ее младшего мальчика, съевшего пшено от холода, искажено гримасой. Грустен пустынный осенний пейзаж с высоким светлым небом. В картине «Метель» (табл. 7) уже чувствуется то, что так характерно будет для зрелой поры творчества Гойи — движение. Идут путники, переходя через горные перевалы Сиерры. Они ведут мула, ноги которого утопают в рыхлом снеге. Ветер гнет деревья, развеивает плащи. Особенно характерен для Гойи поворот, стоящего слева, закутанного в плащ человека, поворот, данный движением всей фигуры.

Картонны для ковров доставили художнику большую известность. О нем говорят, его знают. Он работает над заказами у брата короля дона Луиса, в его замке Аренас-де-Сан-Педро в Авиле и у герцога Осуна, в замке Аламеда. Ему поручают роспись церкви Франсиско-эль-Гранде, где он пишет «Распятие» в холодном академическом духе, произведение, которое приводит в восторг двор и короля. Художник исполняет целый ряд

портретов испанских грандов. Ему покровительствует министр Флорида-Бланка. Гойа польщен вниманием. Он сообщает своему другу Мартину Сапатеру в Сарагосу: «принцы — это просто ангелы». Его несомненно увлекает придворная жизнь. Он становится тщеславен и желал бы стать придворным художником. Это было бы известным признанием, ведь этот высокий пост занимал Веласкес. Но Гойе долго отказывают в его желании, его сперва назначают членом Академии Искусств Сан-Фернандо и только в 1789 г., при короле Карлосе IV, он получает, наконец, звание придворного художника. Гойа становится богат и славен. Он получает 14 000 дукатов в год, и своему другу Мартину Сапатеру пишет: «я доволен, как самый счастливый человек».

Семь прекрасных панно, исполненных в 1786 г. для замка Аламеда, продолжают тематику и стиль ковров. Гойа попрежнему изображает праздники, процессии монахов, нападения бандитов на кареты, загородные прогулки, качели. Это все подлинные куски жизни, возможно, действительные происшествия. В картине «Падение» (табл. 5), одной из лучших вещей этой серии, узнают прогулку, устроенную герцогиней Осуна. Упавшая дама — это сама дукеса, приводящий ее в чувство человек — молодой аббат, дон Педро Хиль. Гористый пейзаж с высокими линиями и дорогой, убегавшей в горы, — местность между Фуандетодосом и Пуэбла-Альбертон. В картинах Гойи для Аламеды большую роль играет пейзаж. Это чудесные, радостные по краскам, залитые ярким солнцем долины с мягкой линией недалеких гор в глубине.

Как видно из переписки с Сапатером, знаменитая картина Гойи «La Pradera» — майский праздник в долине Сан-Педро (1799 г., табл. 14) — первоначально была задумана, как эскиз для ковров. Очевидцы рассказывают, что в Прадо перед ней всегда останавливаются посетители, рассматривая знакомое изображение Мадрида. Долина покрыта пестрой праздничной толпой. На первом плане, на откосе холма — группа людей занята непринужденной беседой. Их движения медлительны и плавны. Светлые платья дам гармонируют с нежной весенней зеленью. В глубине долины движется золоченые кареты, мелькают красные одежды бегущих пажей. За толпой видна серебряная лента узкого Мансанареса, а за ним город, выделяющийся на светлом небе. Виден купол собора Франсиско-эль-Гранде, королевский дворец, Гуэста-дела-Вега и силуэт церкви, которую расписывал Гойа — Сан-Антонио-де-ла-Флорида. Эта картина прекрасна по светлым краскам, по радостному ощущению майского дня.

В этом произведении Гойа сказался, как великий бытописатель Испании, с его умением передавать народные сцены и праздники. Однако, сам он не удовлетворен им, и в своем письме

к другу, Мартину Сапатеру в Сарагосу он говорит: «я пишу теперь долину Сан-Исидро, картину, которая, благодаря тысяче изображенных там мелочей, наиболее точнейшая и утомительная вещь».

Художника привлекали и другие идеи. В эти же годы он изобразил другой народный праздник, веселый карнавал — «Похороны сардинки» (Академия Сан-Фернандо, 1795—1800 гг., табл. 10). Здесь совсем иное настроение: исчезает медлительная плавность и законченность движения. Люди с тяжелой поступью движутся в буйном маскарадном вихре. Пляшущие ноги как-то неуклюже вырастают из-под края одежды, но вместе с тем великолепно и убедительно передано их движение, кажется, слышишь прихлопывание каблука. Пляшущая толпа расположена полукругом. В центре круг из нескольких лиц в буйной пляске, в чередовании светлых и темных одежд. Эти круги создают впечатление непрерывного вихревого движения. Это впечатление дополняет развешающийся вправо маскарадный стяг с намалеванной на нем лукаво усмехающейся рожой. Эта же лукавая усмешка светится и на всех масках участников карнавала. Деревья переданы как-то пискором, широким эскизным мазком. В этой картине ничего не выписано, нет никаких мелочей, все находится в бурном движении.

Но Гоюю привлекали не только веселые сцены народных праздников. В его творчестве постепенно растет глубокое критическое отношение к действительности. За Пиренеями раздаются раскаты французской революции, и испанская буржуазия далеко не безучастно относится к тому, что происходит во Франции. «Придворный художник» Гоюа ближе, чем многие, видит всю закулисную жизнь двора испанских Бурбонов. Но, вместе с тем, он не может не видеть нищих, разоренных испанских крестьян. В личной жизни художника постигает целый ряд тяжелых ударов: его жена Хосефа больна, умирают дети. В 1792 г. сам он перенес тяжелую болезнь, которая потрясла всю его нервную систему и результатом которой явилась потеря слуха. Гоюа болел долго. В 1793 г. в одном из писем к своему другу он жалуется: «я порою так взволнован, что не могу сам себя переносить, затем успокаиваюсь... но уже снова я устаю». Он почти не работал, его не беспокоили заказами. Все же 4 января 1794 г. он послал несколько картин на просмотр профессору Академии Сан-Фернандо дону Бернардо Ириарте, сопроводив их посылку письмом, в котором имеются необычайно интересные для его творчества строки: «я намереваюсь отразить в них те наблюдения, для которых не дают повода картины, написанные на заказ; в них фантазия и изобретательность не находят творческого простора». Гоюа послал Ириарте «Процессию флагееллантов», «Дом умалишенных» и

«Трибунал инквизиции». Это были тоже жанровые сцены, но в этих картинах художник иными глазами воспринял окружающую действительность, отметил иные явления. В «Процессии флагеллантов», под палящими лучами знойного солнца, тревожно движется изуверское шествие мимо темного массива церкви. Среди взволнованной толпы особенно неподвижной и неуклюжей кажется статуя мадонны, закутанная в тяжелые одежды.

«Дом умалишенных в Сарагосе» (табл. 9) дан также с большой впечатляющей силой. Полуобнаженные люди заперты в подвале с высокими решетчатыми окнами. Они плачут, молятся, смеются, лежат в отчаянии на земле, мечутся, охваченные бредом. Картина написана в серебристо-розовых тонах, как-то поражающих несоответствием с мрачным содержанием. Но это произведение говорит о том, как много работал Гойа над проблемой воздуха и движения. Очертания фигур растворяются в игре света и тени. На основном серебристом фоне горят синие, красные, желтые пятна, положенные быстрым мазком.

Трибунал инквизиции заседает в темной, сводчатой комнате, освещенной в глубине. На еретиках традиционные остроконечные колпаки и санбенито¹ с изображением адского пламени. Безнадежно согнуты спины осужденных, зловещи и уродливы лица судей.

Интерес Гойи к темам, связанным с изображением инквизиции, был очень велик, и он много раз возвращается к этим темам, давая их каждый раз волнующе и остро. В этих вещах уже сказывается ипой Гойи, попрежнему внимательно наблюдающий жизнь, но воспринимающий в ней трагедию страдающего, потрясенного человека, сказывается художник, вскрывающий и бичующий язвы феодального мира.

Жанровая живопись существовала в Испании и до Гойи. Ей отдали дань в свое время Веласкес, Мурильо и ряд других испанских художников. Но жанровые картины Гойи отличаются своей значительностью и своим обличающим характером. Эта бичующая сатира, этот показ безобразия мира особенно ярко сказались в его знаменитых «Капричос». Но Гойа в 90-х гг. XVIII века, развиваясь как художник-реалист, создает себе славу и в другой области изображения человека — в области портрета.

¹ Санбенито или самарра — одеяние из грубого полотна с изображением пламени и дьяволов, которое надевали осужденным инквизицией.

III

Испанским феодалам были нужны парадные портреты. Портрет дона Хосе Мониньо-Флорида-Бланка, министра короля Карлоса III, написан в 1783 г. (*табл. 3*). Министр стоит на фоне традиционной тяжелой портьеры. Он одет в красный камзол, белую жилетку перетягивает широкая голубая лента. Его фигура дана в центре. В ней чувствуется некоторая застылость и нарочитая парадность позы, взор неподвижно устремлен в пространство. Министр окружен атрибутами, прославляющими его деяния, а слева изображен сам Гойя, протягивающий ему картину. Себя художник изобразил стоящим несколько ниже, следуя необходимому этикету придворного академического портрета.

В стиле рококо написана прелестная «пастушка» маркиза Мария Ана де Пантехос (1788 г. Мадрид, Прадо). Легко, едва касаясь земли, поставлена ее хрупкая фигура на фоне деревьев парка. Пальчики правой руки манерно держат цветок. Весь портрет выдержан в нежных серебристо-зеленых тонах с розовым оттенком. Но лицо маркизы далеко от портретов стиля рококо. Оно выразительно, выделяется немного вздернутый нос, внимательно смотрят живые черные глаза.

Через несколько лет в портрете Фернандо Нуньеса (1803 г., Прадо, *табл. 21*) Гойя дает немного опозитизированный образ испанского аристократа. Этот портрет напоминает прекрасные портреты англичан XVIII в. Силуэт молодого человека, эффектно закутанного в плащ, дан на фоне зеленовато-серого гористого пейзажа. Голова гордо повернута немного назад. Лицо оттенено большой черной шляпой. Ритмично чередуются темные и светлые пятна. Светом выделена часть лица, галстук, грудь, белое пятно лосни. Гойя ищет новых путей, ломая старые традиции академии, меняя свою манеру.

В том же году он пишет жену Фернандо Нуньеса, Марию-Висенту (1803 г., Прадо, *табл. 22*). В этом портрете нет никакой романтики. Грузно и тяжело опустилась донья Нуньес на камешную скамейку, за которой высится толстый ствол векового дерева. Во всей фигуре ее чувствуется что-то неуклюжее, она держит веер как нож, левой рукой опираясь в бок.

