Роберт Хьюз, ‘Гойя’

Глава первая:
Введение

Я думал об этом художнике и время от времени рассматривал его работы задолго до того события, которое дало мне внутреннее разрешение написать эту книгу. Ещё будучи школьником в Австралии, я знал некоторые его офорты, и один из них стал первым произведением искусства, которое я когда-либо приобрёл — в те далёкие дни, до того как я осознал, что критики, собирающие коллекции искусства, ступают на этически скользкую почву. Моей покупкой стал плохой оттиск второго состояния Каприччо номер сорок три — *Сон разума рождает чудовищ* — это невыразимо трогательное изображение мыслителя, одолеваемого сомнениями и ночными страхами, склонившегося над своим столом, вокруг головы которого кружат совы, словно крылатые лисицы, которых я хорошо помнил с детства. Продавец хотел десять фунтов, а я сторговался до восьми, добрав последний фунт монетами, включая четыре шести пенсовые монетки. Это был первый офорт, которым я когда-либо обладал, но далеко не первый, который я видел. В нашей семье имелись несколько офортов. Они хранились в кладовой, обращённые к стене, словно иконы лёгкой непристойности — рискованные для своего времени — сосланные в изгнание. Наверное, их купил мой дед, но они оскорбляли целомудренность моего отца.

Их автором был художник, невероятно знаменитый в Австралии и совершенно неизвестный за её пределами — неуемно энергичный, харизматичный и посредственный старый полимат по имени Норман Линдсей. Он считал себя главным соперником Пикассо, а его диковинные, напыщенные ню в стиле мококо — где-то между Обри Бёрдслеем и Антуаном Ватто, но без живописных достоинств ни одного из них и с целлюлитом, словно позаимствованным у Рубенса — были неотъемлемой частью воображаемой жизни каждого австралийского юриста или владельца паба.

Вот как представлял себе офорты мой юный ум: как источник возбуждения. Поп-культура и смутные сексуальные шутки (типа «Зайди посмотреть мои офорты») утверждали это. Но что бы ни было у Гойи на уме — это точно было не то. И по мере того как я начинал лучше его узнавать — через репродукции в книгах (настоящие Гойи в Австралии тех десятилетий не выставлялись; увидеть *Сон разума* мне повезло случайно) — я с изумлением понял, до какой степени трагическое начало может быть выражено на крошечных листах бумаги.

Por que fue sensible — женщина, отчаявшаяся в темноте своей камеры, виновная и всегда одинокая, в ожидании смерти, которой государство отомстит за убийство её мужа. *¡Que se la llevaron!* («Её утащили!») — молодая женщина, похищенная громилами, один из которых, возможно, священник; её туфельки торчат нелепо вверх, пока похитители, не говоря ни слова, сгибаются к своей жертве. *Tántalo* («Тантал») — пожилой мужчина, сложив руки, качающийся взад и вперёд у острого края пирамиды в

безмолвном отчаянии, и на его коленях — ригидное тело прекрасной и гораздо более молодой женщины, чью страсть его бессилие не может пробудить. Я не мог представить себе, как это — чувствовать то же, что этот мужчина. Мне было четырнадцать, я был девственником, полным запертых гормонов, и даже не знал, что импотенция возможна — но Гойя заставил меня это почувствовать. Как такое может быть? Какую жажду он знал, о которой я ещё не догадывался?

А ещё была Церковь — доминирующее беспокойство и в жизни Гойи, и в моей. Никто из тех, о ком я знал в Австралии начала пятидесятых годов, не осмелился бы критиковать Единую, Святую, Католическую и Апостольскую Церковь с такой яростью и рвением, с каким Гойя взялся за это дело в конце восемнадцатого века.

В моём детстве весь католицизм был правым, консервативным и истерически покорным тому самому авторитарному понтифику с белыми ручками — Пию двенадцатому, с его глупым культом Девы Фатимской и Вознесения. В эпоху Гойи одержимость папским авторитетом и сопутствующая власть Церкви были ещё сильнее, и открытая критика в Испании не обходилась без риска.

Я помню, как мои иезуитские учителя (люди весьма умные) говорили: «Мы больше не пытаемся оправдывать Инквизицию, мы просто просим вас рассматривать её в историческом контексте» — словно ужасы одного набора обычаев смягчают или оправдывают ужасы другого; словно если людей четвертовали и вешали по светским причинам, это делало более понятным сжигание старушки на костре в Севилье лишь потому, что соседи донесли в Святую канцелярию, будто она, хихикая, села на корточки и снесла яйца с каббалистическими узорами. В пятидесятых, мы, школьники, полагали, что, как бы ужасны и жестоки ни были практики Святой канцелярии и Торквемады, им было далеко до ужаса ГУЛАГа и красных промывателей мозгов в Корее. Но всё равно это казалось чудовищным — и добавляло ещё одну трещину в основание моей католической веры. Так что можно сказать, что Гойя — своей беспощадной (хотя, как увидим, к тому времени уже немного устаревшей) атакой на Инквизицию, на жадность и праздность монахов, на паразитическую природу монастырской жизни — оказал на меня духовное воздействие и стал единственным художником, чьё искусство повлияло на меня в религиозном смысле. Он помог мне стать бывшим католиком — важнейший шаг в моём взрослении и обучении (и в той духовной ясности, на которую я могу хоть как-то претендовать), и я всегда был ему за это благодарен. Мысль о том, что среди десятков действительно значимых европейских художников конца восемнадцатого века был хотя бы один человек, способный писать с таким реализмом и скепсисом, претерпев за это сначала изгнание, а затем окончательное отлучение от родины, — вселяла уверенность.

Художники редко бывают моральными героями — и не должны ими быть, не больше, чем сантехники или собаководы. Гойя, не будучи ни безумцем, ни мазохистом, не стремился к мученичеству. Но иногда он проявлял героизм — особенно в своих противоречивых отношениях с последним Бурбоном, которому он служил, — отвратительным и произвольно жестоким Фернандо седьмым. Его творчество утверждало, что мужчины и женщины должны быть свободны от тирании и суеверий; что пытки, изнасилования, разграбления и бойни — эти вечные опоры власти и в светской, и в религиозной сферах — невыносимы; и что те, кто потворствует им или

прибегает к ним, не заслуживают доверия, как бы соблазнительны ни были призывы фанфар и клятвы верности. Услышать этот голос — столь утончённый и в то же время грубый, публичный и при этом странно интимный — в пятнадцать лет, из отдалённого времени и незнакомой страны, чьего языка я не знал ни слова, — было делом немалым. Это ощущалось как послание, переданное с жгучей срочностью, от уха к уху: вот правда, ты должен это знать, я через это прошёл. Или, как нацарапал сам Гойя внизу своих медных пластин в серии *Бедствия войны*: Yo lo vi — «Я это видел». «Это» было невообразимо странным, но «я» делало его подлинным.

Европеец, возможно, не отреагировал бы на изображение войны у Гойи столь же остро; эти сцены зверств и страдания были бы ему более знакомы, ближе к личному опыту. Война — часть судьбы многих подростков в Англии, Франции, Германии, Италии, на Балканах — а не просто картинка в рамке. Разрушенный дом, расчленённое тело, женщина, вопящая в неутолимой скорби над телом младенца, банальный усатый насильник в форме, вдруг появляющийся в дверях, священник (или раввин), насаженный на копьё, как свинья. Это происходило в Европе, но не с нами, и наша пресса не публиковала таких фотографий. Мы, австралийские мальчики, чьё детство пришлось на сороковые годы, не имели постоянной выставки жестокости, не носили в себе хронику реального ужаса. Как и наши американские сверстники, мы не знали бомбёжек, обстрелов, газа, вражеских вторжений или оккупации. На самом деле мы, австралийцы, были ещё более невинны, ведь в нашей истории не было ничего, сравнимого с братоубийственной бойней Гражданской войны в США, которая к тому времени уже вышла за пределы живой памяти, но не ушла из коллективного сознания. За исключением одной японской воздушной атаки на отдалённый северный город Дарвин — место, где немногие австралийцы бывали, — наш материк оставался столь же нетронутым, как и Северная Америка. Поэтому грандиозный цикл офортов Гойи о войне, почти неизвестный в моей детской стране, пришёл из мира столь чуждого и туманного, настолько не связанного с реальной жизнью в этом странном лоне вне истории, расположенном ниже экватора, что он требовал пристального внимания.

Это было не *Muss es sein? — Es muss sein!* Бетховена — «Так ли это должно быть? Так и должно быть», — написанное в начале последней части его квартета в фа-мажоре в одна тысяча восемьсот двадцать шестом году. Скорее: «Неужели так бывает? Бывает!» — затянувшийся вздох узнавания перед кровавой отвратительностью мира. До Гойи ни один художник не брался за такие темы с такой глубиной. Битвы представлялись формальными событиями, с идеализированными героями, сражающимися друг с другом и умирающими благородной, даже грациозной смертью: как тело Сарпедона, уносимое из Трои на широкие плодородные поля посмертной Ликии Гипносом и Танатосом — Сном и Смертью. Или британский генерал Вулф, умирающий назидательно на высотах Квебека, задающий стандарт благородной смерти для своих офицеров и даже для одного индейца. А не безумная и страшная резня, которой, как хотел показать нам Гойя, на самом деле является война — будь она древней или современной.

Кто из тех, чья жизнь связана с изобразительным искусством, как моя — вот уже более сорока пяти лет, — не размышлял о Гойе? В девятнадцатом веке (как и в любом другом) были художники, чьё значение критично для оценки наших собственных, возможно менее острых, усилий. Не знать их — значит быть неграмотным, и их

восприятие мира — предел, за который мы не в силах выйти. Они придают своему времени лицо — или, скорее, тысячу лиц. Их опыт следит за нашим, и может даже обойти его по интенсивности чувств.

Что бы стоили суждения музыкального критика, никогда не размышлявшего о Бетховене, или литературного — не читавшего Чарльза Диккенса? Какой вес могли бы иметь их мнения, какую инерцию они могли бы набрать? Их попросту не стоило бы воспринимать всерьёз. Гойя — один из таких основополагающих художников.

Главная причина, по которой я начал регулярно думать о Гойе, заключалась в специфике культурной среды, с которой я столкнулся, когда переехал жить и работать в Америку в тысяча девятьсот семидесятом году. Эта культура была почти полностью очищена от изображения человека. Конечно, в ней было множество человеческих фигур, но это уже другой вопрос. Америка была раздираема до полного истощения самым горько осуждаемым конфликтом со времён Гражданской войны — Вьетнамом. Страна разрывалась на части, и где было искусство, которое отражало бы её страдание?

Да, оно существовало — большей частью, за редкими почётными исключениями вроде Леона Голуба, — посредственное, протестное, больше значительное своими лозунгами, чем эстетическими достоинствами. В целом же не было ничего, абсолютно ничего, что приближалось бы к уровню офортов Гойи из *Бедствий войны*, тех раздирающих сердце изображений, в которых художник становился свидетелем почти невыразимых ужасов смерти во время испанского восстания против Наполеона, став тем самым первым современным визуальным хроникёром войны. И не было ни одной картины (а тем более скульптуры), созданной американцем, которая могла бы сравниться с полотном Гойи *Третье мая одна тысяча восемьсот восьмого года* — с этой сценой казни испанских патриотов. Явно, одной только нравственной ярости было недостаточно.

Чего не хватало современности, что было у Гойи? Или это был неправильный вопрос? Может быть, всё дело в том, что эпоха массовых медиа — наша эпоха, переполненная визуальными образами до такой степени, что все они стали в какой-то мере взаимозаменяемыми, — размывала и уносила ту особую выразительность, какую когда-то имел иконографический образ? Хочется отогнать эту мысль. Но она не уходит. Она ни исчезает, ни разрешается.

Конечно, Гойя был исключением. Кажется, гении (а это слово, несмотря на все придирки и уколы постмодернистской критики, должно выжить, потому что нет другого, которое подошло бы к определённым человеческим исключениям) обречены быть. Но тот факт, что к концу двадцатого века у нас не оказалось (и до сих пор не оказалось) никого, кто мог бы столь же выразительно и нравственно остро создать искусство на основе человеческой катастрофы, говорит о том, насколько обмелели наши ожидания от искусства. Как же кому-то удалось справиться с этим две сотни лет назад? На этот вопрос нет удобного ответа, нет упаковки, в которую можно было бы обернуть такую загадку — загадку самого трагического чувства.

Не верно, будто катастрофические события неизбежно — или даже с большой вероятностью — вызывают великую трагическую живопись. Почти шестьдесят лет

спустя после того, как бомболюк «Энолы Гей» открылся над Хиросимой, начав новую эру человеческих конфликтов, у нас до сих пор нет значительного произведения изобразительного искусства, посвящённого рождению ядерного века. Ни одна эстетически значимая картина или скульптура не увековечила Освенцим. Маловероятно, что даже столь травмирующее социальное событие, как падение башен Всемирного торгового центра в две тысячи первом году, даст начало памятным произведениям искусства. То, что мы действительно запомнили — это фотографии, которые невозможно превзойти.

Гойя был художником, целиком принадлежащим этому миру. У него, похоже, не было метафизических устремлений. Он мог изображать рай, но делал это, скорее, по обязанности. Ангелы, которых он нарисовал на стенах церкви Сан-Антонио-де-ла-Флорида в грандиозной фресковой серии одна тысяча семьсот девяносто восьмого года, — это прежде всего ослепительные блондины с прозрачными крыльями, и только во вторую очередь — вестники божественной благодати. Они несли эту благодать лишь постольку, поскольку оставались желанными. Для него, похоже, Бог являл себя человечеству через мимолётные, но колоссальные удовольствия земной жизни.

Гойя был страстным певцом наслаждения. Он любил всё, что связано с чувствами: запах апельсина или подмышки девушки; аромат табака и послевкусие вина; резкие ритмы уличного танца; игру света на тафте, шёлке, хлопке; послесвечение летнего заката или тусклый блеск отполированной ореховой ложи ружья. Его изображения наслаждений не нужно долго искать: они пронизывают всё его творчество — от ранних эскизов для шпалер, созданных для испанской королевской семьи (махи и махо, устраивающие пикники и танцы на зелёных берегах Мансанареса под Мадридом, дети, играющие в тореадоров, возбуждённые толпы) — до вызывающей сексуальности *Обнажённой махи*.

Но он также был одним из немногих великих мастеров изображения физической боли, насилия, унижения тела. В этом он был равен Маттиасу Грюневальду, автору знаменитого Изенгеймского алтаря. Совсем не обязательно, чтобы художник одинаково хорошо передавал и боль, и наслаждение. Один может получаться, другой — нет. И у многих — именно так.

Иероним Босх, мистик пятнадцатого века, чьи картины так любил собирать мрачный испанский монарх Филипп второй и которые, войдя в королевские коллекции, впоследствии оказали огромное влияние на Гойю, — несмотря на название самой известной своей работы, *Сад земных наслаждений*, — вовсе не был мастером изображения чувственных чудес. Его ад — всегда подлинно пугающий и убедительный, тогда как его рай — едва ли достоверен.

Совершенно противоположная проблема была у его великого барочного антипода — Питера Паула Рубенса. Посмотрите на *Распятие* Рубенса — благородное, мускулистое тело, прибитое гвоздями к кресту, — и вы почти не почувствуете в нём смерти: его физическое изобилие, избыток энергии противостоят самой идее страдания. Осуждённые души у Рубенса — актёры, раздирающие себя в экстазе; их боль не ощущается иначе как богословская концепция. Риторика подавляет и

вытесняет реальность (если вообще можно говорить о «реальности» в таком контексте). Но Гойя был по-настоящему реалистом — одним из первых и величайших в европейском искусстве.

Однажды мне почудилось, что я встретился с ним. Это случилось после автокатастрофы в тысяча девятьсот девяносто девятом году. Удар размозжил моё тело, как жабу: столько костей на правой стороне — переломанных, раздробленных или выведенных из суставов — что мои шансы на выживание считались крайне низкими. Врачи и медсёстры в Королевской больнице Перта, а затем в госпитале Святого Винсента в Сиднее, сделали всё возможное, чтобы спасти меня, но на это ушло почти семь месяцев госпитализации, более десятка операций, больше боли, чем я мог себе представить, и, в начале, около пяти недель в коме в реанимации.

Особенность интенсивной терапии в том, что хотя те, кто о ней ничего не знает, думают, будто пациент находится без сознания, на самом деле сознание — хотя и не связанное с ближайшим окружением и людьми, входящими и выходящими из палаты — искажено препаратами, интубацией, жестким и непрерывным освещением, а также собственной неподвижностью. Всё это вызывает затяжные сюжетные сны, или галлюцинации, или кошмары. Они куда тяжелее и плотнее, чем обычные сновидения, и обладают ужасным ощущением неизбежности: за их пределами нет ничего, и время исчезает в их лабиринте. Большую часть этого времени я мечтал о Гойе. Конечно, это был не настоящий художник, а проекция моих страхов. Книга о нём, которую я собирался написать, застопорилась: ещё до аварии я годами пребывал в творческом тупике.

В моём сне он был молодым и напоминал уличного забияку — махо, одетого, как я позже понял, в короткий жакет тореадора с автопортрета тысяча семьсот девяносто четвёртого — девяносто пятого годов (тот, что на фронтисписе). Вокруг него была банда приятелей — такие же презрительные махо, — и все они считали меня нелепым самозванцем, клоуном, не понимающим, куда он попал. Мы встретились в мрачных, сводчатых помещениях — вроде камеры в сумасшедшем доме или госпитале времён чумы — ещё один антураж, знакомый по картинам Гойи. Но эти комнаты, с их тусклым светом и гулкими эхами, были также аэропортом: по какой-то непостижимой причине — аэропортом Севильи. (Севилья почти не играет роли в жизни Гойи; он там не жил и не работал, хотя и написал большое полотно с покровителями города — святыми Хустой и Руфиной — для его кафедрального собора.)

Моим единственным желанием, казалось, единственной надеждой, было выбраться оттуда и каким-то образом дотащиться до внутреннего рейса компании Iberia, который унёс бы меня прочь из этого ужасного места, где мне совершенно не место. Каменные стены были старыми, но мебель — пугающе дешёвой и современной: пластиковые столы с покрытием под формайку, запутанные лабиринты скользких занавесок, электронные рамки для досмотра.

Гойя с наслаждением заставлял меня идти — точнее, ковылять или ползти — через рамки, которые издавали бесконечные визги и тревожные гудки. Потом он с дружками разворачивал меня и гоготал, пока я снова и снова пытался освободиться, тщетно, как *asqueroso inglés* — «отвратительный англичанин». Это было невозможно: к моей

правой ноге они прикрепили какое-то причудливое металлическое устройство, не позволяющее пройти через дверь или пролезть в одну из заманчивых щелей во внешней стене этой тюрьмы-аэропорта. Конструкция имела грубую тяжесть сельского железа восемнадцатого века, но была выполнена из отполированной нержавеющей стали и какого-то другого металла, который я догадался назвать титаном.

И, по крайней мере, это соответствовало действительности. Врачи из Королевской больницы Перта действительно установили мне на правую ногу, чья большеберцовая и малоберцовая кости, коленный сустав и бедренная кость были почти полностью раздроблены в результате аварии, ортопедическое устройство под названием фиксатор Илизарова. Конечность была окружена жёсткими пластиковыми кольцами, из которых внутрь торчали острые спицы; они ввинчивались через кожу и мышцы в обломки костей, фиксируя их в анатомически правильном положении и давая возможность начаться медленному процессу срастания. Носить этот аппарат мне предстояло месяцами. В моём сне или галлюцинации он стал тем самым механизмом ограничения и пытки, который Гойя наложил на меня.

Не нужно быть доктором Фрейдом, чтобы распознать смысл этой странной и навязчивой галлюцинации. Я надеялся «поймать» Гойю на письме — а он вместо этого заточил меня. Моё наивное восхищение втянуло меня в ловушку, из которой не было видимого выхода. Я был не просто неспособен справиться с задачей — мой предмет знал об этом и считал моё бессилие до истерики смешным. Единственным способом вырваться из этого унизительного тупика, казалось, было прорваться сквозь него. Или, по крайней мере, так мне казалось. Сквозь всю боль и психическое смятение Гойя приобрёл в моей субъективной жизни такую значимость, что — удастся ли мне выразить его справедливо в тексте или нет — я не мог его оставить. Это было как попытка преодолеть писательский ступор, взорвав здание, в коридоре которого ты застрял.

Почему он казался таким неотложным? Я не мог представить себе подобной галлюцинации о Делакруа или Энгре, чьё искусство я тоже обожаю. Но многие — и я в том числе — воспринимают Гойю как часть нашей собственной эпохи, почти как нашего современника — столь же мёртвого, как Пикассо, но такого же близкого: «современного художника». Гойя кажется настоящей переходной фигурой, последним из тех, кто уходил, и первым из тех, кто грядёт: последним Старым Мастером и первым Модернистом. Конечно, в строгом экзистенциальном смысле это — иллюзия. Никто не «принадлежит» какой-либо эпохе, кроме своей собственной. Модернистские элементы есть и у других художников; просто у Гойи они проявляются ярче и выразительнее, чем у его современников. Нет ничего «современного» в Антоне Рафаэле Менгсе, главном художнике при дворе Карлоса третьего в Мадриде. С трудом можно говорить о «современности» даже в случае с таким изобретательным и оживлённым живописцем, как Джамбаттиста Тьеполо, который непосредственно предшествовал Гойе при испанском дворе. Но тот модернизм, о котором говорю я, — это не изобретательность.

Он заключается в сомневающемся, дерзком отношении к жизни; в устойчивом скепсисе, который проникает сквозь официальные структуры общества и не воздаёт автоматической чести власти — будь то церковь, монарх или аристократ; который, прежде всего, ни на что не полагается без проверки и стремится к предельно

реалистичному взгляду на свои темы и сюжеты — быть, как однажды сказал Ленин в Цюрихе (хоть и в совершенно ином социальном контексте), «настолько радикальным, насколько сама реальность».

Можно было бы сказать, к примеру, что Гойя был человеком старого мира, ведь он был явно очарован ведьмовством и глубоко погружён в древние суеверия, окружавшие культ ведьм в Испании. Он изображал их снова и снова — не только в монументальной и фантастически изобретательной серии сатирических офортов под названием *Капричос*, но и в ряде живописных работ, включая загадочные *Чёрные картины* (*Pinturas negras*), которыми он украсил стены своего последнего испанского дома — Кинта дель Сордо, на другом берегу реки от Мадрида.

Можно сказать, что колдовство было постоянным присутствием в воображении Гойи. Но привлекало ли его само колдовство — практика чар, белой и чёрной магии, воздействующих на реальность, воспринимаемых им как факт жизни? Или его интересовало именно общественное верование в ведьм — тревожившее рационалиста-художника как пережиток мира, который следовало бы оставить позади? Это было утверждение или осуждение? Или (третья возможность) он видел в колдовстве то же, что увидел бы поздний сюрреалист, — странный и чрезвычайно любопытный анахронизм, свидетельство неискоренимой, архаической, упрямой — и потому чудесной — человеческой иррациональности?

Но он также был человеком нового мира, грядущего, с его великим и расплывчатым проектом, который англичане называли *Enlightenment*, французы — *éclaircissement*, а испанцы — *ilustración*. Это было рационалистическое и скептическое течение мысли, проникшее в Испанию через Пиренеи. Его истоки — в трудах англичанина Джона Локка. Но непосредственное влияние на испанских интеллектуалов оказывала Франция: «Персидские письма» Монтескьё, Вольтер, Руссо и гигантская *Энциклопедия* Дидро — свод всех идей восемнадцатого века, публиковавшийся с тысяча семьсот пятьдесят первого по семьдесят второй год.