Гойя пишет большое количество портретов грандов Испании и сообщает своему другу Сапатеру, что все желают ему заказывать портреты и что ему иногда нравится, чтобы его просли и ждали.

Еще не будучи придворным художником, он писал старого короля Карлоса III в охотничьем костюме, с ружьем и собакой, на фоне снежной Гвадарамы в парке Каса-дель-Кампо, заповеднике, где охотились короли.

В 1800 г. он пишет свой знаменитый портрет королевской семьи Карлоса IV. Для большего понимания того, чем являлось для своего времени это произведение, следует вспомнить семейный портрет того же самого короля, написанный другим придворным испанским художником, возможно, Байеу или Марья (табл. 15). Это еще вполне официальный портрет. Фигура короля подчеркнута. Он стоит в центре. У него гордая осанка. Девочка-инфанта указывает пальчиком на королеву-мать. Фоном служит зал с массивными колоннами. В глубине открывается панорама парка.

Го́йе был также заказан парадный портрет. Он знал великолепные придворные портреты Веласкеса, копировал их в гравюре, изучал его манеру характеристики человека. Портрет королевской семьи Го́йи прекрасен по краскам, по чудесной гамме тонов. Мерцает золото и серебро украшений. Светлые, с зеленовато-желтым отливом тона платьев женщин чередуются с различными нюансами темнокрасного, коричневого и синего в одежде мужчин. В центре яркочерный костюм маленького принца замыкает гамму, перекликаясь с красными орденскими лентами и повязками ордена Золотого Руна у короля и инфанта. Но что особенно замечательно в этом портрете, это острота психологической характеристики, разоблачающей повелителей. В центре, в величавой, панцищенной позе, стоит королева Мария-Луиза. У нее крючковатый нос, свиные глаза; толстая, далеко не аристократическая рука неуклюже опущена и держит руку сына. Безнадёжное самодовольство запечатлено на ее уродливом лице (табл. 16 и 17).

Такой же панцищенной и самодовольной персоной является король, тупо глядящий перед собой. Смотри на него, невольно вспоминается характеристика, данная им себе самому в разговоре с Наполеоном в Байонне. «Летом или зимой, какая бы погода ни была, я после завтрака и мессы уезжал на охоту и охотился до часу. Потом садился за стол, а затем опять охотился до сумерек. Вечером Годой складывал мне, хорошо или плохо идут государственные дела, и я ложился спать, чтобы следующий день провести так же»¹. С такой же беспощадной характеристикой даны в портрете и другие члены королевской семьи. В левой стороне стоит группа принцев. Один из них — будущий король Фернандо VII. Изображенная рядом с ним невеста его, Мария-Антония, как известно, ненавидела его. И опять-таки было очень смело для Го́йи дать ее отвернувшейся от своего жениха.

Об этой картине Теофиль Готье² остроумно сказал, что эта семья короля напоминает семью внезапно разбогатевшего лавочника, закававшего семейный портрет.

¹ De Bausset, Mémoires de Napoléon. Paris, 1829, т. I, 222, 224.

² Теофиль Готье (1811—1872)—французский поэт и критик.

Отношение Гойи к королевской семье и испанской знати необычайно интересно раскрывается в его рисунках, состоявляющих целую группу под названием «El espejo indiscreto» («Нескромное зеркало») ¹. Рисунки, конечно, не предназначались художником для издания при жизни. На одном из них (табл. 18) восхищенный граф стоит перед своим «портретом», но... на «портрете» изображена толстая лягушка. Изумительно схвачено сходство их голов, одной линией передано движение лягушки, дерзко передразнивающей жест смотрящего на нее человека. Здесь нельзя не вспомнить строчки из письма Гойи к Сапатеру: «их величества без ума от твоего друга» (Los reyes estan locos con tu amigo!).

Портрет королевской семьи — это один из лучших портретов Гойи. Но гений художника неровен. Гойа создает шедевры в области портрета и в то же время дает и слабо сделанные вещи. Если о своих жанровых картинах художник писал допу Бернардо Ириарте, что картины, написанные на заказ, не отражают того, что он хочет, то это особенно справедливо и для портрета. В письме к Сапатеру от 1 августа 1786 г. Гойа пишет: «я никогда не принимаю ни один заказ сразу, если он не исходит от человека, за которого настоятельно ходатайствует друг». В этом отношении очень интересно письмо директора Академии Истории — Хосе Варгаса, к другу Гойи, Сеану Бермудесу, критику искусства и художнику, иллюстратору дон Кишота, в котором он просит его воздействовать на Гойю, чтобы тот сделал бы из него не «Carantona de municion» (военную морду), а написал так, как он делает, когда хочет.

Портреты друзей Гойа писал особенно охотно. Они почти все датированы. На некоторых из них надписи «художник Гойа своему другу» (Pintor Goya a su amigo). В эти портреты вкладывал он всю силу своего таланта, все результаты своих исканий. Портрет его шурина и друга Байеу (1796 г., Мадрид. Прадо, табл. 11) принадлежит к одним из лучших произведений. С любовью вглядывается Гойа в пожилое, худощавое, энергичное и умное лицо друга. Этот портрет показывает, каким великим мастером был Гойа в психологической характеристике человеческого лица.

Также прекрасно раскрывается характеристика человека в портрете дона Гаспара Мельчора Ховельяноса (1798 г. Прадо). Либеральный министр Карлоса IV, писатель, приверженец просветительных идей французской философии, Ховельянос стал впоследствии во главе центральной хунты, которая, как говорит Маркс, провозглашала и облекала в протоколы революционные стремления нации ². Маркс характеризовал Ховельяноса,

¹ Museo del Prado. Goya. Cien dibujos inéditos. Madrid, 1923.

² Маркс и Энгельс, Собрание сочинений, т. X, стр. 732—733 и 737.

как благонамеренного реформатора, способного давать идеи пылкой молодежи, а не как человека революционного действия. На портрете Гойи дон Мельчор Ховельянос изображен в глубокой задумчивости. Перед ним стол, наполненный бумагами. Гусиное перо поконтся в чернильнице. Сосредоточенный взгляд устремлен в пространство.

Очень интересен портрет французского посла Фердинанда Гильмарде (1798 г., Прадо, табл. 12), раскрывающий отношение Гойи к французской революции. Гильмарде—деревенский врач, был членом Конвента и голосовал за казнь Людовика XVI. Испанский король не принял посла Директории. Но художник испанского короля написал его портрет. И как написал! Гильмарде сидит у стола, резко повернувшись влево, так что виден трехцветный шарф французской республики, завязанный пыльным бантом на левом боку, прикрывающий пинагу. Шляпа с плюмажем лежит на столе. Голова гордо повернута к зрителю. Остро дана психологическая характеристика, прекрасны глубокие тени, яркий свет!

Великолепен портрет Хосе Ромеро (1786 г., Мадрид, Прадо, табл. 4). Ромеро был знаменитый торeadор, которым восхищался весь Мадрид. Народ называл его Пене Ильо. Его имя гремело по всей Испании. Сам Гойа с интересом следит за его успехами. Увлекаясь боем быков, он знает всех знаменитых тореро. В одном из писем к Салатеру, где речь идет о пари, которое держали друзья, ставя ставку на победителя, Гойа с восторгом отмечает победу любимого им тореро и восклицает по адресу своего друга, проигравшего пари: «Не задавайся, не задавайся, мальчик» (Ваја, ваја *chiquillo*) и приписывает—«ха, ха, ха, ха», которое он от избытка чувств повторяет 22 раза.

Тореро выступают на арене в сверкающем наряде. Хосе Ромеро на портрете Гойи одет в бархатную чакетилью¹ гранатового цвета, украшенную серебром, зеленый жилет и бледно-голубой пояс. Но над этой пестрой смесью красок поднимается энергичное, смелое и мужественное юное лицо. Пене Ильо трагически погиб в 1801 г. на арене цирка.

Гойа любит свою страну, свой народ. Он любит и народную музыку. В переписке с Салатером он радостно сообщает другу о записанных им вновь болеро и сегедильях². Он дорожит ими. Он просит их не потерять, прислать обратно.

В своих коврах Гойа создал изумительные тины испанских женщин, мах и маполь. Среди его жанровых картин не забываются «Махи на балконе» (1800 г. Мадрид), «Селестина и ее

¹ Чакетилья—короткий жакет.

² Болеро и сегедилья—род народной песни, соединенной с танцем.

дочь, «Прогулка» (1814—1818 гг. Музей в Лилле). В 1798 г. Гойа расписывает маленькую церковь в Мадриде—Сан-Антонио-де-ла-Флорида. Но во всей росписи очень мало религиозного. Слишком земными, слишком чувственными кажутся ангелы с развевающимися локонами, с полными округленными руками, с высокой грудью. Они изображены на фоне яркой ткани, затканной цветами, и написаны, конечно, с живых испанских девушек (табл. 13).

Придворные дамы, жены художников, книгопродавцев, переводчиков, артистки проходят перед нами в портретах Гойи. Из них замечателен портрет актрисы Тираны, искусством которой увлекался Гойа. Портрет Исабелы Кобос-де-Порсель—жены переводчика (1806 г., Лондон, табл. 23)—одна из вершин портретного искусства Гойи. Исабель одета в национальный испанский костюм с мантильей на голове. Живописно просвечивает розовая одежда сквозь черное кружево. Естественен гордый поворот всей фигуры, придающий ей особую жизненность. На лице сверкают огромные, огненные, смелые и умные глаза.

Большой известностью пользуется портрет юной испанки, так называемой «Махи», дважды изображенной—обнаженной и одетой.

Чтобы ярче почувствовать всю индивидуальную особенность творчества Гойи, следует вспомнить знаменитую «Венеру» венецианца Джорджоне. Там отвлеченно понятое, прекрасное тело, чистота и ясность линий, строгость пропорций, чудесный спокойный пейзаж, гармонирующий с идеальной красотой человека. У Гойи обыкновенная испанская девушка, но написанная с огромной силой художественной правды. Если с точки зрения канонов нормативного искусства идеальная красота—это гармония пропорций, то в «Махе» Гойи все непропорционально. Слишком тоненькие ножки, слишком тяжелая голова, слишком узкая талия. Она вся глубоко индивидуальна в этом неповторимом сочетании именно таких локонов, таких глаз, такой улыбки, такого жеста. В этом индивидуально понятом образе претворенном, понятом и нережитом, несомненное преддверие искусства XIX в. (табл. 19 и 20).

Портрет исключительно живописен. Это одно из лучших живописных произведений Гойи. С непередаваемым мастерством исполнены белые подушки, розовое тело и красноватые отблески, делающие его трепещущим. В портрете одетой махи яркие тона желтой кофточки и розового пояса гармонируют с теплым тоном просвечивающегося тела с нежными зеленоватыми переливами светлого платья и темнозеленым фоном кушетки.