Друзья Гойи были иллюстрадо — людьми Просвещения. Он писал их портреты, а также портреты их жён, детей, любовниц. В то же время он писал и тех, кто вовсе не был иллюстрадо — представителей традиционной власти Церкви и Государства, иногда весьма влиятельных. Гойя, как правило, писал по заказу. В его выборе тем и моделей трудно уловить идеологические или патриотические предпочтения. Даже частичный список клиентов Гойи до поражения Наполеона в Испании показывает довольно равномерное распределение взглядов между консервативными испанцами, испанскими либеральными патриотами и французскими симпатизантами.

К первым относились герцогиня д’Абрантес, Хуан Агустин Сеан Бермудес, граф Фернан Нуньес, Игнасио О’Мулриан и, конечно, Фернандо седьмого. Ко вторым — Ховельянос, актёр Исидоро Майкес и пылающий защитник Сарагосы Хосе Палафокс. К третьим — священник Хуан Антонио Льоренте и граф Кабаррус — не говоря уже о яростном ультра-бонапартисте, французском посланнике в Испании, молодом Фердинанде Гийемарде.

Но в целом он, безусловно, принадлежал к лагерю иллюстрадо. Если бы оставались сомнения, их развеяли бы его графические работы — особенно *Капричос*.

Большинство испанских художников — современников Гойи, таких как Агустин Эстеве, Хоакин Инса, Антонио Карнисеро и другие — не оставили в своих произведениях ни следа социальных или политических размышлений. Они были мастерами ремесла: писали портреты, делали то, чего от них ждали — и всё. Гойя был существом совершенно иного порядка: он не мог видеть или чувствовать что-либо, не сформировав на это собственного взгляда — и этот взгляд выражался в его работах, часто с предельной страстью. И это тоже часть его современности — ещё одна причина, по которой он и сегодня кажется нам столь близким, несмотря на расстояние веков.

Глава вторая:
Начало

Около тридцати лет отделяют две картины, которые в совокупности раскрывают масштаб творческого пути художника. Хотя обе изображают один и тот же сюжет, их настроение, смысл и живописная манера радикально различны. Тем не менее, их автор — один и тот же человек: Франсиско Гойя-и-Лусьентес. Мы ожидаем, что за тридцать лет художник изменится. Но настолько? Переплавить самого себя с ног до головы, стать, казалось бы, совершенно другим мастером — да ещё с такой неудержимой силой? Такое превращение возможно, когда юность уступает место старости, и искусствоведы нередко называют это появлением «великого позднего стиля». Он радикален, но не юношеской, поверхностной радикальностью. Он приходит после долгой жизни, когда времени почти не остаётся, и потому несёт в себе серьёзность, не сводимую к эксперименту или гипотезе. Он говорит: посмотри на это внимательно, потому что, возможно, это последнее, что ты услышишь от меня.

Обе работы изображают праздник Сан-Исидро — покровителя Мадрида, города, в котором жил Гойя. Каждый год он приходится на пятнадцатое мая и является одним из главных поводов для веселья и гуляний в столице. Человек, в честь которого устраивается праздник, был, согласно легенде (или, выражаясь вежливо, агиографии), земледельцем одиннадцатого века, возделывавшим почву в лугах и на равнинах у реки Мансанарес, которая снабжает Мадрид водой. Во время работы его мотыга наткнулась на «чудесный» источник, который с тех пор никогда не иссякал. Постепенно это место стало местом паломничества; некоторые утверждали, что, выпив воды из источника Сан-Исидро, избавились от болезней и немощей. В шестнадцатом веке на этом месте императрица Изабелла построила часовню — после того как её супруг из дома Габсбургов, Карл Пятый (Карлос Первый в Испании), и их сын Филипп испили воды и исцелились. Со временем часовня стала церковью, перестроенной в неоклассическом стиле в начале восемнадцатого века. Она стоит и поныне, глядя с холма через Мансанарес на город. Когда в тысяча семьсот сорок шестом году родился Гойя, пятнадцатого мая туда стекались толпы мадридцев: они пересекали мост Сеговия и собирались на склонах и лугах у подножия церкви Сан-Исидро. Это место стало чем-то средним между ярмаркой, местом для пикника и религиозным праздником.

Люди приходили в весенних нарядах: мужчины — в треуголках, бриджах и чулках, женщины — лёгкие, как бабочки, с зонтиками от солнца, в экипажах и барушах, наполненных корзинами с провизией; они кланялись друг другу, болтали, обменивались комплиментами и, испив благочестивый глоток святой воды из источника, продолжали веселье.

Именно эту сцену Гойя написал в тысяча семьсот восемьдесят восьмом году в бодром масляном этюде — почти настолько маленьком, что его можно было бы исполнить прямо на месте, под открытым небом; хотя, скорее всего, он был написан в мастерской, по памяти и карандашным наброскам. Тогда Гойе было сорок — возраст для художника поздний, начало карьеры ещё почти не состоялось. Впрочем, по меркам эпохи сорок — не особенно молодо, но для Гойи, который опроверг все актуарные таблицы своего времени и прожил до восьмидесяти двух, — вполне.

Картина Гойи полна радости и праздничного настроения. Это люди, среди которых он хочет быть, возможно — кем он хочет быть. Вот, например, молодой человек на переднем плане, опирающийся на трость и с восторгом глядящий на букет из дам под белым зонтом в форме вытянутого блюдца. Гойе хочется быть их другом, их социальным равным, их любовником. Ему хотелось бы познакомиться с девушкой в красном жакете и жёлтой юбке, которая наклоняется, чтобы наполнить стакан молодому человеку, подающему его вперёд. Взгляд Гойи на этот день Сан-Исидро — так же прост и безмятежен, как у Ренуара на лодочной прогулке. Это чистый этикет и общее наслаждение.

Вдалеке, за быстро намеченным блеском Мансанареса, два крупных здания наблюдают за гуляющими. Одно из них — церковь Сан-Франциско с одиноким куполом; слева от неё — Эль-Пардо, одна из нескольких королевских резиденций в окрестностях Мадрида. Гойя надеется, что эта сцена станет эскизом к огромному полноразмерному предварительному наброску, или картону (от слова *cartone*, то есть бумага), который затем будет выткан из шерсти в масштабах настенного панно — Гойя задумывал его почти в семь с половиной метров шириной — и размещён в одном из залов дворца Пардо. Он рассчитывает, что эта работа принесёт ему известность и послужит ступенью на пути к успеху, по которому он вскоре станет главным придворным живописцем — первым живописцем короля.

Но всё пошло не так, как надеялся и ожидал Гойя. В том же году, в тысяча семьсот восемьдесят восьмом, король — Карл Третий, бурбонский монарх Испании — умер, а дворец Пардо был заброшен: никаких новых картин и декоративных схем, включая шпалеры, для него больше не заказывали. Полноразмерного картона с весёлой уличной толпой в день Сан-Исидро не появилось, как и шпалеры на его основе. Но маленький этюд в конечном итоге был принят в коллекцию великого музея Прадо, где и поныне остаётся одним из редчайших образов общественного удовольствия без всякой тени — среди всех работ Гойи.

Вторая картина, традиционно озаглавленная *Паломничество на Сан-Исидро*, также находится в Прадо — в залах, посвящённых так называемым *Pinturas negras*, Чёрным картинам Гойи, созданным им в старости. Она была написана между тысяча восемьсот двадцать первым и тысяча восемьсот двадцать третьим годами, когда художнику было около семидесяти пяти, и ему оставалось прожить в Испании всего несколько лет. (Вскоре он покинет страну, в которой — за исключением краткой молодёжной поездки в Италию — провёл всю жизнь, и переедет за французскую границу, в Бордо, где умрёт в возрасте восьмидесяти двух лет, в тысяча восемьсот двадцать восьмом году.)

Незадолго до этого он приобрёл дом за городом, на противоположном берегу Мансанареса — с примерно такой же точки, с какой на город смотрят паломники, идущие к чудесному источнику Сан-Исидро. Новое жилище носило название Кинта дель Сордо — Ферма Глухого. Это прозвище, по совпадению, относилось не к самому Гойе, который в ту пору действительно был глух как пень и оставался таким уже многие десятилетия, а к прежнему владельцу — глухому крестьянину. Мы имеем лишь неполное представление о том, как выглядел этот двухэтажный дом, ведь его снесли в девятнадцатом веке ради строительства железнодорожной ветки, ныне носящей имя

Гойи. Однако сам художник расписал его внутренние стены, нанося масляную краску прямо на штукатурку. *Паломничество на Сан-Исидро* — одна из этих фресок.

Она действительно велика, по-настоящему панорамна — четыре с половиной фута в высоту и четырнадцать в ширину (примерно сто тридцать семь на четыреста двадцать семь сантиметров), — хотя и не так масштабна, какой задумывалась шпалера тридцатью тремя годами ранее. Это также одна из немногих картин из Фермы Глухого, которую можно с относительной уверенностью связать с реальным событием, несмотря на то, что Гойя не подписал, не датировал и не озаглавил её. Возможно, что источником вдохновения послужила иная *ромерия* — паломничество — в каком-то другом уголке Испании, где побывал Гойя, скажем, в Андалусии. Но мадридское шествие происходило буквально у него под окнами, он наблюдал его год за годом, и вполне разумно предположить, что на картине действительно изображено поклонение Сан-Исидро.

То, что эта картина, как и другие из дома Гойи, вообще уцелела — почти чудо. В тысяча восемьсот семьдесят третьем году здание приобрёл барон Фредерик д'Эрланже, состоятельный француз с интересами в испанской недвижимости. В отличие от большинства своих собратьев-девелоперов, как тогда, так и сегодня, д'Эрланже был неравнодушен к изобразительному искусству и считал, что фрески Гойи — странные, в основном непостижимые и почти нечитаемо тёмные — заслуживают спасения.

О существовании этих фресок ранее упоминал друг Гойи Бернардо де Ириарте, который посетил дом в тысяча восемьсот шестьдесят восьмом году, задолго после смерти художника, и увидел росписи на стенах, дав им краткие названия. Но вполне возможно, что Чёрные картины погибли бы от сырости, вандализма и запустения, если бы барон д'Эрланже не распорядился аккуратно снять расписанную штукатурку — а это была не настоящая фреска, а масло по гипсу, то есть крайне уязвимая техника — и перенести её на холст. Работы начались в тысяча восемьсот семьдесят четвёртом году. В процессе реставрации были внесены некоторые правки и «улучшения» — их осуществлял реставратор Мартин Кубельс. Например, на довоенных (до реставрации) фотографиях видно, что у чудовищной центральной фигуры на *Сатурне, пожирающем своего сына*, был частично эрегированный пенис, который Кубельс приглушил — в интересах общественной нравственности. Это поразительно: ведь считается, что пенис (эрегированный или нет) мог оскорбить публику больше, чем зрелище каннибала-отца, разрывающего окровавленное мясо с трупа собственного ребёнка. Но кто может поручиться, что подобная глупая цензура не нашла бы применения и сегодня?

Д'Эрланже отправил Чёрные картины в Париж, чтобы выставить их на Всемирной выставке тысяча восемьсот семьдесят восьмого года. Хочется сказать, что они произвели сенсацию, но этого не произошло. Журналисты, если и упоминали их, то отмахивались как от работ безумного испанца. И всё же они вызвали восхищение у некоторых импрессионистов, увидевших их. Гойя не был широко известен во Франции, даже тогда, но знатоки, такие как Мане и Делакруа, высоко ценили его — в первую очередь за его офорты, которые как раз становились известными. Чёрные картины же открыли такую сторону Гойи, которая была ещё более экстремальной, внушительной и

странной, чем его графика. Тем не менее, их экспонирование в коридоре рядом с этнографической экспозицией, спустя полвека после смерти художника, не вызвало особого интереса. В тысяча восемьсот восемьдесят первом году барон вернул Чёрные картины в Испанию и подарил их музею Прадо.