Неизвестно кто заказал художнику этот портрет. Исследователи творчества Гойи много спорили о том, кто эта девушка.

Но Гойа не всегда писал портреты по заказу. Он сам искал интересные для него типы. Из дворцов грандов он уходил на

улицы Мадрида, наблюдал завсегдатаев кабацков: крестьян, ремесленников, погонщиков мулов, мадридских нищих. Великолепен его полужанровый портрет двух веселых безвестных гуляк, поднявших бокал искрящегося вина (Будапешт, частное собрание, табл. 24). Он написан широким мазком и по манере письма, но типу напоминает подобные портреты Франса Хальса. Гойя написал портрет нищего, слепого гитариста «дядю Пакете» игравшего у церкви Сан-Фелипе, которого знал весь город. Он изобразил его по пояс. У дяди Пакете чуть одутловатое лицо, голова склонена на бок, большие глаза немного прищурены. Этот портрет отдаленно напоминает «Дитя из Вальескаса» Веласкеса.

IV

Любовь к своему народу, страданья за его судьбу помогли развернуться гениальной сатире Гойи на феодальную Испанию в его бессмертных «Капричос».

Графикой Гойя начал заниматься еще в 70-е годы. Но это были опыты. Он пытался овладеть графической техникой, ища в ней новых путей, и, только полностью овладев ею, в 90-х годах начал он «Капричос». Его первая серия гравюр была посвящена копиям с картин Веласкеса, которого он изучал, считая своим учителем. Он изучал, конечно, и его знаменитые придворные портреты, сделав с них ряд копий. Но особенно привлекал его великий художник в таких произведениях как «Алькальд Ронкильо», «Менин» и «Эзон», в которых Веласкес отразил народные типы Испании, а также его изображения шутов и уродов с трагическим переживанием страдающего человека.

Само слово «Капричос» трудно перевести буквально. Здесь кроется непередаваемая игра слов в итальянском языке. Испанский художник XVII века, Винсенцио Кардучо, уроженец Флоренции, в своих «Диалогах о живописи» в поучениях учителя к ученику говорит, что существует живопись практическая (*pittura practica*) и живопись научная (*pittura scientifica*). Живопись научная ищет суть всех видимых вещей и живописцы, следующие этому принципу, подобны горным козам, «*las cabras*» (исп.)¹, которые взбираются по горным тропинкам на возвы-

¹ На итальянском языке коза — *capra*.

шенности, ища новых путей, не боясь трудностей, в поисках новых пастбищ, чего никогда не делают овцы, следуя за вожаком. Им подобны копнисты. Отсюда же, — прибавляет Кардучо, — и берется обычай называть новые мысли художника — капричос¹.

Сначала Гойа назвал эту серию «Idioma universal» (всеобщий язык). Но боязнь инквизиции заставила его переменить название. Серия состояла из 80 листов, перенумерованных, снабженных подписями и комментариями, сброшированных в книгу в порядке таблиц. В ней несколько тем, но они как бы нарочно переплетены и перепутаны.

На титульном листе «Капричос» Гойа дал свой автопортрет (табл. 27). Таким он был в 90-х годах. Это портрет пожилого человека. Горько опущены уголки губ, тяжелые веки глаз прикрывают утомленные, но внимательные глаза. В одном из своих писем к Сапатеру Гойа писал: «я состарился, у меня много морщин... Я чувствую, что мне 41 год». На 43 листе предназначенном, вероятно, в качестве заглавного листа для первоначального замысла (табл. 26), он изобразил себя спящим, сидя за столом, уронив голову на руки. Его окружают чудовища шабаша, мир уродов, страшные сны, претворенные в действительность. Сравнивая этот лист с подготовительным рисунком (табл. 25), яснее сказывается то, что хотел выразить Гойа. На фронтисписе «Капричос» художника окружают летучие мыши и совы. На рисунке мелькают фигуры ослов, одетых в камзолы, напыляют один на другой гримасничающие, страшные, человеческие лики. В дальнейших листах «Капричос» раскрывается их сущность. На 50 листе «Ленивцы» (табл. 28) изображены два безобразных чудовища, уши которых закрыты на тяжелые замки. Рты их жадно раскрыты и третий персонаж с ослиными ушами и темной повязкой на глазах кормит их. На груди уродов щиты, к бокам привешены шпаги. В комментариях Гойа поясняет: «Те кто не хотят ничего знать, не видеть, не слышать, принадлежат к многочисленному семейству ленивцев, которые никогда ни на что не были полезны». Нет сомнения в том, что эта сатира, направленная на феодалов. Не менее безжалостна сатира на церковь. На 53 листе «Какой золотой клюв» попугай проповедует с кафедры. Вокруг него уродливые лица, восхищенные его красноречием. Вынужденный скрывать свои мысли, Гойа поясняет в комментариях: «В этом есть нечто от академического заседания. Кто знает, может быть, попугай говорит о медицине... Он превос-

¹ Vincencio Carducho, «Diálogos de la pintura, su defensa», origen, esencia, definicion modos y diferencias. Madrid, 1663. Dialogo tercero, стр. 40, 41.

ходно рассуждает о болезнях, но не лечит их». Целой вереницей проходят уроды. Осел, держа книгу, рассматривает свою генеалогию, целые поколения одинаково уныло бредущих ослов (лист 39). Мартышка пишет портрет осла, льстя ему и восхваляя его, ибо осел на портрете увенчан львиной гривой (41). На листе 56 взлетают вверх и падают люди по прихоти подбрасывающей их судьбы. Безобразная старуха с лицом королевы Лунсы смотрится в зеркало (л. 65). Целые серии листов отведены изображениям шабаша ведьм и дьяволов. Привидения прячутся за поднятой могильной плитой (л. 59). Гойа подписывает «Они еще не ушли». На 71 листе толпа чудовищ собралась под ночными звездами. «Мы уйдем», восклицает Гойа, «когда будет рассвет». (Табл. 30).

Огромным сочувствием к жертвам этих уродов, протестом против их насилия звучат «Капричос». Возмущенная суевверная толпа стоит на коленях перед грозным призывающим на нее кару монахом. Но монах этот—призрак. Рыса надета на засохшее уродливое дерево (л. 73 «что может портной»!) Испанские крестьяне, согнувшись под непосильной тяжестью, несут огромных ослов со шпорами на ногах. «Не под силу вам» подписывает Гойа (л. 63). Жертва инквизиции, пожилая женщина, в остроконечном колпаке осужденной, слушает приговор. Она дана в центре. За ней судьи, мир безобразных чудовищ. Ее руки сжаты, голова опущена (л. 23, табл. 29). «Этому праху» подписывает Гойа, ибо он знает, что из лап инквизиции люди не вырывались. Эту же мысль продолжает лист 24 — «Нет помощи». Среди фанатичной толпы верхом на муле, медленно движется, осужденная на гароту¹, женщина. Ошейник уже сжимает железным кольцом ее шею. На 32 листе молодая женщина брошена в тюрьму. Во всей ее позе, в линии согбенной спины, в руках, бессильно упавших на колени, в опущенной голове — предел отчаяния. «За то, что она была чувствительна»,—поясняет Гойа.

Для копий с произведений Веласкеса Гойа пользовался только офортом. Но с его стремлением к живописности, он не мог удовлетвориться только офортом. В «Капричос» он ввел акватинту. Этот способ дал ему возможность давать сцены без четких линейных очертаний, достигнуть сложной игры света и тени. Гойа как-то сказал одному из своих друзей: «В природе так же мало красок, как и линий, существует только солнце и тени. Я вижу только дальние и ближние планы, рельефы и углубления. Дай мне кусок угля и я сделаю картину».

Композиция «Капричос» построена на сочетании немногих фигур, умело связанных друг с другом основным движением.

¹ Гарота—испанская казнь—удушение ошейником.

Разнообразным приемом: короткой или длинной линией, штрихом, светлым и темным пятном передает Гойа бесконечное разнообразие своих уродов. Фантастичны и чудовищны его образы, сочетающие зачастую формы человека, зверя или птицы. Он смело сопоставляет юное тело девушки с безобразными формами старухи. Одним взмахом уродливого крыла, устремлением вперед головы или корпуса, направлением кончика метлы дает он стремительность полета.

Но даже в самых чудовищных образах чувствуется подлинное понимание действительности, знание реального мира.

Над разгадкой тематики «Капричос» бился ряд исследователей. Многие упорно не желали видеть здесь острую социальную сатиру и относили серию к непонятной фантастике.

Исследования профессора Е. Г. Лисенкова¹ проливают яркий свет на эту серию. Изучая графику эпохи французской революции, он доказал на целом ряде примеров, сопоставляя «Капричос» Гойи с революционными народными картинками, исполненными зачастую неизвестными французскими художниками, что Гойа знал эти картинки и претворял в своих «Капричос» идеи французской революции, бичуя королевский двор, церковь, инквизицию и аристократов Испании.

Гойа начал «Капричос» в 1793 г. в самый напряженный момент французской революции, во время диктатуры якобинцев. В Испании в это время царил Карлос IV Бурбон. Интриги и скандалы сменялись праздниками. Над всем властвовал ненавидимый народом фаворит Годой, прозванный «El chogisego», «колбасник». Буржуазная интеллигенция была захвачена революционными идеями. Маркс говорит², что Пиренеи не преградили доступа к философии XVIII в., и буржуазная молодежь даже питала надежду возродить родину с помощью Франции.

Скоро инквизиция поняла смысл «Капричос» и художнику грозило преследование. Но Гойа нашел остроумный выход. Он посвятил свои гравюры королю. Карлос IV не понял сатиры и взял серию под свое покровительство. «Капричос» были напечатаны в королевской халкографии в 1808 г. при Жозефе Бонапарте. Но угроза преследования со стороны инквизиции все же не отпала. Много лет спустя, уже в 1825 г., в письме из Бордо, старик Гойа объясняет своему другу Хоакину Ферреру, что не может скопировать «Капричос», клише которых уступлены королю на 20 лет; кроме того он боится обвинения инквизиции.

¹ Е. Лисенков. «Капричос» Гойи и сатирическая графика французской буржуазной революции 1789 г. Журнал «Искусство», 1937 г. № 5.

² Маркс, «Революционная Испания». Собр. соч. т. X, стр. 727.

Чтобы оградить себя от подозрений, Гойа вместе с Сеаном Бермудесом должен был сочинять целый ряд комментариев, маскирующих истинный революционный смысл «Капричос».

Гойа не был одинок с идеями, выраженными в «Капричос». Как гениальный художник, он только наиболее ярко выражал борьбу прогрессивных элементов Испании. Министр дон Мельчор Ховельянос увлекался идеями энциклопедистов. Он содействовал распространению «Общественного договора». Руссо был подвергнут опале за предложение обложить налогом высшее духовенство и позже заключен в замок Бельведер на острове Майорка, за книгу, направленную против всемогущего фаворита короля Карлоса «Испания времен Годоя». Друг Гойи поэт Кинтана, сочинял страстные призывы к народу. Поэт и писатель Леандро Моратин, прозванный друзьями «испанским Мольером», писал комедии, в которых высмеивал нравы.

В испанской литературе конца XVIII века начинается интерес к аллегорической форме басни. В 1779—1784 гг. переводят на испанский язык Лукмана¹, в 1785 г. — Лафонтена². В 80-х годах появляется собрание испанских басен, написанных Фелисом Марией де Саманьего, уроженцем Риохи. В литературе идет борьба между неоклассиками и представителями национального искусства, которая сказалась особенно в области драматургии. Наряду с переводами произведений классической французской литературы — Расина и Корнеля — возрождается национальная испанская драма в произведениях Висенте Гарсия Уэрты (1734—1787), встретившая ряд противодействий в лице министра Аранды, вычеркнувшего из репертуара королевского театра произведения великих испанских драматургов «золотого века». Уэрта за ряд сатирических стихотворений, направленных против Аранды, проводит несколько лет в заключении и умирает в сумасшедшем доме.

Целый ряд драматургов, как Лусано Комелья, Антонио Вальядорес, Гаспар Самора были подлинными последователями Лопе де Вега и Тирса де Молина. Рамон де ла Крус и Ольмедилья (1731—1794) создает короткие одноактные пьесы, где с молниеносной быстротой развертывается действие и перед зрителем проходят, сменяясь один за другим, гранды и дальго, крестьяне и ремесленники, погонщики мулов, трактирщики, тореро, священники, монахи, женщины и девушки. Народ увлекается Ольмедильей и даже сами поклонники французского театра не могут отказать себе в удовольствии смотреть его пьесы. В Мадриде процветает итальянская и французская опера, в те-

¹ Лукман — легендарный автор арабских басен, распространенных на мусульманском востоке.

² Жан Лафонтен (1621—1695) — французский поэт, известный главным образом, как автор басен, создавших ему мировую славу.

чение ряда лет поет знаменитый итальянский певец Брочи Фарниелли, но широкие слои мадридской интеллигенции предпочитают испанскую «тонадилью»¹ и излюбленные танцы «фанданго», «хоту» и «болеро».

В испанском изобразительном искусстве академизм не достиг того развития, как во Франции. Испанские профессора и члены академии Сан-Фернандо, последователи Менгса, как Байеу, Маэлья и даже Кальеха, были эклектиками. Национальное искусство, традиции «золотого века» чувствовались как в деревянной скульптуре, так и в области портрета, жанра и натюрморта в живописи. Испанское искусство, бывшее реалистическим и национальным в XVII веке, испытывало период упадка в начале нового столетия, и Филипп V (1700—1746) призвал иностранцев. В конце XVIII столетия испанское искусство еще раз поднимается на вершины, концентрируясь в творчестве одного великого национального художника — Гойи, всеми своими корнями связанного с народом, но проникнутого духом французской революции и серьезным критическим отношением к действительности.

V

Бурные времена переживала Испания на рубеже XVIII и XIX столетий. Неудачные войны с Англией, потеря почти всего своего флота при Трафальгаре, заговор в Эскориале, восстание в Аранхуесе, где был низвергнут Годой, и, наконец, отречение Карлоса IV в пользу своего сына Фернандо, сказались на всей политической и культурной жизни страны.

Народ радовался свержению ненавистного временщика и с ликованием встретил Фернандо. Но новый монарх царствовал недолго. Наполеон вызвал обоих королей в Байонну, и оба они отреклись от испанской короны в пользу Жозефа Бонапарта.

Во время этих переговоров в Мадриде произошли важные события. Народ был недоволен присутствием французских войск в столице. Второго мая взволнованные толпы стали собираться на Пуерта-дель-Соль, выражая свое негодование. Тогда конница Мюрата налетела на безоружный народ. Произошла схватка, явившаяся началом войны за независимость.

Это событие изобразил Гойа. Он был очевидцем этой бойни, так как жил в это время на Пуерта-дель-Соль. Он изобразил горячую схватку народа с конницей Мюрата, мамелю-

¹ «Тонадилья» — испанский водевиль.

ками, маврами французского конвоя. Блестят кривые сабли. С безумной храбростью бросаются в борьбу испанцы, имея в руках лишь короткий кинжал. Великолепно передано движение и яркая драматичность действия. Гойа создает впечатление большой толпы, изображая лишь пять-шесть фигур, борющихся между собой, а за ними намечаются лишь головы. Пространство замкнуто линией домов, уходящих в глубь улицы, по которой движется взволнованная толпа. Картина еще немного страдает некоторой традиционностью в изображении конных битв. Но зато изумительно по своей впечатляющей силе другое произведение Гойи, передающее наступившее за этим восстанием событие. Ночью Мюрат приказал расстрелять за городом в пустынном месте (теперь площадь Монклоа) несколько сот взятых в плен бунтовщиков. Этот момент изобразил Гойа, создав одну из самых потрясающих картин, на которую нельзя смотреть без волнения. Картина полна глубокого драматизма. Слева стоят пленники, справа шеренга солдат, лица которых заслоняют опущенные кивера. Неровное матовое пятно фонаря прорезает темноту ночи, бросая желтые блики на откосы холмов Принсипе Пиа, за которыми вырисовываются здания Мадрида, зеленоватые на ночном темном небе. На земле лужи крови и упавшие трупы расстрелянных. Но те, кто еще живы, полны мужества и ненависти. Человек в белой рубашке широко раскинул руки, бросая вызов палачам. Гойа изображает народ непобежденным. И в этом огромная впечатляющая сила его картины (табл. 31).

Это произведение глубоко волновало самого художника, и он мог воскликнуть подобно своим современникам: «Я пишу в этих полотнах поруганную национальность, героизм, который знал как отомстить за нее, благородное негодование, которое обратило весь наш полуостров в широкое поле битвы, а его защитников—в бессмертных героев. Я встречаю здесь все это и не прошу у искусства, чтобы оно ослабило истину, чтобы изменило впечатление ужаса, чтобы набросило вуаль на истерзанные жертвы, покрытые кровью, сделало менее сильным чувство ужаса, которое меня потрясает»¹.

Героической борьбе народа с Наполеоном посвящена вторая серия гравюр Гойи «Десастрес де ла Герра» (*Desastres de la Guerra*), что означает бедствия, ужасы, разрушение, катастрофы войны.

При первом же известии о событиях в Байонне стали вспыхивать народные восстания. Они начались в Валенсии в Бадахосе, в Тортосе, в Кадиксе, где народ страстно протестовал против французов.

¹ Jose Caveda, «Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando», Madrid, 1867, том 1, стр. 210.

В течение нескольких недель вооружились испанские армии: валенсийская, астурийская, арагонская, мурсийская. Нестройные ряды крестьян и ремесленников, защищая свою страну, героически бросились на лучшую в Европе армию Наполеона.

И «герилья» — повстанческая, партизанская народная война охватила Испанию. Партизанские отряды, скрываясь в горных ущельях, были неуловимы и наносили большой ущерб регулярной французской армии. Но и армия Наполеона жестоко расправлялась с повстанцами.

Гойа изобразил не традиционно красивые парады войск, не театрализованные битвы армий, а ярость защищающегося народа. Он показал войну, как народную трагедию. Он изобразил горы трупов, расстрелы и казни, карательные экспедиции, пожары, телеги, увозящие мертвых, насилия над женщинами, плач детей над трупами родителей, муки голода 1811 г. Один за другим разворачиваются перед нами все акты этой страшной народной драмы.

Осенью 1808 г. Гойа отправился на свою родину. Арагон был весь охвачен огнем войны. «Я видел это», — подписывает художник на 43 листе «Десастрес» (табл. 32). И дает потрясающую картину, в которой вскрывается вся впечатляющая сила его образов, острый психологизм, показывающий переживания толпы. Смятенные толпы безоружного населения бегут от чего-то ужасного. Зритель не видит того, что их потрясает, но он невольно втягивается в картину, дополняет ее своим воображением, переживает смятение вместе с толпой. Лица искажены ужасом. Женщина хватается девочку, которая упала на одно колено, стремительно бросаясь к матери, но повернула искаженное страхом личико в ту сторону, где происходит катастрофа. Толпа расположена полукругом. Этот полукруг разорван и пустота уходит к тому потрясающему, на что смотрят бегущие. Это основное движение полукругом — стержень всей композиции: в эту сторону смотрит девочка, туда же направлен взор испуганно раскинувшего руки мужчины.

«Десастрес» сделаны акватинтой, чередующейся с офортом. Здесь чудесные градации оттенков, все вибрирует, все полно движения. Несколько царини резцом, черное пятно, свет, полученный от белого, достаточны, чтобы фигуры жили и навсегда врезались в память.

«Кто может видеть это!» — восклицает Гойа, изображая расстрел безоружной толпы (табл. 33). Он находит особый, остро выразительный способ передать переживания людей. Он показывает только умирающих, а острия ружей лишь вырисовываются из-за края гравюры. С предельной силой выражено отчаяние каждого: и мужчины, унавшего на колени, стиснувшего руки, и падающей девушки, и женщины, закутанной в плащ, прижи-

мающей к себе ребенка, и человека, закрывшего лицо руками. Так сделать мог только большой психолог и большой художник! На 50 листе «Десастрес» — «Бедная мать» трое людей несут убитую женщину. Сзади бредет одинокая плачущая маленькая девочка. Слева на земле лежит труп убитого. Пустота пространства еще острее подчеркивает фигуры людей и основной замысел художника.

В «Десастрес» почти отсутствует пейзаж. Все заполнил человек — человеческая трагедия. Все внимание Гойи сосредоточено на людях. Иногда даются очертания города, одна-две башни, холм. Деревья, исковерканные и изуродованные, играют роль, как орудия пытки и казни, но не как фон, на котором происходит действие. Чаще всего дано пустое пространство, в котором разыгрываются страшные драмы. На листе 62 «Ложе мертвых» пустота уходит в темную глубину. Под высоким черным небом на земле лежат бесформенные тела убитых. Среди них одинокая фигура женщины, закутанной с головой в покрывало. Быть может, это мать, ищущая тело сына. В согнутой спине, в руках, закрывших лицо, — предел отчаяния (табл. 34).

Гойа был совершенно глухим в это время. Он не мог слышать даже стрельбу из пушек, но в художнике особенно заострилось зрительное восприятие мира, что сказалось в его произведениях в предельной выразительности жестов, движения, мимики лица.