Новая версия *Паломничества на Сан-Исидро* — полная противоположность старой. Она тёмная, почти истеричная и угрожающе напряжённая, без малейшего намёка на сладостное, праздничное настроение прежней композиции. Цветовая гамма — траурная: доминируют коричневые и чёрные тона, лишь изредка вспыхивает белый. Здесь нет ни пикников, ни зонтиков, ни миловидных девушек. Вместо этого мы видим тяжело ползущую к зрителю змею из абсолютно измученных лиц — человеческое месиво, стелящееся по земле, бесплодной, как шлаковая насыпь.

Пара-тройка женщин различима, но большинство фигур — насколько можно судить сквозь мрак — мужского пола. Самая отчётливая женская фигура отодвинута вправо, её лицо в профиль — маска стенания. Ни корзин с едой, ни стаканов, ни иных атрибутов пикника здесь нет.

У границы изображения этот змей страдания поднимается, раздувается, словно кобра, — и становится ясно, из чего он соткан: из лиц, каждое из которых искажено в беззвучном крике. Кто-то поёт фальшиво, кто-то, кажется, просто воет, как пёс или обезьяна. Рты — как кратеры, чёрные дыры, визуальная какофония тьмы, дающей выход себе самой.

Даже в этом человеческом валу можно различить классовые различия. Пара мужских фигур, лица которых утопают в тени, принадлежат к среднему классу — об этом говорят цилиндрические чёрные шляпы. Но основная масса — пролетарии или даже ниже: нищие, экзальтированные фанатики в лохмотьях, погружённые в видение, которого мы, зрители, ни понять, ни разделить не можем. Гитарист на переднем плане так захвачен своей хвалебной песнью — или это гортанный *канте хондо*, — что он полностью оторван от реальности.

Это — видение человечества Гойи: сырого, почти взрывоопасного. Написано оно так, как не писал никто до него: яростно и широкой кистью. Мазки охры и умбры, глубочайшие провалы чёрного, нос, скулы, лоб, уши, провал глазницы с опасным бликом внутри — всё словно вылеплено из грубой пасты краски.

До Гойи ни один художник не передавал иррациональность толпы — особенно толпы, охваченной общей идеей, будь то религиозной или политической — с такой беспощадной трезвостью. Более того, экспрессивная грубость письма, срочность мазков и театр выражений на лицах — гневных, оцепенелых, коварных, почти безумных — представляют собой атаку на тишину. Толпа — это воплощённая немота. Они словно существа, пытающиеся докричаться до нас сквозь толстое стекло. Это создания глухоты самого Гойи. Они толпятся у поверхности картины, но художник не слышит их и уже никогда не услышит. Отсюда — ярость изображения, карикатурная, отчаянная попытка сделать слышимым то, что навсегда останется для него беззвучным.

Скажи: «испанское искусство» — и в памяти тут же всплывают четыре имени: Веласкес, Гойя, Дали и Пикассо. Пятым, едва уступающим, станет грек Доменикос Теотокопулос, он же Эль Греко, творивший в Толедо.

Для многих Эль Греко — слишком набожный и манерный, чтобы полностью удовлетворять вкус взыскательного зрителя, тогда как Пикассо — слишком трудно постижим в целом: его самые популярные произведения, созданные в голубом периоде, одновременно и его самые слабые — сентиментальные и производные. Его величайшее достижение, соавторство в создании кубизма, остаётся слишком неясным, чтобы получить «честную» народную оценку. Колоссальная популярность Пикассо проистекает из его неутомимой энергии и несомненного гения. Но в то же время она свидетельствует о торжестве пиара над доступностью, о любопытстве к личности художника — превзошедшем подлинную любовь к его творчеству. Почти то же самое можно сказать и о Дали: гений саморекламы, но в конечном счёте разрушительный; художник исключительной силы в молодости — ничто не способно умалить чудесную поэзию его работ двадцатых годов и его сотрудничества с Луисом Бунюэлем — но катастрофически самоповторяющийся зануда в старости.

В отличие от них, у Веласкеса практически нет «личного мифа». Мы знаем о нём так мало, что он почти исчезает за своими полотнами — и это, пожалуй, даже не вредно в эпоху, одержимую понятием «личности» и ослеплённую знаменитостями. Но это затрудняет его восприятие для людей, воспитанных на позднесоветских или позднекапиталистических представлениях о художнике как о яркой, харизматичной фигуре. Каким он «на самом деле» был? Мы не знаем и никогда не узнаем. Ни дневников, ни писем, ни откровений — лишь безупречная, отрешённая маска, почти не дающая нам зацепки, чтобы понять его картины.

Из всех четырёх самым доступным, кажется, остаётся Франсиско Гойя-и-Лусьентес (семнадцать сорок шестой — восемнадцать двадцать восьмой). Но и здесь, а может, особенно здесь, стоит быть осторожным. Пусть это и клише, но всё же правда: ни один великий художник не сдаётся с лёгкостью пытливому взгляду, и ни один не объясняется до конца сам по себе. С одной стороны, большая часть искусства Гойи носит революционный характер. С другой — даже те его работы, которые вовсе не сатиричны или враждебны, часто воспринимаются как подрывные. И в то же время значительная часть его творчества состоит из портретов, которые, если взглянуть на них беспристрастно, вовсе не уничижительны по отношению к заказчикам. Идея о том, что Гойя был художником, по природе своей «против системы», — в значительной мере модернистский миф. Однако в его основе лежит подлинная черта характера: он был человеком большой, временами героической независимости, никогда не предававшим свои глубокие инстинкты и не лгавшим на холсте. Одна из величайших загадок Гойи — как столь пылкая, саркастичная, неукротимая фантазия смогла не просто время от времени, а в течение более чем сорока лет приспосабливаться к условиям работы при дворе Бурбонов.

Но, возможно, в этом нет ничего удивительного. Первая биография и исследование о Гойе были написаны уже после его смерти — и французами: *Goya* Лорана Матерона (Париж, тысяча восемьсот пятьдесят восьмой) и *Goya: Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes…* Шарля Ириарте (Париж, тысяча восемьсот

шестьдесят седьмой). Ни один из авторов лично с Гойей не был знаком, но оба восхищались им настолько, что сочли необходимым превратить его в французского романтического героя: революционера, противника монархии, бурного, чувственного персонажа с беспокойной юностью и яростным стремлением к художественной свободе.

Их утверждения имели под собой некоторые основания, хотя и не вызывали полного доверия. Как осторожно сформулировал это исследователь начала двадцатого века Энрике Лафуэнте Феррари, Гойя «прожил весьма бурную юность». Рассказы о его неукротимом нраве сочетались с другим элементом гойевской легенды — тоже частью правдивым, частью преувеличенным: будто он был необразован, не имел системного образования — некий гениальный примитив, поднявшийся из низов. «Лишённый литературного воспитания в ранние годы, — писал Матерон, — он едва ли открыл хоть одну книгу в тот период, когда формировался его ум; его внимание было поглощено иными вещами».

В своём рвении приписать Гойю радикальным силам и представить его чуть ли не южно-французским «энциклопедистом», Ириарте заходил ещё дальше, утверждая, что Гойя — один из «великих разрушителей» испанской ортодоксии, не уважающий ни семью, ни престол, ни Бога своих отцов.

Это было дико преувеличено, но именно на этой идее долго держалось расхожее мнение, будто Гойя сумел внедриться при дворе Испании как подрыватель бурбонского достоинства. Это устойчивая фантазия, поскольку соответствует извечному представлению об искусстве как силе подрывной, но всё же не имеет под собой основания. Его портреты Бурбонов и придворной знати — вопреки утверждениям многих авторов двадцатого века — не были актами вражды или сатиры. Даже когда он писал тех, кто вызывал у него личную антипатию — например, последнего короля, которому он служил, Фернандо Седьмого, — он делал это, если и без лести, то с определённой долей равновесия. Гойя как негодующий иронист, протестующий против смерти и несправедливости, в первую очередь проявляется в своей графике, которая, хоть и выставлялась при жизни художника (но без особого успеха), не была создана по заказу королей или вельмож. Ближе всего к участию Карлоса Четвёртого в судьбе *Капричос* был момент, когда он позволил Гойе продать ему оригинальные медные пластины после провала издания — в обмен на королевскую пенсию для сына Хавьера.

Кроме Пабло Пикассо, ни один западный художник за последние сто пятьдесят лет не оказывал такого влияния на культуру своей страны при жизни, как Гойя. И всё же это, по сути, иллюзия ретроспективная, вызванная простым фактом: с нашей точки зрения, он был безусловно лучшим живописцем Мадрида в девяностых годах восемнадцатого века. Его положение при дворе никогда не было полностью устойчивым и мало захватывало воображение публики. Впрочем, тогдашнее общественное мнение ничего не решало, ведь «широкая публика» не покупала и не заказывала картины — только узкая элита интересовалась искусством и могла себе его позволить. В вопросах искусства Мадрид конца восемнадцатого века не знал никакого демократического консенсуса по поводу качества. Это означало, что новичок должен был тщательно выбирать, кого подражать, и твёрдо знать, к какому покровителю примкнуть —

остальное было минным полем скрытых дипломатических ловушек. Славы было не добиться одной лишь способностью, но без способности её тем более не заслужить.

При жизни Гойя был куда менее известен, чем сегодня, и даже в самой Испании его работы видел вживую лишь ограниченный круг. Он приобрёл довольно широкую образованную аудиторию — что и было максимумом, на который мог рассчитывать художник того времени. Тогда люди не увлекались художниками лишь потому, что кто-то другой — пусть даже вышестоящий — считал их «новыми» или «волнующими». Понятия «искусство для массовой аудитории» попросту ещё не существовало. Вероятно, если бы мы подсчитали общее число людей в Испании около восемнадцатого года девятнадцатого века, которые хоть как-то знали о Гойе, их оказалось бы в разы меньше — и это мягко сказано — чем тех, кто сегодня узнал бы (в какой бы то ни было степени узнавания) имя какого-нибудь модного современного деятеля, вроде Дэмиена Херста — не говоря уж о Джексоне Поллоке. Двести лет назад выражение «знаменитый художник» значило не то, что значит сейчас.

Гойя был поразительно продуктивен. Он создал около семисот картин, девятисот рисунков, почти трёхсот офортов, два масштабных цикла настенной живописи и множество второстепенных фресок. В своё время у него были конкуренты, но не было настоящих соперников. Он был редким случаем — художником, рождённым, выросшим и работавшим в обществе, где было поразительно мало живописного таланта, и всё же достигшим потрясающих высот, почти без внешнего стимула от коллег.

Гойя был хорошо знаком с Ватто и в своих шпалерах подражал его замыслам (вдохновлённым ещё Тицианом) для *fête champêtre* — идеализированного пикника единомышленников, символа гармоничного общества на природе. Но в Испании практически никто, кроме двух исключений, не работал в этом направлении: французский художник Мишель-Анж Уасс, обучавшийся в Мадриде, значительно уступал в мастерстве, а придворный живописец Карла Третьего Луис Парет-и-Алькасар (семнадцать сорок шестой — семнадцать девяносто девятый), ровесник Гойи, создавал приятные, но поверхностно-декоративные провинциальные жанровые сцены в духе рококо.

В Европе не было никого подобного Гойе — и Европа о нём не знала, поскольку испанское искусство не имело выхода на север. Но и в самой Испании этот великий одиночка не имел равных. Он был единственным по-настоящему крупным живописцем в стране, когда восемнадцатый век сменялся девятнадцатым. Насколько нам известно, ни один из его испанских современников не оказал на него заметного влияния. Хотя один из них, Висенте Лопес-и-Портанья (семнадцать семьдесят второй — восемнадцать пятьдесят), способный классик, последователь Менгса, написал в восемнадцать двадцать шестом году запоминающийся, резковатый портрет стареющего Гойи с палитрой и кистями в руках. Влияния самого Гойи в этом портрете нет больше, чем у Лопеса в портретах Гойи. Это единственный законченный портрет великого мастера, за исключением немногочисленных автопортретов, дошедший до нас.