Выразительны и лаконичны подписи Гойи к гравюрам. «Какие варвары», «Какое мужество», «Бедная мать», «Некому помочь». Кажется, что в этих коротких репликах, которые из уст художника доносятся к нам через столетие, слышны взволнованные и негодующие слова народа.

Гойа дает и потрясающие картины голода 1811 г., который унес за год 20000 человек. Майер¹ приводит интересный документ этих бедствий — мемуары писателя Месонеро Романос, озаглавленные «Воспоминания семнадцатилетнего». «Мужчины, женщины и дети, умирая, лежали на улицах. Они умоляли дать кусочек хлеба, ломтик картофеля, немного зелени. Это был раздражающий спектакль отчаяния и боли. Потрясал вид бесчисленных людей на улицах, тщетно борющихся со смертью, вопли женщин, плач детей, умиравших бок-о-бок с их отцами. Два раза в день приезжали телеги, чтобы увозить трупы. Бесперывные стенания несчастных в последней агонии ужасали тех, кто осмеливался выйти на улицу. Но они и сами имели вид живых трупов. Ядовитым саваном смерти одет был город».

Изображая муки голода, Гойа поднимается уже до высот широких социальных обобщений. На листе 61 он дает слева

¹ А. Л. Мауер, Goya. München, 1923.

измученную толпу голодающих, справа группу щеголей, презрительно глядящих в их сторону (табл. 35). Два мира стоят здесь друг против друга. «Они другой породы», — восклицает Гойа.

Художник показал и народную героиню войны. Героически сопротивлялась Сарагоса. Несколько месяцев стоял маршал Лани под стенами города, но не мог его взять. Город защищался неустово, из последних сил. Защитники дрались в лохмотьях, почти без оружия и без хлеба. Французы, пораженные их выдержкой, послали сказать, что оденут их, если они сдадутся. «Мы не умеем сдаваться» — гордо ответили сарагосцы, «а наша одежда — это наша слава»¹. Наконец, Лани ворвался в город 27 января 1809 г. Тогда каждая улица превратилась в крепость, каждый дом, каждый этаж приходилось брать приступом.

Гойа запечатлел в «Десастрес» известный эпизод осады Сарагосы — подвиг девушки Марии-Агостины. История хотя и не сохранила фамилии героини, но город поставил ей памятник. Эта девушка подносила снаряды к крепостному орудью, и когда все бойцы пали, заняла их место и продолжала стрелять одна, стоя на груде трупов. «Какое мужество!» — восклицает Гойа (табл. 36).

Мария-Агостина и другие женщины из «Десастрес» органически входят в цепь женских образов, созданных Гойей. Это те же махи и манолы, которых изображал он в своих коврах, но они взяли камень и наваха² вместо веера и кастаньет. Они ринулись в битву, защищая детей и себя от насилия. Их движения стали угловаты и резки. Они даны во всей сущности страдающего и борющегося человека.

Маркес говорит, что испанский народ положил начало периоду «трагических эпизодов и героических — усилий, поистине, одной из самых трогательных и поучительных глав современной истории»³. Трагические эпизоды, героические усилия изобразил Гойа в своих «Десастрес».

Центральная хунта, созданная во время этой войны, не была способна защищать родину, не могла выполнить свою революционную миссию. Ее власть была слаба. Она раздиралась внутренними противоречиями и борьбой различных партий и не могла руководить армией. Испанская регулярная армия, несмотря на таких опытных полководцев, как генерал Палаfoxе, терпела поражения. Больше всего, отставая свою независимость, боролись «герильеры», партизанские отряды. И они победили. Ремесленники и крестьяне, бедные пастухи овечьих стад сумели дать отпор непобедимому Наполеону Бонапарту.

¹ В. Pérez Galdós, Episodios Nacionales. Saragoza.

² Наваха — нож.

³ Маркес, Революционная Испания. Собр. соч. т. X, стр. 723.

Гойа на листе 76 изобразил ошипанного французского орла, которого гонят за пределы страны народ. «...случилось, что Наполеон, подобно всем людям своего времени считавший Испанию безжизненным трупом, роковым образом должен был с изумлением убедиться, что если испанское государство было мертво, то испанское общество было полно жизни, и в каждой его части били через край силы сопротивления», — сказал Маркс¹.

Жозеф Бонапарт был вынужден оставить трон. Снова вернулся Фернандо VII Бурбон «желанный», как его называли сторонники его партии. Но что принес этот «желанный» король? Он восстановил отменную Жозефом инквизицию, он вернул изгнанных еще его дедом незуитов, он отменил все акты кортесов и хунт, а самых выдающихся членов их отправил на галеры.

«Против общего блага» (71 лист «Десастрес», табл. 37) пишет свои законы отвратительное существо с лицом монаха, с крыльями летучей мыши, с железными когтями на лапах, которыми он попирает земной шар. За ним стоят плачущие толпы народа. Мысль Гойи ясна. Это вернувшаяся инквизиция, это реакция, диктующая законы.

Во второй части «Десастрес», исполненной уже в годы реакции, Гойа часто прибегает к аллегории. Ломадь отбивается от напавших на нее волков, кровожадный коршун терзает человека, свирепый чудовищный зверь пожирает маленьких беспомощных людей.

Репрессии и казни отягощали Испанию. К серии «Десастрес», созданной в период 1808—1814 гг. Гойа прибавляет три офорта «Заключенные». Он задумывает создать целую серию, изображает Галлилея, Ториджани и других мучеников пострадавших за свои идеи. Как в офортах «Три узника», так и в ряде его рисунков (табл. 38), мы видим огромную заостренность и выразительность образа мученика. Закованные в кандалы и колодки узники даны в бесконечно разнообразных позах. Гойа ищет все большей и большей выразительности образа, давая людей в предельном отчаянии. Они пытаются рвать цепи, которые сковывают руки, вывернутые на спину. Сидят в изнеможении, опустив голову, лежат в глубоком обмороке.

Подлинной гуманностью проникнуты подписи Гойи к этим рисункам. «За то, что он открыл движение земли». «За то, что они происходят из евреев». «Ты скоро перестанешь страдать».

Гойа верил в свой народ. Если глубокой горечью дышит его гравюра из «Десастрес» «Правда умерла», где инквизиторы, папа в тиаре, монахи и феодалы торжествующе склонились над лежащей в сиянии лучей девушкой, то глубокой на-

¹ Маркс, Революционная Испания. Собр. соч. т. X, стр. 722.

деждой полна другая гравюра той же серии «Она воскреснет», где встает поверженная правда и отшатываются в стороны ее враги. Одна из гравюр, запрещенная и конфискованная, не вошла в собрание «Десастрес». Она изображает крестьянина, согбенного, измученного, заросшего бородой, коврыяющего жалкой мотыгой землю. Рядом с ним стоит женщина, указывающая на даль, пламенеющую от лучей яркого света. За ней возделанные поля, снопы урожая, деревья полные плодов. Гойя подписывает: «Вот истина».

«Десастрес» обычно сравнивают с серией «Бедствия войны» французского художника XVII в. Жака Калло, считая даже, что Гойя мог вдохновляться его офортами. Но между этими двумя художниками огромная разница. Жак Калло в своих «Бедствиях» с точностью бесстрастного наблюдателя отмечает виденное, одинаково зарисовывая и веселые карнавалы и мучительные казни. В бесчисленных мелких фигурах, в обилии деталей теряется отдельный человек. В творчестве Гойи выступает личность с ее индивидуальным страданием, с ее нервным трепетом. Гойя не переживает сам. С гневом и болью претворяет в себе виденное, создавая волнующий и незабываемый образ. Его акватинта трепещет вспыхивает светом, фигуры живут и движутся в вибрирующей глубине фона.

В годы реакции, могла возникнуть картина, находящаяся в музее в Лилле «Гарота» (табл. 39). Большой помост является центром картины. На помосте осужденный на удавление ошейником, который уже охватил шею несчастного. Помост пуст, палача нет, но валяется пельть. Босые ноги осужденного судорожно вытянуты, в руках крест, черты лица искажены мукой. На небе как бы отблески пожара. Призрачно выделяется белым пятном церковь. Вокруг помоста сумрачная, взволнованная толпа, данная по пояс, чтобы заострить внимание на драме, разыгрывающейся на эшафоте.

На первый взгляд непонятно, как Гойя, наблюдая ужасы войны, именно в эти годы мог быть сторонником короля Жозефа Бонапарта. Гойя написал ряд портретов короля, которые не дошли до нас, так как были уничтожены. Им была написана и большая аллегория, изображающая город Мадрид, приветствующий Жозефа. Мадрид олицетворяет прекрасная женщина. Она указывает на щит, который поднимают два крылатых существа, Слава трубит, Победа приближается с венком, на щите был изображен рельеф Жозефа. Позже уже в 1872 г. он был заменен словами «*Dos de Mayo*»¹.

Гойя уже раньше тяготил к Франции — родине демократии и революции. Жозеф уничтожил инквизицию, обещал свободы. Гойя поверил в Жозефа и тем тяжелее была для него реакция.

¹ «*Dos de Mayo*» — второе мая.

В годы реакции художник живет в своем загородном доме по другую сторону Мансанареса, в долине Сан Исидро. Из окон дома, окруженного садом, открывался просторный вид на окрестности. «Кинта дель сордо» — «дом глухого» называли его в народе.

Гойа был одинок. Многие друзья были в изгнании, его жена Хосефа умерла в 1811 г., его сын Хавьер женился и жил в Мадриде. Хозяйство художника вела дальняя родственница, вдова Леокадия Сервиля.

Гойа был у себя, в своем доме, стены которого он украсил фресками. Эти произведения не писались на заказ. И страшными видениями, чудовищами «Капричос» и «Десастрес» покрыв он стены. Мы видим здесь женщину, крадущуюся с ножом, дьяволов и ведьм, пляшущих с огромным козлом, главным персонажем шабаша. Страшный, огромный, взлохмаченный великан пожирает человека (*табл. 41 и 42*).

Картины на первый взгляд производят впечатление бреда. Об этом впечатлении много писали западноевропейские искусствоведы, видя в них только непонятную болезненную фантастику. Однако, сравнивая фрески Гойи с сериями «Десастрес» и «Капричос», можно полагать, что такие вещи из второй части «Десастрес», как демон, пишущий законы, страшный зверь-великан, пожирающий массу беспомощных обнаженных людей, и чудовищный людоед, . . . фрески, написанные уже во время реакции, несомненно, явления одного и того же порядка.

Герилья длилась шесть долгих лет. После нее наступила тяжелая реакция. Страдая за родину, Гойа продолжал мыслить пережитыми страшными видениями, воплощая их на стенах своего жилища.

С конца 80-х годов Гойа писал в серебристо-серой гамме. В нежных светлозеленых тонах написан радостный праздник в Сан Исидро с его нарядной толпой и светлым весенним небом. Совершенно иначе трактована та же тема в «Кинта дель Сордо». Фрески Гойи выполнены черной и белой краской, с небольшой добавкой жженой сены. Под низкими тяжелыми тучами движется толпа к источнику святого Исидро. Люди ждут чуда. У них искаженные лица, иступленный взгляд. Широко раскрытые рты испускают вопль. Вместо лучезарного пейзажа — черное небо и пустынная равнина. Пейзаж для Гойи всегда только фон, ибо главное и основное в его творчестве — человек. Пейзажи его этого времени мрачны и зловещи. Это черное небо в отблесках пожара, чудовищные скалы, унылые равнины. Один из испанских исследователей Гойи¹ полагает, что часто повторяющийся мотив огромной одинокой скалы может

¹ Sanchez Canton, Goya. Paris, 1930.

быть впечатлением от утеса Гонсэка, стоящего на равнинной каменной дороге из Мадрида в Толедо.

К позднему периоду творчества Гойи относится и его картина «Праздник майского дерева» (Берлин, частное собрание). В центре, на голой скале, стоит белый, как-то призрачно данный дом сеньора. Кругом ни одного дерева, только грязно-зеленые пятна травы, темная желтизна откоса. Слева каменный мост с одиноким черным крестом. На первом плане кусок пустынной, буро-желтой земли. Все дано в темных мутных тонах, оживленных кое-где коричневато-красными пятнами одежд людей, столпившихся вокруг майского шеста. Над ними темное небо с плывущими зеленоватыми тучами, безнадежно задерживающими мутные просветы голубого неба, которое чувствуется как сквозь сетку. Нерадостен праздник между крестом и домом сеньора (табл. 43).

В уединении, в «Кинта дель Сордо» начал Гойа и третью серию своих гравюр. Она имеет различные названия. Испанская Академия художеств издала их только в 1864 г. под названием «Провербиос», т. е. «Притчи». Другие исследователи предлагали другое название «Суэньес», т. е. «Сны». В настоящее время в западноевропейской литературе установлено за ними название «Диспаратес», что означает бред, нелепицы. В этой серии перед нами проходят жуткие видения, безобразные чудовища. Пляшут великаны, расплываясь как тени. Люди летают по воздуху на каких-то подобиях парашютов, бредут завязанные в мешки, сидят на ветвях деревьев. Гойа еще и еще раз ищет новые, более впечатляющие образы для волнующих его мыслей. На 70 листе «Десастрес», связанные цепью, друг за другом, бредут люди через пустынную голую равнину. «Дороги не знают» подписывает Гойа, намекая на скованность общества в эпоху реакции. В «Диспаратес» люди закутаны в безобразные мешки, стесняющие их движения. Они даны мутными пятнами, уходящими в темную глубину, расплываясь, как призраки. Аква-тинта в «Диспаратес» доходит до черноты, очертания белых пятен неумовимо тают в пространстве, задерживаясь темной сетчатой нелепой (табл. 46).

Невольно вспоминаются работы Гойи раннего периода — его грядозная «Игра в жмурки». Там, на фоне спокойного пейзажа, медлительны и плавны движения танцующих людей. В «Диспаратес» в «Танце с кастаньетами» найдены совсем иные ритмы: в черном пустом пространстве пляшут люди. У ног их пляшут тени. Одним штрихом схвачено движение, резки и мгновенны повороты и, кажется, слышен звук кастаньет (табл. 45).

Гойа многое видел в своей жизни: страшную эпоху реакции, ужасы войны и голода — бедствия своей родины. Все это про-

шло сквозь его сознание и потрясенные нервы. Он пережил в 1792 г. тяжелую болезнь, лишившую его слуха. В 1819 г. он вновь тяжело заболевает, и друзья снова бьются за его жизнь. Не был он счастлив и в личной жизни. Жена его, Хосефа, по свидетельству друзей, не понимала его творчества. Она имела много детей, но в живых остался лишь один Хавьер. Если Гойа, как рассказывают его биографы, любил герцогиню Альба, то эта любовь к красавице-аристократке не принесла ему много радости.

Гойа написал за свою жизнь около 1350 произведений. Художественные образы созревали в нем непрерывно. Его рисунки зачастую сделаны на клочках бумаги, на полях книг, на конторских счетах, на квитанциях. Друзья рассказывали, что он, разговаривая, рисовал на песке для просушки рукописей. У него была острая потребность преломить в художественном образе восприятие окружающего мира. Образы возникали один за другим. Торопясь передать их, запечатлеть на холсте, на бумаге, Гойа не довольствуется только кистью. Он пускает в ход пальцы, губки, нож, ложки, тряпки. Он неистовствует.

На автопортрете, написанном в 1815 г. (Мадрид, Академия Сан-Фернандо, *табл. 1*) Гойе 67 лет. Из темной глубины фона светом выделено лицо, белое кружево виднеется из-под расстегнутого ворота его темной одежды. Печален и серьезен взор глубоко лежащих, окруженных тенью глаз, сдвинуты брови, горестны складки в углах губ. Во всем облике чувствуется энергия и воля, и глубокая утомленность человека нелегкой судьбы.

Гойа изображал страшные сны глубоко потрясенного человека, претворяя в них мрачную действительность своей эпохи. Но он никогда не был в плену у фантастики и никогда не выходил за пределы реального. Образ художника, уронившего голову на руки, которого окружает мир чудовищ, возник не случайно на одном из листов «Капричос». Глубоко продуман смысл надписи к этой гравюре. «Фантазия, лишённая разума, производит чудовищ» и комментарий к ней, продолжающий мысль. «Но соединённая с ним (с разумом.—И. Л.), она мать искусства и источник его чудес».

Гневное возмущение против реакции, тяжелые личные переживания не уничтожили у него бурную любовь к жизни. Даже в поздние годы творчества изнутри пробивается ясная, жизнеутверждающая струя. Гойа липнет картины: «Кузнецы» (1819 г., Нью-Йорк), «Уличный точильщик» (1820 г., Будапешт, *табл. 49*), с любовью изображая людей труда.

К началу 20-х годов относится и прекрасный портрет крестьянской девушки с большим кувшином воды (1820 г., Буда-

нешт). Она стоит, спокойная и сильная, на зеленоватом фоне неба. Свежий ветер треплет ее волосы.

К 1815 г. относится и замечательный портрет внука художника, Мариано (Мадрид, Прадо). Образ мальчика прекрасен своей юностью и серьезностью, наивен взмах его ресниц, мягок овал лица. Он стоит перед пюпитром, на котором лежат ноты (табл. 40).

Гойа любил детей. Потеряв своих, пережив ряд потерь близких ему людей, он нежно привязался к девочке, дочери Леокадии, Марии Росарии, которую называли Марикита.

В изображении детей мало кто мог сравниться с Гойей. Разряженные в дорогие одежды стоят на портретах маленькие принцы и принцессы. В них еще очень много от «Инфанты Маргариты» Веласкеса с ее тяжелым платьем светской дамы и детским личиком. На его картинах играют в бои быков чумазые ребятишки на пыльных мадридских улицах, торопливо лезут на высокий шест, воткнутый в землю и увенчанный призами, деревенские парнишки на празднике «Большая Куканья». В отчаянии, закрыв лицо ручонками, бредет девочка за чужими людьми, уносящими труп убитой матери.

Бои быков—национальное испанское зрелище,— всю жизнь привлекали Гойю. С 1815 г. он начал работу над новой серией гравюр—«Тауромакия»—«История и практика боя быков». Он изобразил подвиги почти всех известных современных ему тореро: Хуанито Апиньяни, Пахуелера, Рендона, Кастеларо, баска Мартинико, Пепе Ильо (табл. 47).

Потрясают сцены, показывающие смелость человека, риск жизнью. В них запечатлено все: волнение зрителей, стремительность разъяренных быков, внимательная напряженность тореро, мгновенность движений, поворотов, различных ситуаций этой страстной и смертельной игры. Гойа, конечно, мог видеть смерть тореро, Мариано Себальоса, выходца из испанской Америки, и трагическую гибель Пепе Ильо на «Пласа де Мадрид».

Художник, великолепно передающий психологию масс, большое внимание уделяет и зрителю. Потрясает гравюра, где бык, подняв на рога тореро, ворвался в ряды зрителей... Испуганные, они бегут от него в разные стороны.

Но в эти же годы Гойа не оставляет работу над религиозными картинами. Религиозная живопись его не интересовала. Произведения на эти темы он всегда писал на заказ. Слишком захватывающей и волнующей была живая жизнь.

В 1817 г. написал он алтарный образ для собора в Севилье, изобразив покровительниц города св. Руфину и Юстину. Рассказывают, что моделью для них Гойа выбрал двух девушек-гетер из предместья Триана, сказав при этом: «Я хочу порок

сделать добродетелью». Обе девушки изображены с пальмовыми ветвями в руках, подняв к небу глаза. Образ святых трактован традиционно. Тема, повидимому, мало интересовала художника. Но в 1820 г. он пишет произведение, согретое глубоким человеческим чувством — «Причащение Хосефа Каласанса». Хосеф, седой сгорбленный старик, с полузакрытыми глазами, стоя на коленях, получает причастие из рук священника. Сумрачная церковь слабо освещена лучом света, играющего на серых и голых стенах. Холодные свинцово-серые и жемчужно-серебристые тона в сочетании с теплыми тонами старого золота на ризе священника и красной подушки на полу, по мнению Беруэте, напоминают палитру Греко¹.

Семидесятирехлетний Гойа только что в 1819 г. пережил тяжелую болезнь и потому образ большого старика волновал его.

Если творчество Веласкеса привлекло Гойю с юных лет, то позже, в годы тяжелых пережитых событий, старому Гойе был близок Рембрандт. Известно, что он копировал его гравюры. Сохранилась копия с «Женщины со стрелой». «Десстрес» и «Провербиос» с их освещенными фигурами и глубинными темными фонами, конечно, говорят о серьезном изучении Рембрандта.

Великий голландский художник Рембрандт, раскрывая внутренний мир человека, пользовался изумительной игрой света и тени, передавая психологическое состояние человека, выделяя светом лицо, руки, погружая свои фигуры в динамическую, вибрирующую глубину фона. Но он был скуп на жесты, на внешние движения. Человек у Гойи всегда полон страсти, он всегда в действии, в движении, в борьбе. Рембрандт и Гойа различны в своем понимании и показе человека. Но все же горячее, волнующее чувство к живому человеку, основанное на подлинном знании сложной внутренней жизни, во многом сближает двух великих художников. Гойа не мог пройти мимо евангельских и библейских тем Рембрандта.