Складывается впечатление, что Гойя не особенно интересовался работами своих испанских современников. Он поддерживал молодых художников, таких как Асенсио Хулия, но понимал, что они не смогут многому его научить. Однажды он признался, что его настоящими учителями были Веласкес, Рембрандт и Природа. Веласкеса он знал прекрасно — в Мадриде находилась крупнейшая и лучшая коллекция его работ. Рембрандта же — лишь по офортам, ведь живописные работы голландского мастера почти не попадали в Испанию. Но гравюры Рембрандта, как и офорты самого Гойи, содержали суть его мастерства. Это были не просто копии или репродукции картин, а самостоятельные, полноценные произведения искусства. Их тщательное изучение убедило Гойю в том, что печатная графика может быть самостоятельной, а не вспомогательной формой выражения.

Благодаря дружбе с кадисским коллекционером Себастьяном Мартинесом, в распоряжении которого был большой и хорошо укомплектованный кабинет гравюр, Гойя получил яркое представление — опять же, через оттиски, репродукции и случайные копии — об английской портретной и жанровой живописи: Уильям Хогарт, Уильям Блейк, сэр Джошуа Рейнольдс, Джон Флаксмен и другие. Многие неоклассические мотивы, которые можно обнаружить в графике Гойи, восходят — сознательно или нет — к Флаксмену, который, к слову, был и важнейшим источником вдохновения для дизайнов керамики Джозайи Веджвуда. В остальном Гойя вряд ли был хорошо осведомлён о том, что делали не испанские художники в его время: их работы редко воспроизводились в гравюре.

Особое значение для него имела английская карикатура — Джеймс Гилрей, Томас Роулендсон, Хогарт — с их смелыми искажениями формы и бесстыдным, скатологическим юмором. Всё это оказало влияние на первый великий офортный цикл Гойи — *Капричос*.

Всё это было крайне случайно и бессистемно. Те механизмы обмена информацией, которые мы сегодня воспринимаем как неотъемлемую часть «мира искусства» — передвижные выставки, свободный доступ к коллекциям, публичные музеи, художественные издания, массовое воспроизведение — практически отсутствовали в Испании времён Гойи. Он лишь однажды выехал в Италию — будучи совсем молодым провинциалом, только что покинувшим родной край. От той поездки сохранился лишь скромный альбом зарисовок, который почти ничего не говорит нам о его маршруте, о том, что он видел, кого встретил или какие произведения произвели на него впечатление.

Последние годы жизни Гойя провёл во Франции, в Бордо — он выбрал этот город скорее по политическим и семейным соображениям, чем по культурным. Он навещал Париж, но мы можем лишь догадываться, что он там увидел и что об этом подумал. К тому времени ему было за восемьдесят, он был физически слаб (хотя, по словам современников, сохранял живейший интерес ко всему происходящему) и совершенно глух. Вероятно, он знал по-французски лишь пару слов.

Он не стал всемирно известным при жизни — и даже в течение многих лет после смерти. Во второй половине девятнадцатого века ряд французских, английских и немецких художников, следовавших реалистическому направлению, с энтузиазмом

обращались к творчеству Веласкеса. Постепенно некоторые из них стали воспринимать работы Гойи как новый ориентир и образец. (Это вовсе не исключало почитания Веласкеса; Манэ, к примеру, обожал обоих.) Начиная примерно с девятисотого года, Гойя оказался в числе немногих «старых мастеров» — причём довольно «свежего» по времени, — кто избежал полемического отторжения прошлого, характерного для многих молодых художников. В подлинном смысле он был последним из старых мастеров — и столь же по-настоящему первым из модернистов.

И всё же, когда он умер в тысяча восемьсот двадцать восьмом году, всё это казалось бы абсурдным. У него было немного поклонников, а что ещё более удивительно — почти не было подражателей, даже в Испании. Он умер в изгнании и безвестности, во Франции. Он был любим Бурбоном Карлосом Третьим, обожаем его сыном Карлосом Четвёртым — но совершенно не нравился следующему Бурбону, Фернандо Седьмому, который, вернувшись из изгнания после изгнания Наполеоном и оккупации Испании в тысяча восемьсот восьмом — тысяча восемьсот четырнадцатом годах, вновь взошёл на трон. Фернандо подозревал Гойю в нелояльности и, в любом случае, предпочитал более жёсткую, сглаженную неоклассику своего главного придворного живописца Висенте Лопеса. После тысяча восемьсот пятнадцатого года, несмотря на то что Гойя так долго служил Бурбонам главным художником двора, его имя будто исчезло. Его великие серии офортов в основном не были изданы (как это случилось с *Бедствиями войны* и так называемыми *Пословицами* или *Глупостями*), либо погрузились в полузабвение (как *Капричос*). Его рисунки были неизвестны, а живописные работы почти недоступны публике — кроме трёх картин в музее Прадо, из которых две представляли собой парадные портреты короля Карлоса Четвёртого и королевы Марии-Луизы.

Сегодня, помимо рисунков и офортов, Прадо владеет около ста пятидесяти картин Гойи — хотя не все из них подлинные, и кураторы музея в частных беседах иногда признают это, не желая, впрочем, делать официальных заявлений. Яркий пример — *Молочница из Бордо*, картина, написанная в самом конце жизни художника, которую охотно принимают все, кто плохо знаком с его творчеством, и отвергают многие, кто знает его хорошо — включая некоторых сотрудников Прадо, которые, тем не менее, пока не решаются лишить такую популярную картину её статуса.

К моменту реставрации Бурбонов музей Прадо, лишь недавно переставший быть естественнонаучным собранием и ставший картинной галереей (одно из немногих по-настоящему благих начинаний, которыми Испанию наделил в остальном отвратительный архиреакционер Фернандо Седьмой), даже не включал в свой каталог великие полотна Гойи, посвящённые восстанию испанцев против Наполеона в тысяча восемьсот восьмом году — сцены второго мая (восстание) и третьего мая (расправы). Хотя *Dos de Mayo* воспевалось по всей Испании как день национального торжества, в каталогах музея его не было.

За пределами Испании его знали не лучше. Один лондонский букинист в тысяча восемьсот четырнадцатом году предлагал комплект его яростно морализаторских *Капричос* за двенадцать фунтов; через несколько лет, так никому и не продав его, снизил цену до семи гиней. Национальная галерея Британии не приобрела ни одной работы Гойи до тысяча восемьсот девяносто шестого года. А величайший

художественный критик своего времени, Джон Раскин, в приступе моралистической истерии сжёг комплект *Капричос* в своём камине, выразив тем самым протест против предполагаемой душевной и нравственной низости Гойи.

Сегодня такая идея кажется странной; если ничто другое не убедило бы вас, что Раскин был не в себе (а он действительно был — так же безумен и подавлен в старости, как сам король Лир), то этот жест наверняка стал бы тому доказательством. И всё же он не полностью выходит за рамки распространённых представлений о Гойе, все из которых при ближайшем рассмотрении оказываются ложными: вымышленными, ошибочными или же плодами накопленных легенд. Совсем недавно, например, большинство думающих о Гойе людей полагало, что он был сумасшедшим. Это мнение основывалось на глубоком интересе Гойи к безумию — что легко увидеть в некоторых его *Капричос*, а также в том бесспорном факте, что он написал ряд сцен в сумасшедших домах и был, возможно, первым европейским художником, кто это сделал. А ещё — на загадочных, мрачных полотнах, украшавших его последний дом в Мадриде, *Quinta del Sordo*.

Но такая логика — ошибочна. Это всё равно что утверждать, будто Иероним Босх был одержим дьяволом только потому, что так ярко и убедительно изобразил ад. Гойю привлекало безумие по двум причинам. Во-первых, он разделял всеобщий интерес к психическим крайностям, характерный для романтизма в европейском искусстве. На что способно человеческое сознание на грани? Какие образы оно производит? Какое поведение высвобождает? В этом смысле Гойя не более безумен, чем Шекспир, когда писал сцены безумия Леди Макбет и Офелии или создавал величественные, страшные, разорванные монологи Лира. Почти все великие художники его эпохи — от Фюзели до Байрона — были очарованы безумием как окном в бездны человеческого характера и мотивации.

Гойя в этом отношении, возможно, был величайшим изображателем безумия, потому что никто не умел так точно распознать его среди обыденных проявлений человеческой жизни, представить как часть самой человеческой природы, а не как вмешательство демонического или божественного извне. Безумие не приходит снаружи в якобы стабильную и добродетельную норму. Гойя в своей пронзительной трезвости знал, что это — чепуха. В человеческом существовании нет совершенной устойчивости — лишь её приближённые формы, иногда хрупкие, потому что созданы культурой. Одной из основ его художественной позиции, самой сердцевиной его натуры, был принцип Теренция: «Ничто человеческое мне не чуждо». Это составляло часть его безмерного гуманизма, почти дословного «со-страдания», сравнимого с широтой сопереживания у Диккенса или Толстого.

Был ли он «гением из народа», как полагали некоторые авторы? Конечно же, нет. Возможно, Гойя и не был философом-художником вроде Пуссена, и, может быть, есть доля правды в том, что его письма напоминают стиль плотника — но и плотники не глупы, а внешность, как известно, обманчива. Гойя был очень умным и утончённым человеком — не только в обращении с художественными средствами, техниками и смыслами, не только в понимании искусства других, но и в повседневной жизни.

Быть придворным художником было нелегко. Это требовало настоящего дипломатического таланта. Никаких надёжных контрактов не существовало, и художнику приходилось быть постоянно начеку, чтобы не подставить самому себе подножку и не угодить под удар соперников или тайных недоброжелателей. Королевское покровительство основывалось на прихоти. А уж быть художником, который обслуживает несколько королей подряд, их окружение, всесильных и часто завистливых администраторов — и всё это на фоне католической церкви и её Святого Офиса, Инквизиции, временами отступающей в тень, но частенько и угрожающе выходящей на передний план, — было делом и вовсе опасным.

Гойя не был человеком интриг. Он мог слегка польстить, когда было нужно, но раболепия в нём не было. Он обладал в наивысшей степени тем качеством, которое каталонцы называют *seny* — здравым смыслом. Его внутреннее состояние было уравновешенным, его осанка — естественной. Хотя его письма к Мартину Запатеру, другу детства, и не раскрывают глубинных слоёв его эмоций (в ту эпоху письма вообще не для этого писались), из них ясно виден человек, вполне уверенно чувствующий себя в мире, чуждый лицемерию и высокопарности, верный друзьям, нежный к женщинам и глубоко заботливый к своим близким и зависимым. Это был природный сеньор с большим вкусом к жизни, талантом её проживать и без всяких «прибабахов». Как писал Джон Рассел о Эжене Делакруа (который, между прочим, любил творчество Гойи и был первым французским художником, собравшим его работы), он был «одним из сильнейших аргументов в пользу человеческого рода».

Но не стоит воспринимать Гойю как нечто само собой разумеющееся. Он был великим человеком, но не обязательно «милым парнем». Он был жёстким, колючим, ревниво оберегал свои с трудом завоёванные права. И вторую половину жизни он провёл в тени мучительной инвалидности, которая, без сомнения, сделала его подозрительным, нервным и, главное, склонным к чрезмерной компенсации одиночества: того ужасающего, безусловного одиночества глухого человека, отрезанного от других и потому неизбежно подозревающего их намерения.

Гойя родился тридцатого марта тысяча семьсот сорок шестого года в удалённой деревне Фуэндетодос, в королевстве Арагон. Из этого факта многие делали вывод, будто он был деревенским мальчишкой, поднявшимся с самых низов к положению официального живописца при дворе трёх Бурбонов: «просвещённого» либерала Карлоса Третьего, его сына — плотного, голубоглазого рогоносца Карлоса Четвёртого и внука — коварного тирана Фернандо Седьмого. На деле Гойя не имел ничего общего с этим образом. Его происхождение и впрямь не отличалось знатностью, но отец его, Хосе Гойя, был не крестьянином и не сыном крестьянина. Семья жила не в Фуэндетодос, а примерно в сорока милях (то есть трёхдневной поездке по отвратительным арагонским дорогам) — в Сарагосе, главном городе региона.