К 1819 г. относится «Моление о чаше» (Мадрид, церковь св. Антония, табл. 44). Дана темная ночь в Гефсиманском саду. Ярко освещен Христос лучом света, падающим с неба. Одиноко стоит дерево без листьев, едва различимое в глубокой тьме. Христос, измученный, истерзанный человек, широко раскинул руки. И его поза, и вся фигура напоминает смятенных людей из «Десстреса». Но по интенсивности света и тени, по психологической заостренности эта вещь несомненно близка к Рембрандту. Влияние Рембрандта чувствуется и в картине «Предательство Иуды», представленной в Академию в 1799 г. и написанной для сакристии собора в Толедо. Светом выделена фигура Христа из темной глубины, выразительно спокойное и печальное

¹ Beruete y Moret, Goya. Madrid, 1915.

лицо с опущенными веками глаз, которому противопоставлены уродливые, искаженные лица издевающейся над ним толпы, напоминающие типы «Капричос». Теофиль Готье в своем «Путешествии в Испанию» рассказывает, что, рассматривая «Предательство Иуды» в соборе в Толедо, он был убежден, что перед ним произведение Рембрандта, и только тогда, когда каноник указал ему на подпись Гойи, он должен был убедиться, что это не так. «Гойа забыл даже о красках, его интересует только свет», говорит Готье¹.

Западноевропейские исследователи творчества Гойи часто утверждают, что он был религиозен. Они указывают на то, что в переписке с Сапатером Гойа, как истинный католик, ставит кресты в своих письмах, пишет «Попроси мадонну дать мне вновь радость работы» и т. д. Но это все могло быть лишь формой, лишь бытовой привычкой. Он был испанцем XVIII века. Но надо думать, что антиклерикальная сатира Гойи, человека знакомого с французскими энциклопедистами и разделяющего их идеи, была направлена не только на внешнюю сторону религии. Стоит вспомнить замечательный лист из «Десастрес», где мертвец приподнимает гробовую плиту и полунестлевым пальцем пишет на земле «Nada ello dirá» (это ничего не скажет). Эта мысль потрясает все основы и всю сущность религии.

Матерон — один из первых биографов Гойи, современный художника — рассказывает, что однажды епископ Гранады, посетив загородный дом Гойи в Сан-Исидро, увидел картину, на которой был изображен призрак, поднимающийся из могилы и пишущий пальцем на листе слово «Nada» — «Ничего».

«Высокая идея!» — воскликнул пораженный епископ, — «суета сует и суета всяческая». «Вы не так поняли меня, ваше пресвященство» возразил старик Гойа, «мой призрак хочет сказать, что он, совершил великое путешествие в ином мире, но ничего не нашел там».

Гойе трудно было дольше оставаться в реакционном Мадриде. Некоторое время он, боясь преследований, должен был скрываться у одного из своих друзей, правительственного чиновника, Хосе Дуасо-и-Латре, который давал приют многим, кого преследовал гнев «желанного» короля. Но Фернандо был нужен великий мастер, каким был Гойа, и сказав, что художник заслужил гарту, он все же привлек его ко двору. Гойа вынужден был писать портреты этого монарха. Так же как и в знаменитом портрете «Королевской семьи», он не поскупился на средства, разоблачающие сущность ненавистного ему короля. На портретах Гойи он стоит перед нами коренастый, с крупным носом, с выпяченной нижней губой и хищным взглядом

¹ Théophile Gautier, Voyage en Espagne. Paris. 1845, стр. 128.

неумных глаз, в напыщенной позе, то одетым в мантию, со скипетром в руках, то опираясь рукой на шпагу, воинственно выставив вперед левую ногу, то окруженный кавалерийскими лошадьми без всадников, то скачущим на коне со свитком в правой руке. Конный портрет, вероятно, больше всего льстил вниманию короля, так как напоминал ему незабвенный день восшествия на престол, когда он, приветствуемый народом, проскакал на коне от Пуерта де Толедо до дворца.

С каждым годом реакция усиливалась. В 1823 г. был казнен Рафаэль Риэго, командир второго батальона астурийцев, который поднял восстание в экспедиционной армии, провозгласив вновь конституцию 1812 г.

Измученный и больной, старик Гойа просит у короля отпуск для лечения во Франции, на водах Пломбиера. В мае 1824 года он получил разрешение и уехал из Мадрида. По лечению, видимо, было только предлогом для того, чтобы покинуть родину. Гойа не поехал на воды. Он основался в Бордо, не желая больше возвращаться к испанскому двору.

Бордо был центром либеральной испанской эмиграции. Здесь Гойа встретил целый ряд друзей-изгнанников: поэтов Леандро Моратина и Мануэля Сильвея, дона Мартина Алеа, переводчика «Павла и Virginии», гравера Пелегера, художника Антонио Брухада и дружескую ему семью Гойкорчеа.

Моратин сообщает в письме к своему другу Мелону: «Гойа приехал. Старый, слабый, он приехал один, без слуги, не зная французского языка. Но он доволен и полон желаний видеть свет».

Друзья дали ему рекомендательное письмо в Париж к соотечественнику, который должен был устроить его у своей родственницы. «Полный желаний видеть свет» старик художник добрался до столицы Франции.

В Париже в 20-х годах XIX в. уже расцветало искусство романтиков: Гро, Жерико, Делакруа. Были уже созданы такие вещи, как «Плот Медузы», «Ладья Данте» и «Хиосская резня». В столице Франции Гойа пробыл около двух месяцев. Вернувшись в Бордо, он поселился с Леокадией и ее маленькой дочерью Марикитой. По свидетельству Моратина условия жизни художника в Бордо были благоприятны. «Ему (Гойе.—И. Л.) здесь правится все: страна, народ, климат, пища, независимость и покой, которым он пользуется. Пока он здесь, не наблюдалось ни одного приступа болезни, которая его отягощала».

Гойа продолжал работать. Потеряв слух, он почти потерял зрение и работал с дополнительными очками. Он бродил по городу, опираясь на плечо своего юного друга, маркиста Антонио Брухада, посещал людные места, базары, с интересом наблюдая все необычайное и запечатлевая это в своих ри-

сунках: человека-скелета, типы сумасшедших, слонов, змею в четыре аршина.

Он пишет в Париж соотечественнику дону Хоакину Ферреру: «Мне нехватает и здоровья, и зрения... и только воля поддерживает меня».

Прекрасные по своей ясной жизнеутверждающей силе произведения созданы стариком Гойа в Бордо. Лирически спокойна его «Молочница», «крестьянская девушка»; которая сидит в задумчивости, поставив на землю кувшин. Она написана легкими мазками, на зеленовато-голубом фоне неба.

Гойа пишет портреты своих друзей-изгнанников. Это прекрасные реалистические портреты, написанные в коричневатотемной манере, характерной для его позднего творчества. В 80—90-е годы Гойа часто прибегал к характеристике человека не только путем раскрытия его внутреннего мира, но и путем эффектной постановки фигуры в пространстве, то на фоне пейзажа, то в глубине комнаты за столом, создавая при этом такие очаровательные полужанровые портреты, как свой автопортрет в парке на прогулке с герцогиней Альба (1793 г. Мадрид, собрание маркиза де ла Романа). Теперь в Бордо, он все свое внимание концентрирует на лице и руках портретируемого, отбрасывая все детали и аксессуары. Так написан прекрасный портрет Леандро Моратина (1825 г., Прадо, табл. 50). Выразительно лепится его красноватое, немного уже обрюзгшее лицо с тяжелыми веками внимательных глаз. Губы немного раскрыты, точно он сейчас обратится с вопросом. Серый костюм с зеленоватыми оттенками сливается с темной глубиной фона.

Глубокой внутренней сосредоточенной жизнью, погруженный в свои думы, живет на портрете Гойи дон Пио-де-Молина, бывший алькальд¹ Мадрида. Портрет выдержан в очень темных коричневатокрасных тонах. Освещено лишь лицо и белое жабо на груди (1828 г., Мадрид).

В Бордо Гойа изучает давно интересовавший его новый способ передачи своих мыслей — технику литографии, изобретенную немцем Зенефельдером в Мюнхене. Он возвращается для этого к темам «Тауромакии», создавая серию «Бордосских быков», ничем не уступающую серии, начатой в 1815 г. В ней также много страсти, движения, чудесной игры света и тени. В этой серии запечатлены главным образом подвиги тореро, американца Марьяно Себальоса (табл. 48).

С дополнительными очками и с лупой в руке Гойа занимается искусством миниатюры на слоновой кости. Он бодр, но страшные, мрачные призраки не оставили его. Он продолжает изображать пытки и казни, заключенных в тюрьмы. Он

¹ Алькальд — городской голова.

зарисовывает гильотину, подписывая «Французская казнь» (Castigo frances).

Несмотря на хорошие условия жизни в Бордо, Гойю все-таки снова тянет в Испанию. Поэт Моратил жалуется на непостоянство художника. «Гойе засело в голову, что у него много дела в Мадриде. Если бы мы его пустили, то он сел бы на мула и пустился бы в путь один, в своей охотничьей шапке, со своим мехом для вина и своими деревянными стрелами».

В мае 1826 г. Гойа едет еще раз в Мадрид, но ходатайствует перед королем, чтобы тот отпустил его на постоянное жительство в Бордо. Король согласился. Отпуская своего художника, он просил нового любимца, Висенте Лопеса из Валенсии, сделать портрет Гойи. Написать ответный портрет Лопеса, старик Гойа уже не мог: у него дрожали руки. Он вернулся в Бордо, где занялся своими материальными делами, которые вел некий Галос, и которые, вероятно, не были так блестящи, как хотел бы этого старик. С горечью пишет он сыну из Бордо: «Если бы оказалось, что я ошибся, предлагая сбор арендной платы в одном из наиболее надежных поместий, то мне, не имея никаких других средств к жизни, не кажется, чтобы мне удалось то, что удалось Тициану — прожить почти 99 лет».

Последние годы Гойа надеялся провести со своим единственным сыном, который должен был прибыть весной из Барселоны. Сын приехал. Но через несколько дней, 16 апреля 1828 г., Гойа скончался от паралича.

Художника хоронили все испанские эмигранты и почти весь город Бордо. Его тело положили в одной могиле с его другом Гойкорчеа, на кладбище большой Шартрезы, откуда через много лет, в 1898 г., его прах был торжественно перевезен в Мадрид.

* * *

Гойа был национальным гением Испании, создавшим художественный образ своей страны.

Великий художник, создавший свою манеру, свой стиль, Гойа был глубоко индивидуален в своем творчестве, переживая виденное, претворяя его в острых волнующих образах. Но его творчество привлекло к себе много подражателей. Биографы называют ряд его учеников: Хилья Ранса, который сопровождал его во время поездки в Арагон в 1808 г., Асенсио Хулио, помогавшего в росписи церкви Сан Антонио де ла Флорида, портретиста Хоакина Инса и других. Но все они далеко не поднимаются до уровня их великого учителя, до той заостренности образа, который давал он. Более поздними подражателями

Гойи были братья Лукас, писавшие также на волнующие темы «бедствий войны». Произведения Еухенио Лукаса говорят о полном освоении манеры Гойи, хотя он уже не внес ничего нового.

Творчество Гойи, его острое видение, его глубокое индивидуальное понимание окружающего мира заметно сказалось на искусстве XIX столетия.

Имя Гойи встречается на страницах дневника Делакруа, а в его произведениях, особенно в серии литографий, — иллюстраций к «Фаусту» с их эмоциональной динамикой, с их яркой фантастикой, соединенной с острым и тонким знанием действительности, чувствуется воздействие великого испанского художника. Делакруа копировал «Капричос». Листы этой серии лежали у него на столе, были всегда перед его глазами.

Глубокой экспрессивностью Гойи, остротой трактовки образа, характерной для него, веет от фигуры «Ратапуала» Домье и от литографий сюиты «Осада».

Испанией увлекался Эдуард Манэ. Он писал ее мах и маполь, испанок в мантильях с веерами в руках. Его «Балкон», его «Олимпия» продолжают произведения великого испанского мастера. Творчество Гойи привлекает к себе внимание художников наших дней.

Испанский художник Гойа перерос свои национальные рамки. Его имя с восхищением повторяют передовые люди всех стран, ибо творчество его широко охватывает все стороны жизни. Оно говорит о радости, страдании и борьбе. А это подлинный «Idioma universal» — «Всеобщий язык», близкий и понятный каждому.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

А. На русском языке:

ОБЩИЕ ТРУДЫ

Маркс и Энгельс, Революционная Испания. Собрание сочинений, том X.

Лависс и Рамбо, История XIX века. Москва, 1937/38.

Р. Мутер, История живописи в XIX в.

МОНОГРАФИИ

А. Бенуа, Гойя. СПб., 1911.

А. Сидоров, Гойя. Москва, 1936.

В. Бродский, Франсиско Хосе Гойя и Лусентес. М.-Л., 1939.

В. Бродский, Гойя — офорты. ВАХЛ. 1937.

СТАТЬИ

М. В. Ватсон и В. В. Стасов, Франсиско Гойя, Вестник изящных искусств», 1884 г., т. II.

А. Сидоров, Судьба Гойи «Искусство», 1928.

Г. Корсунский, «Испанская живопись» «Искусство», 1937, № 5.

Б. Лисенков, «Капричос» Гойи и сатирическая графика французской революции 1789 г. «Искусство», 1937, № 5.

Б. На иностранных языках:

ОБЩИЕ ТРУДЫ

- R. Muther, Geschichte der Malerei. Berlin, 1912.
H. Kehrер, Geschichte der Spanischen Kunst. München, 1923.
V. von Loga, Die Malerei in Spanien. Berlin, 1923.
A. L. Mayer, Geschichte der Spanischen Malerei. München, 1926.
H. Kehrер, Die Spanische Kunst von Greco bis Goya. München, 1926.
Legendre et Harris, La peinture espagnole. Paris, 1937.
André Michel, Histoire de l'art, vol. VII. XVIII siècle. Paris.
H. Göbel, Wandteppiche und ihre Manufakturen. Leipzig, Bd. II.

МОНОГРАФИИ

- Charles Iryarte, Goya. Paris, 1867.
V. von Loga, Francisco Goya. Berlin, 1903.
K. Bertels, Francisco Goya. München und Leipzig, 1907.
V. von Loga, Goyas seltene Radierungen. Berlin, 1907.
C. Oertel, Francisco de Goya. Bielefeld und Leipzig, 1907.
A. F. Calvert, Goya. London, 1908.
Beruete y Moret, Goya. Madrid, 1915.
A. L. Mayer, Francisco de Goya. München, 1923.
Eugenio d'Ors, L'art de Goya. Paris, 1928.
Sanchez Canton, Goya. Paris, 1930.
Ch. Terrasse, Goya y Lucientes, Paris, 1934.
Ramon Huriguera, Goya — pintor del pueblo. Barcelona, 1937.
Harris, Goya. Paris, 1938.

АЛЬБОМЫ

- Воспроизведения с гравюр и рисунков.
Velasco y Aguirre, Grabados y litografias de Goya. Notas historico-artisticas. Madrid, 1928.
Museo del Prado. «Goya». Cien dibujos inéditos. Madrid, MCMXXIII.

ТАБЛИЦЫ



1. Автопортрет. 1815.
Мадрид, Академия Сан-Фернандо.



2. Завтрак на берегу Мансанареса. Картон для гобелена. 1776.
Деталь.
Мадрид, Прадо.



3. Портрет графа Флорида Бланка. 1783.

Мадрид, Прадо.



4. Портрет Хосе Ромеро. 1786.
Мадрид, Прадо.



5. Падение. Панно для замка Аламеда. 1786.
Мадрид, Прадо.



6. Раненый каменщик. Картон для гобелена. 1786.
Мадрид, Прадо.



7. Метель. Картон для гобелена. 1787.
Мадрид, Прадо.



8. Жмурки. Картон для гобелена. 1791.
Мадрид, Прадо.



9. Дом умалишенных. Около 1794.
Мадрид, Академия Сан-Фернандо.



10. Похороны сардинки. 1795—1800.
Будапешт, Музей.



11. Портрет Франсиско Байеу и Субиа. 1796.
Мадрид, Прадо.



12. Шоргрет Фердинанда Гильмарда. 1798.
Париж, Лувр.



13. Група ангелов. Фреска. 1798.
Мадрид, црковъ Сан-Антонио де ла-Флорида.



14. Майский праздник в Сан-Исидро. 1799. Деталь.
Мадрид, Прадо.



15. Марья (?). Семья короля Карлоса IV.
Париж, Prado.



16. Семья короля Карлоса IV. 1800.
Мадрид. Прадо.



17. Семья короля Карлоса IV. 1800. Деталь.
Матрих, Прадо



18. Рисунок из группы «Нескромное зеркало».



19. Обнаженная Маха. Около 1802.
Мадрид, Прадо.



20. Одегая Маха. Около 1802.
Мадрид, Прадо.



21. Портрет Фернандо Нуньеса. 1803.
Мадрид, Прадо.



22. Портрет Марии Висенты Нуйес. 1803.
Мадрид, Прадо.



23. Портрет Исабель Кобос де Порсель. 1806.
Лондон, Национальная галерея.



24. Гуляки.
Будапешт, частное собрание.



25 Рисунок к «Каприços».



26. «Сон рассудка рождает чудовищ». Офорт из серии «Капричос».



27. Автопортрет. Офорт из серии «Капричос».



28. «Ленивцы». Офорт из серии «Капричос».



29. «Нет помощи!» Офорт из серии «Капричос».



30. «Мы уйдем, когда будет рассвет!» Офорт из серии «Капричос».



31. Расстрел в ночь со 2 на 3 мая. 1808.
Мадрид, Прадо.



32. «Я видел это!» Офорт из серии «Десастрес».



33. «Кто может видеть это!» Офорт из серии «Досастрес».



34. «Ложы мертвых». Офорт из серии «Десастрес».



35. «Они другой породы!» Офорт из серии «Десастрес».



36. «Какое мужество!» Офорт из серии «Дестагрес».



37. «Против общего блага». Офорт из серии «Десастрес».



38. Заключенный. Рисунок.



39. Гарота.
Лилль, Музей.



40. Портрет Мариано Гойа. 1815.
.. Мадрид, Прадо.



41. Сатурн. Фреска из дома Гош. 1815 – 1819
Мадрид, Прадо.



42. Процессия. Фреска из дома Гои. 1815—1819.
Мадрид, Прадо.



43. Праздник майского дерева в Астурии.
Берлин, частное собрание.



44. Христос в Гефсиманском саду. 1819.
Мадрид, Церковь св. Антония Абад де Хортолеса.



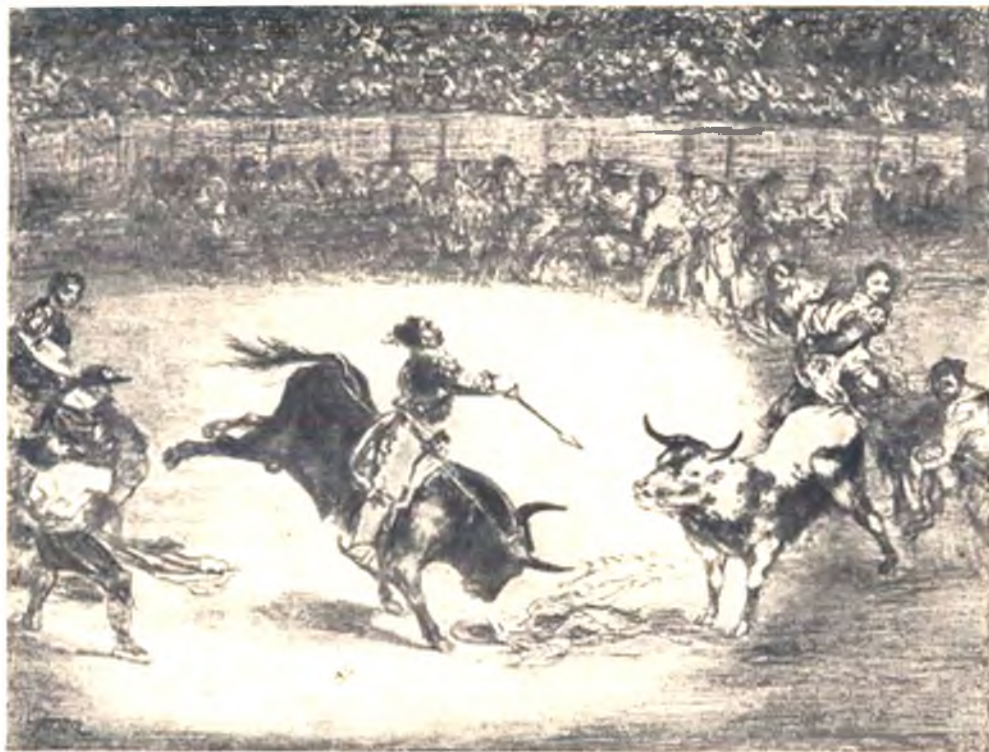
45. Пляска с кастанъетами. Офорт из серии «Диспаратес».



46. Словаки. Офорт из серии «Диспаратес».



47. «Ловкость и смелость Хуанито Аншилина». Офорт из серии «Тауромакия».



48. «Знаменитый американец Мариано Себальос». Литография из серии «Бордоские быки».



49. Точильщик. 1820
Будапешт, Национальная галерея



50. Портрет Леандро Моратина. 1825.
Мадрид, Прадо.

15 py6.