Хосе Гойя был сыном мелкого нотариуса — не самое высокое положение, но в жёсткой социальной иерархии восемнадцатого века Испании это было в сто раз престижнее, чем пахать землю. Это позволяло ему и его детям, включая Франсиско, считаться представителями низшего среднего класса, а не простыми сельскими тружениками. Франсиско был четвёртым ребёнком в семье. Первая, дочь Рита, была крещена в Сарагосе в мае тысяча семьсот тридцать седьмого года; второй, сын Томас, — в

декабре тысяча семьсот тридцать девятого; затем дочь Хасинта — в сентябре тысяча семьсот сорок третьего. Потом появился будущий художник — в тысяча семьсот сорок шестом году, за ним последовали ещё два сына: Мариано (крещён в марте тысяча семьсот пятидесятого) и Камило (тысяча семьсот пятьдесят третьего года рождения).

Хосе Гойя не пошёл по стопам отца в юридической сфере. Он стал ремесленником — позолотчиком, весьма неплохой профессией в культуре, где спрос на золотую отделку был постоянен: от декоративных херувимов и подсвечников до рам для картин и целых алтарей. Центром этого рынка религиозных и декоративных изделий была главная церковь Сарагосы — храм, позднее провозглашённый кафедральным собором, Святой Марии на Колонне — *Santa María del Pilar*, Девы Пилар.

Для испанских католиков это место имело колоссальное культовое значение. Оно отмечает якобы имевшее место видение апостола Якова Старшего (*Сантьяго* для испанцев), которому в сороковом году нашей эры в Сарагосе, на берегу Эбро, явилась Дева Мария. Она призвала Сантьяго обратить в христианство весь Иберийский полуостров, подарив ему своё изображение и колонну, на которой оно должно стоять. Эта реликвия якобы до сих пор хранится в церкви, где верующие с благоговением её целуют. Так культ Девы Пилар слился с идеей «освобождения» католической Испании от арабской цивилизации, установившей исламское владычество с семьсот одиннадцатого года. В итоге культ Девы, Колонны и Сантьяго приобрёл огромное иконографическое значение для испанского католицизма, а один из его центров располагался в готическом храме, возведённом в Сарагосе в тысяча пятьсот пятнадцатом году.

В конце семнадцатого века началось строительство нового, более величественного святилища. Отец Гойи заведовал позолотой и частью орнамента. Бурбонские монархи придавали большое значение поддержке проекта: любимый архитектор Карлоса Третьего Вентура Родригес (впоследствии — друг и союзник молодого Гойи) создал проект капеллы Девы Пилар, построенной между тысяча семьсот пятьдесят четвёртым и тысяча семьсот шестьдесят третьим годами. Главный придворный декоратор короля, Антонио Гонсалес Веласкес, ученик итальянца Коррадо Джаквинто, руководил убранством купола. Строительство *Nuestra Señora del Pilar* не было провинциальным делом — это был один из крупнейших церковных проектов в Европе середины восемнадцатого века.

Работа с его дизайнерами, пусть даже в качестве подмастерья, давала Хосе Гойе постоянный, пусть и не интимный, контакт с художниками и мастерами. А значит, и его сын Франсиско с юных лет был в тесном контакте с высоким уровнем профессиональной среды. Ошибочно представлять, будто юный Гойя «выпал из капусты», обладая лишь крестьянским гением. Это миф, созданный его ранними биографами, в том числе, что удивительно, сыном его давнего друга и корреспондента Запатера, который проигнорировал все доступные факты о детстве художника.

Отец Гойи был ремесленником, а род семьи уходил корнями в баскскую землю. Его мать, однако, принадлежала к низшему разряду дворянства — пожалуй, самой бесполезной ступени испанского общества восемнадцатого века — так называемой мелкой *hidalguía*. Быть *hidalgo* — мужчиной или женщиной (термин представляет собой

сокращение от *hijo de algo*, «сын кого-то») — не давало никаких особых привилегий, кроме престижа. Это был общественный статус, придуманный алчными монархами прошлого для сбора денег: титул покупался за наличные. Владелец титула получал лишь мелкие знаки уважения, главный из которых — обращение к нему как к *дон* или *донья*. Даже если прислуга разбежалась, крыша на кухне обвалилась, а куры покинули двор, вы всё равно считались дворянином.

Начиная с Колумба в тысяча четыреста девяносто втором году, все экспедиции испанского завоевания мира в шестнадцатом — семнадцатом веках — от Канар до Карибов и далее к берегам Тихого океана — комплектовались и нередко возглавлялись именно *hidalgo*. Это объясняет не только жадность конкистадоров, но и их одержимость титулами. Та же мания титулов наблюдалась и в мирной жизни в Испании, особенно при Карлосе Третьем и его преемниках, и казалась чужеземцам нелепой. Что значило, например, быть маркизом Королевского транспорта? Зачем Карлос Третий учредил Орден собственного имени с двумя сотнями рыцарей на старте? Ответ, похоже, один: удовлетворение мнимого престижа, никак не подкреплённого достижениями. Каждый двадцатый испанец — полмиллиона человек — заявлял о своём дворянском статусе, но чаще всего он был обузой: *hidalgo* не имел права на полезный труд, а раз уж наследства и доходов у него не было — он ничем не отличался от нищего.

Мать Гойи, Грасия Лусиентес, видимо, не возражала против подобного положения. Её чувство принадлежности к hidalguía, к некоей врождённой избранности, оставило след в личности её сына: например, в том, что он позже предпочитал, чтобы его называли Дон Франсиско де Гойя.

Дом в Фуэндетодосе принадлежал семье Грасии — это был каменный короб, остаток когда-то больших владений. Неизвестно, почему именно этот ребёнок появился на свет там: все остальные были рождены и крещены в Сарагосе и воспитывались там. Возможно, Хосе вызвали в Фуэндетодос для позолоты алтаря в местной церкви, созданной в тысяча семьсот сороковом году, и его беременная супруга приехала к нему — так и появился на свет Франсиско. Однако документы свидетельствуют, что в тысяча семьсот сорок шестом году семья Гойи основательно обосновалась в Сарагосе.

Отношения между Арагоном, столицей которого была Сарагоса, и относительно молодой Кастилией, которая стала политическим центром Испании лишь после вступления на трон Фернандо и Изабеллы в конце пятнадцатого века, никогда не были простыми. Арагон традиционно союзничал с Каталонией, чей центр — Барселона — был великой средиземноморской державой, когда Мадрид ещё представлял собой деревню из хижин. Каталонцы и арагонцы веками выражали своё отношение к центральной власти с помощью надменно-снисходительной формулы присяги, произносимой высшим судьёй Арагона, justicia, перед монархом Барселоны и Кастилии. Присяга звучала почти вызывающе, но не подлежала изменению: «Мы, которые не хуже вас, клянемся вам, которые не лучше нас, признать вас нашим королём и государем, если вы будете соблюдать наши законы и свободы — а если нет, то нет».

Каталонцы — и арагонцы в меньшей степени — всегда с гордостью вспоминали этот жест средневекового сопротивления королевской власти. Это придало арагонцам, в глазах мадридской элиты, репутацию упрямых, независимых людей — независимо от их состояния или положения. Пример тому — реакция Габсбурга Фелипе Второго, который после восстания в Сарагосе приказал обезглавить непокорного justicia, Хуана де Лануса. Впрочем, позднее король отступил, осознав, что казнь официального представителя древней автономной традиции — не лучшая идея.

Ощущение арагонской независимости не было врождённым, но являлось мощным культурным кодом. Оно, вне сомнения, повлияло на формирование характера Гойи — его упрямства, нежелания подчиняться учителям и покровителям. Эти чувства, безусловно, обрели в его сознании героический масштаб во время Войны за независимость, когда Сарагоса пережила осаду французов, отбивалась месяцами вопреки всякой надежде и вдохновила Гойю на создание его знаменитых «Бедствий войны».

Фуэндетодос был — и остаётся — захолустным местом: бедным, изолированным, сухим. Таким же, как тысячи испанских деревень, где крестьяне веками выживали на истощённой почве. Реки там нет. Редкие дожди стекали по склонам Кордильеры. Жизнь оставалась практически неизменной вплоть до послевоенных лет двадцатого века: воду брали из колодцев, дрова собирали в виде кустарника, оставшегося от вырубленных лесов; пили кислое вино, спали на соломе, ели жёсткое мясо. Зимой лёд хранили в подземных каменных колодцах. Население составляло сто девять человек — крестьяне, их семьи и, конечно, священник.

Вокруг маленького Гойи, рисующего свиней на стенах и попадающегося на глаза проходящему мимо священнику, естественно, образовалась фольклорная аура — классическая сказка о младенце-Моисее. Но доказательств этому нет, и на этом можно поставить точку. Дом, в котором прошло младенчество Гойи, сохранился. Как и большинство домов, в которых родились художники, он мало что говорит — разве что о том, что семья пользовалась простой мебелью, готовила рагу в глиняных горшках, смотрела на религиозные изображения и, вероятно, держала кошек.

И всё же, однажды увидев эти скупые, суровые, обожжённые солнцем пейзажи Фуэндетодоса с их редкими чёрными деревьями на фоне беспощадного света, сразу понимаешь, откуда берутся задние планы «Бедствий войны» и, тем более, «Чёрных картин» позднего периода. Здесь добывали селитру, мрамор и яшму. Это пейзаж без мягкости, лишённый даже намёка на лирическое удовольствие — пейзаж лишений, где каждый камень — острое, увесистое существительное. Можно представить Гойю, гуляющего по этим холмам с собакой и иногда с другом юности Сапатером, ощущающего запах дикой розмариновой и тимьяновой пыли, поднимающейся с их сапог, обмена ругательствами, настороженного к треску куропатки или шороху испуганного кролика. Этот золотистый ландшафт был у него в генетической памяти, и Гойя всю жизнь любил мужские забавы. Он был хорош в этом и приятен в полевых условиях. Он был не просто человеком салона. Поскольку он не принадлежал по происхождению к высшему обществу, не был настоящим caballero, охота была и способом наладить контакт с жизнью знати и королевских особ, которым он должен был служить, если хотел продвигаться вперёд. Чтобы попасть в перепелку, не нужно

было быть герцогом; и можно было победоносно выругаться, когда облачко пыли взметнулось с её зада, и она, кувыркаясь, падала вниз, растеряв перья на фоне жёсткого раскалённого неба.

Дом Гойи был построен из камня, и был крошечным: три комнаты наверху, три внизу, вся мебель — самая скромная. Трудно представить, что там можно было чувствовать себя комфортно, но по сравнению с полупещерными условиями, в которых жили большинство арагонских крестьян, это было почти дворец. Впрочем, он не вырос в этом доме. Что бы ни держало его отца в Фуэндетодосе, семья вскоре вернулась в Сарагосу — в сорока милях и одновременно в другом мире.

Какое образование получил школьник Гойя в Сарагосе? Документы скудны, но большинство историков сходится во мнении, что он учился в церковной школе Escuelas Pías de San Antón, где одарённые дети бедняков получали бесплатное обучение. Много лет спустя Гойя напишет алтарный образ в честь основателя этих школ, святого Хосе де Каласанса, поднимающегося с предсмертного ложа, чтобы принять причастие. Это одно из самых пронзительных и красивых изображений старости, созданных этим великим летописцем возраста и немощи.

Один из его одноклассников по Escuelas Pías, Мартин Сапатер, стал его близким другом и многолетним корреспондентом. Сохранилось сто тридцать одно письмо Гойи к нему, написанных между тысяча семьсот пятьдесят пятым и тысяча восемьсот первым годами. Вероятно, обучение в школе было лишь едва выше среднего уровня, но и это делало её значительно лучше большинства школ провинциальной Испании восемнадцатого века.

Гойя вышел из школы умеющим читать, писать и считать. Он знал что-то — насколько глубоко, сказать трудно — из Вергилия, и следы латыни встречаются в названиях его работ и письмах. Например, одна сцена с ведьмами из «Капричос» озаглавлена «Volaverunt», то есть «Они улетели». Но это также было общеупотребительное выражение в испанском, так что едва ли доказывает его латинскую грамотность.

Похоже, что философия и теология интересовали его не более, чем плотника — как резко выразился один эссеист, — а его взгляды на живопись, как мы увидим, были сугубо практическими: Гойя не был теоретиком.

О его художественном образовании, однако, известно больше. Никто не стал бы утверждать, что Сарагоса была хоть сколько-нибудь значимым центром подготовки художников, но всё же там имелись мастера с опытом, выходящим за пределы местного уровня. Одним из них был Хосе Лусан и Мартинес, тысяча семьсот десятого — тысяча семьсот восемьдесят пятого годов рождения. В тридцатых годах восемнадцатого века он отправился в Неаполь при посольстве испанского посла Пиньятелли, графа де Фуэнтес, и обучался у художника Джузеппе Мастролео. Вскоре он овладел довольно стандартной рокайльной манерой и по возвращении в Сарагосу открыл собственную мастерскую в помещениях дворца Пиньятелли.

Связь между Лусаном и семьёй Гойи была изначально простой: сам Хосе Лусан был художником, но его отец и два брата были мастерами по золочению, и Хосе Гойя подружился с одним из этих братьев — Хуаном Лусаном. В результате юный

Франсиско Гойя в возрасте тринадцати лет был отдан в ученики Хосе Лусану. Подобные ранние, почти детские ученичества были нормой в Европе восемнадцатого века. Позже, в краткой автобиографии, написанной от третьего лица, Гойя упомянул, что провёл четыре года у Лусана, который обучал его азам рисунка и заставлял копировать лучшие гравюры из своей коллекции. Не сохранилось сведений о том, какие именно это были гравюры.

Но копирование гравюр было далеко не формальностью. Это зачастую был единственный доступ ученика, пусть даже и косвенный, к произведениям высокого художественного уровня. Обнажённые модели были недоступны в ханжески целомудренной Испании, где не существовало традиции изображения наготы. Ученик не мог попасть в частные коллекции богатых, а общественных музеев — тем более в таких местах, как Сарагоса — попросту не было. Преподаватель с хорошим портфолио гравюр имел огромное преимущество — как современная школа с хорошим архивом слайдов.

Лусан также обучал художника, которого считали — в глазах большинства обоснованно — более перспективным талантом Сарагосы, Франсиско Байеу и Субиаса, тысяча семьсот тридцать четвёртого — тысяча семьсот девяносто пятого годов рождения. В июле тысяча семьсот семьдесят третьего года Гойя женился на сестре Байеу — Хосефе, Пепе, что отражает тесноту круга сарагосских художников. Плохо задокументированные четыре года обучения у Лусана завершились около тысяча семьсот шестьдесят третьего года. В семнадцать лет Гойя стремился выйти за пределы родного города и найти более сильных наставников, если таковые имелись.

Раз в три года в Мадриде Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо предоставляла стипендии молодым художникам, желающим продолжить обучение. В тысяча семьсот шестьдесят третьем году восемь конкурсантов, включая Гойю, боролись за пять мест. Экзамен заключался в копировании гипсовой статуи бога Силеноса. Лишь одна работа была признана достойной стипендии — и Гойя проиграл с треском. Он попытался снова три года спустя. На этот раз нужно было выполнить историческую картину на тему «Встреча императрицы Константинопольской с Альфонсо Мудрым». Жюри не отдало за Гойю ни одного голоса.

Однако одним из членов комиссии был Рамон Байеу, младший брат Франсиско Байеу, и в прекрасной демонстрации испанского непотизма Рамон проголосовал за брата, тем самым обеспечив ему стипендию. У Гойи была репутация вспыльчивого и задиристого человека, но он был достаточно умен, чтобы не разбрасываться обвинениями. Учитывая растущую славу Байеу — тот был выбран Антоном Рафаэлем Менгсом для работы над фресками Королевского дворца в тысяча семьсот шестьдесят третьем году, принят в Академию Сан-Фернандо в тысяча семьсот шестьдесят пятом и стал pintor de cámara Карлоса Третьего в тысяча семьсот шестьдесят седьмом, задолго до своего младшего коллеги — Гойя поступил мудро, не вступая с ним в конфликт. Эта стратегия в конечном итоге оправдалась: Байеу стал не только шурином, но и союзником Гойи при дворе.

Гойя прекрасно понимал, что его монарх, Карлос Третий, был влюблён в Италию и судил обо всех культурных явлениях по итальянским и французским, а не испанским

меркам. В тысяча семьсот шестьдесят первом году он привёз из Неаполя в Мадрид неоклассического художника Антона Рафаэля Менгса, чтобы тот возглавил художественные дела при дворе. В тысяча семьсот шестьдесят втором году он пригласил великого — хотя уже немолодого — фрескового мастера Джамбаттисту Тьеполо и его двух сыновей из Италии. Франсиско Байеу обучался в Италии. Да, Испания породила великих художников, но они все были давно мертвы, погребённые вместе с siglo de oro, Золотым веком власти и империи Габсбургов. Как таковой, авторитетной испанской школы живописи не существовало. Чтобы преуспеть при дворе Бурбонов в Мадриде, нужно было быть либо итальянцем, либо италофилом.

Итак, Гойя решил поехать в Италию — так же, как поколения иностранных художников поступали со времён Альбрехта Дюрера, начиная с конца пятнадцатого века. Италия всё ещё оставалась школой мира в живописи, хотя её абсолютное первенство уже оспаривалось растущей культурной значимостью Франции со времён Людовика Четырнадцатого. В Италии находились почти все образцы античного искусства — от Аполлона Бельведерского до обветренного, но всё ещё мощного куска энергии в камне — Ватиканского торса. Её церкви, часовни, купола, своды и стены дворцов хранили величайшее собрание фресок ведущих мастеров — от Джотто до Веронезе, от Чимабуэ до Тьеполо, — каких только могли породить богатство, покровительство и стремление к религиозной или политической славе, сосредоточенные в пределах одной страны. Италия была классическим центром художественной теории и изысканного вкуса, коллекционирования и разумного меценатства. Всё, что можно было узнать об искусстве, можно было узнать в Италии.

С тех пор как Дюрер впервые приехал в Венецию, поколения молодых иностранных художников приезжали туда, чтобы учиться, смотреть, впитывать и подвергать себя тем исключительным вызовам, которые ставило знакомство с вершинами итальянского искусства. Их также влекло более высокое положение художников в Италии — по сравнению с их судьбой дома, где они считались всего лишь ремесленниками. «Здесь я — джентльмен, — писал Дюрер своему старому другу Виллибальду Пиркгеймеру из Венеции в тысяча пятьсот шестом году, — а дома я — ничтожество».

Пример творческой эмиграции для испанских художников уже был задан: Диего Веласкес, например, отправился в Италию с высокими рекомендациями от короля и мадридского двора в тысяча шестьсот двадцать девятом — тысяча шестьсот тридцать первом годах, а затем снова — в тысяча шестьсот сорок девятом — тысяча шестьсот пятьдесят первом. Или Хосе де Рибера, одарённый до гениальности сын валенсийского сапожника, почти всю свою творческую жизнь — приблизительно с тысяча шестьсот одиннадцатого по тысяча шестьсот пятьдесят второй — провёл в Риме, Неаполе и других частях Италии.

Конечно, когда Гойя прибыл туда — в конце восемнадцатого века — титаны прошлого уже давно были мертвы: Тициан, Беллини, Микеланджело, Рафаэль, Корреджо и прочие жили лишь в своих произведениях. Но эти произведения можно было увидеть, а это было главное. Кроме того, вкус при дворе Карлоса Третьего был по сути итальянским вкусом, и художники, которых особенно ценили Бурбоны восемнадцатого века — Менгс, Тьеполо, Джаквинто, если называть только самых известных, — были преимущественно итальянцами. Менгс не был итальянцем по происхождению, но так

долго жил в Италии, что им вполне мог бы считаться. Их работы можно было в изобилии видеть в Италии. Естественно, честолюбивому молодому художнику следовало извлечь из них уроки.

О путешествии Гойи по Италии почти ничего не известно: ни его маршрут, ни знакомства, ни источники средств к существованию, и — что особенно досадно — даже то, что именно он там смотрел. Обычно предполагается, что он побывал не только в Риме, но также в Неаполе и Милане. Вероятнее всего, он добирался туда по суше через Францию, а не морем через Ливорно, Геную или прямо в Рим — потому что это было дешевле. Недавно обнаруженный «итальянский альбом» Гойи, подлинность которого сомнений не вызывает, тоже почти ничего не сообщает о его ранних художественных источниках.

Причина, по которой об этой поездке так мало известно, проста: Гойя знаменит теперь, но тогда он был очень молод и абсолютно неизвестен. Он не вёл дневника, не сохранилось ни одного письма из этого периода его жизни, и никто на него не обращал внимания. Даже точно неизвестно, что именно он тогда писал. Есть, например, два мифологических полотна, приписываемых его римскому периоду, оба — тысяча семьсот семьдесят первого года: «Жертвоприношение Весте» — ныне утрачено — и «Жертвоприношение Пану». На последнем изображена лесная поляна, на которой за каменным алтарём возвышается мощная фигура божества с явным фаллическим акцентом. Молодая женщина в белом протягивает ему неглубокую золотую чашу. Содержимое чаши, судя по всему, вылито из урны, которую её спутница, стоящая на коленях у подножия алтаря, опрокинула. В ней — красная жидкость: не вино, а брачная кровь — символ потери девственности. Однако нет веских оснований считать, что этот довольно неуклюже выполненный образ действительно принадлежит кисти Гойи. Любой из множества незрелых художников, работавших в Италии конца восемнадцатого века в классической манере, мог бы его создать. Манера исполнения никак не связывает его с Гойей, стиль которого тогда ещё не сформировался. Сопутствующее полотно — «Веста», известное лишь по фотографии — содержит подпись «Goya» на алтаре, но такую подпись легко мог — и наверняка бы — поставить любой фальсификатор.

Гойя, как и поколения иностранных художников до него — начиная со времён Альбрехта Дюрера в конце пятнадцатого века, — решил отправиться в Италию. В живописи Италия всё ещё оставалась школой мира, несмотря на то, что её абсолютное превосходство стало оспариваться растущим культурным влиянием Франции со времён Людовика Четырнадцатого. Именно в Италии сосредоточились почти все канонические образцы античности — от Аполлона Бельведерского до изувеченного, но по-прежнему мощного сгустка каменной энергии — Ватиканского торса. Церкви, часовни, купола, своды и стены дворцов Италии хранили величайшее собрание фресок выдающихся художников — от Джотто до Веронезе, от Чимабуэ до Тьеполо — всё, что когда-либо могли породить богатство, покровительство и стремление к религиозной или политической славе в пределах одной страны. Это был *locus classicus* — классическое место — художественной теории и утончённого вкуса, коллекционирования и разумного меценатства. Всё, что можно было узнать об искусстве, можно было узнать в Италии.

С тех пор как Дюрер впервые прибыл в Венецию, поколения молодых иностранных художников ехали туда, чтобы учиться, смотреть, впитывать и принимать на себя вызов, который ставило знакомство с вершинами итальянского искусства. Их привлекал и более высокий социальный статус, которым пользовались в Италии художники, если они чего-то стоили, — по сравнению с их участью на родине, где они часто считались лишь простыми ремесленниками. «Здесь я — джентльмен, — писал Дюрер своему другу Виллибальду Пиркгеймеру из Венеции в тысяча пятьсот шестом году. — А дома я — оборванец».

Образец творческой эмиграции для испанцев был задан Диего Веласкесом, отправившимся в Италию с рекомендательными письмами от короля и мадридского двора в тысяча шестьсот двадцать девятом — тысяча шестьсот тридцать первом годах, а затем снова — в тысяча шестьсот сорок девятом — тысяча шестьсот пятьдесят первом. И Хосе де Риберой, выдающимся сыном валенсийского сапожника, который почти всю свою творческую жизнь — приблизительно с тысяча шестьсот одиннадцатого по тысяча шестьсот пятьдесят второй год — провёл в Риме, Неаполе и других итальянских городах.

Когда Гойя прибыл в Италию — в конце восемнадцатого века, — титаны прошлого уже давно умерли: Тициан, Беллини, Микеланджело, Рафаэль, Корреджо и прочие существовали лишь в своих произведениях. Но эти произведения были доступны для непосредственного изучения, и это было главным. К тому же художественные вкусы при дворе Карлоса Третьего были, по сути, итальянскими, и художники, которых особенно ценили монархи Бурбоны восемнадцатого века — Менгс, Тьеполо, Джаквинто, если назвать лишь самых известных, — были преимущественно итальянцами. Менгс формально не был итальянцем, но так долго жил в Италии, что его вполне можно было считать таковым. Их работы можно было видеть в изобилии, и для амбициозного молодого художника было совершенно естественно стремиться к ним и учиться у них.

О путешествии Гойи по Италии почти ничего не известно: ни его маршрут, ни круг общения, ни источники средств к существованию — и, что особенно досадно, — ни на что он там смотрел. Обычно предполагается, что он побывал не только в Риме, но также в Неаполе и Милане. Вероятнее всего, он добирался туда по суше, через Францию, а не морским путём в Ливорно, Геную или напрямую в Рим — просто потому, что это был наиболее дешёвый способ. Недавно обнаруженный «итальянский альбом» Гойи, чья подлинность сомнений не вызывает, всё же практически ничего не сообщает о его ранних художественных впечатлениях.

Причина столь скудных сведений о его итальянской поездке проста: сегодня Гойя — знаменитость, а тогда он был молод и совершенно неизвестен. Он не вёл дневника, от этого периода не сохранилось ни писем, и никто не обратил на него внимания. Даже невозможно точно сказать, что именно он тогда писал. Существует, например, два мифологических полотна, приписываемых его римскому периоду, оба датируются тысяча семьсот семьдесят первым годом: «Жертвоприношение Весте» — утрачено — и «Жертвоприношение Пану». На последнем изображена лесная поляна, на которой за каменным алтарём возвышается массивная фаллическая фигура божества. Молодая женщина в белом протягивает ему неглубокую золотую чашу. Очевидно, её

содержимое пролито из урны, которую её спутница, стоящая на коленях у подножия алтаря, случайно опрокинула. В сосуде — красная жидкость: не вино, а брачная кровь — символ потери девственности. Но нет убедительных оснований приписывать эту довольно неуклюже нарисованную и написанную картину Гойе. Любой из множества малоизвестных художников, работавших в Италии конца восемнадцатого века в классической манере, мог её создать, а стиль никак не связывает её с Гойей, чей собственный стиль ещё не сформировался. Парная картина — «Веста», известная только по фотографии, — содержит подпись «Goya» на алтаре, но такую подпись легко мог бы — и наверняка бы — подделать любой фальсификатор.

Из семи детей, которых родила Хосефа, выжил лишь один — Франсиско Хавьер. Семеро были записаны и крещены; даты рождения остальных затерялись вместе с самими детьми: по испанскому обычаю, смерть ребёнка подлежала регистрации только в случае, если он прожил более семи лет. Младенческая смертность была столь же высокой у простолюдинов, как и у королев. Как будто череда этих рождений и смертей была недостаточным испытанием, Хосефе пришлось провести последние двадцать лет жизни — уже после окончания детородного возраста — с глухим мужем. «Дом — это женская гробница», — как-то заметил Гойя в письме к Сапатеру. Он говорил с личным знанием дела. А может быть, это были слова самой Хосефы.

Тем не менее этот брак объединил Гойю и его шуринов в крепкую команду, что помогло им получить львиную долю художественных заказов в Сарагосе. В начале тысяча семьсот семидесятых годов Гойя начал получать церковные заказы. Обычно Гойю не воспринимают как религиозного живописца, поскольку его раннее сакральное творчество было полностью затмёно «Капричос», «Бедствиями войны», портретами и всем тем, что последовало позже. Однако в начале своей карьеры он писал преимущественно на религиозные темы. Заказы он получал, в частности, потому что работал дёшево. Один из его конкурентов в Сарагосе, Антонио Гонсалес Веласкес, запросил у каноников базилики Санта-Мария-дель-Пилар двадцать пять тысяч реалов за роспись потолка хора — корето — аллегорией «Поклонение Святому Имени». Гойя разумно предложил сделать то же самое за пятнадцать тысяч реалов, и Строительный комитет по реконструкции церкви Эль-Пилар отдал заказ ему — правда, наложив, учитывая его молодость и неопытность, довольно жёсткие условия. Он должен был доказать, что способен работать с настоящей фреской по сырой штукатурке, и доказал это, создав пробную роспись: видимо, технику он освоил в Италии, поскольку в Испании она была тогда редкой и мало кому известной.

Темой фрески стала *Gloria* — прославление Имени Божьего святыми и ангелами на небесах. Комитет запросил цветные эскизы, которые собирался отправить в Королевскую академию Сан-Фернандо в Мадриде для окончательного утверждения. Вероятно, Гойя предоставил всего один эскиз — и этого оказалось достаточно, чтобы убедить комитет в Сарагосе не прибегать к мнению столичных академиков. Гойя получил контракт без дальнейших проволочек и завершил роспись в тысяча семьсот семьдесят втором году.

Эскиз, предложенный Гойей, вполне соответствовал закреплённому и классифицированному рококо в манере Коррадо Джаквинто — тысяча семьсот третьего — тысяча семьсот шестьдесят шестого годов. Гойя, несомненно, впервые

увидел работы этого итальянского художника в Риме — скорее всего, в церкви Сант-Тринита-дельи-Спаньоли, где Джаквинто по заказу испанского монарха Фернандо Шестого исполнил алтарную картину «Святая Троица освобождает пленника» — тысяча семьсот пятидесятого года. Эта работа настолько упрочила его отношения с испанской короной, что три года спустя Фернандо вызвал его в Мадрид. Там Джаквинто провёл девять лет, в основном работая над фресками, скульптурой и лепниной для Королевского дворца, дворца в Аранхуэсе и других резиденций. Это был апогей его карьеры, и при испанском дворе он пользовался огромным влиянием — своего рода предвестие той художественной власти, которой позднее будет обладать следующий приглашённый художник, Антон Рафаэль Менгс, при Карле Третьем. Джаквинто занимал посты главного придворного художника, директора шпалерной мануфактуры Санта-Барбара и директора Королевской академии Сан-Фернандо. Все эти высокие должности впоследствии займёт Менгс.

Можно с уверенностью предположить, что Гойя — молодой, малоизвестный провинциал, не имевший доступа к декоративным росписям Джаквинто в испанских дворцах — наверняка постарался разыскать его работы, оказавшись в Риме в тысяча семьсот семьдесят первом году. Стиль, напоминающий манеру Джаквинто, очевидно, был бы приемлем при дворе. Кроме того, Джаквинто, по сути, олицетворял собой тот уровень, до которого тогда доходила живопись в Испании — именно с него начинал Гойя свой долгий путь.

Вот почему фреска в хоре — *coreto* — собора Эль-Пилар имеет столь явно джаквинтовский облик: плотные, пластичные группы фигур, несомые полупрозрачными облачными арками, сцена подчинена ангелу, стоящему справа и качающему кадильницу, из которой поднимается облако ладана в сторону светящегося треугольника — символа Троицы, с начертанным на нём на иврите Святым Именем. Вся сцена залита золотистым, закатным светом, ставшим со временем чуть дымчатым. Многие из ангелов в композиции Гойи прославляют Господа пением по нотам или игрой на инструментах — лютне, скрипке, роге. Это уместно для «малого хора», где расположена фреска, ведь там и в самом деле находятся орган и хоровые скамьи.

Помимо художественных достоинств, это произведение ясно свидетельствует о том, что молодой Гойя не страдал от головокружений: сама мысль о работе на такой высоте на строительных лесах способна вскружить голову, что даёт основания предполагать — в более поздние годы приступы головокружения пугали его ещё сильнее, чем можно было бы ожидать.

Гойя выполнил в Сарагосе и другие религиозные заказы, в том числе росписи для оратория часовни графов Собрадиэль. Однако самой значительной из этих работ стала та, что предназначалась для *cartuja* — монастыря ордена картезианцев *Aula Dei*, расположенного примерно в пятнадцати милях от города. Картезианцы — орден уединённых и молчаливых монахов, и монастырь категорически не допускает женщин. Мужчин впускают, но на строго ограниченных условиях — небольшими группами, раз в месяц и всего на один час. Поэтому невозможно как следует рассмотреть работы Гойи в *Aula Dei*, да и расположены они высоко на стенах капеллы, что ещё больше затрудняет изучение. Эти произведения — самые крупные и самые амбициозные из

всего, что Гойя создал в молодости, — остаются почти неизвестными и должным образом не исследованными. Едва ли найдётся другой столь значительный цикл в истории живописи, о котором известно так мало.

Вот почему Aula Dei вызывает и любопытство, и трепет — и не совсем разочаровывает.

Проблема в том, что к концу девятнадцатого века несколько из одиннадцати больших настенных росписей, составляющих единый рассказ о жизни Девы Марии, уже были в плачевном состоянии, а прочие — серьёзно пострадали. Хотя в росписи потолка хора Эль-Пилар Гойя продемонстрировал мастерство настоящей *buon fresco*, в Aula Dei он, по неясной причине, вовсе отказался от этой техники. Вместо этого он выполнил каждую из росписей — размерами от восьми до десяти метров в длину и около трёх в высоту — маслом прямо по сырой штукатурке. При этом, по-видимому, работал в спешке и пренебрёг (хотя бы даже и неэффективными) мерами защиты от капиллярной влаги в стенах. В результате живопись повела себя так, как обычно ведут себя масляные краски на сыром, плохо подготовленном основании: побелела, потемнела, потрескалась, местами осыпалась и уже через несколько десятилетий оказалась необратимо испорченной.

Ситуацию усугубило запустение: во время наполеоновской оккупации Сарагосы монахи были изгнаны из картезианского монастыря, и вся обитель оказалась заброшенной. Позднее, в конце тридцатых годов девятнадцатого века, последовала *desamortización* — секуляризация и продажа церковного имущества по законам Мендисабаля. Четыре из одиннадцати росписей были полностью уничтожены, остальные — безвозвратно повреждены.

Со временем в Aula Dei поселилось новое братство монахов, большинство из которых были французами. Эти благочестивые люди стремились иметь перед глазами святые образы, помогающие молитве и размышлениям, и решили восстановить росписи. Поскольку в то время, на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков, репутация Гойи среди французов, не являвшихся специалистами по искусству, оставалась довольно скромной, а картезианцы — какими бы святыми они ни были — были известны скорее своими крепкими ликёрами под маркой «шартрёз», чем художественным вкусом, они наняли для этой задачи двух французских братьев-художников — Поля и Амеде Буффе, которым предстояло отреставрировать, а в некоторых местах и полностью переписать сцены, созданные Гойей. О самих Буффе известно очень мало. Предположительно, их выбрал настоятель монастыря (*padre prior*), но по каким критериям — неизвестно.

Во всяком случае, братья Буффе, по крайней мере, не имели отношения к одиозному Бернару Буффе, чья колючая и мелодраматичная манера, построенная на рисунке, напоминающем раздражённого морского ежа, прославилась в Европе в пятидесятых годах двадцатого века (и до сих пор имеет поклонников в Японии). Однако их художественный «брак» с Гойей едва ли можно назвать удачным. Любому профессиональному взгляду не составит труда различить, какие части сохранившихся росписей принадлежат самому Гойе, а какие были созданы братьями Буффе. (Монахов, впрочем, вопрос авторства не слишком волнует; некоторые из них и вовсе считают наличие гойевского цикла в своей капелле скорее помехой, чем

благословением — ведь он привлекает посетителей, а посетители по определению мешают уединению.)

В тысяча девятьсот втором году братья Буффе приступили к работе. Сильнее всего пострадала левая стена капеллы — если смотреть от входа к алтарю. Соответственно, Введение Девы Марии во храм ныне целиком принадлежит кисти Буффе, как и следующие две сцены: Благовещение и Явление младенца Иисуса пастухам. Четвёртая сцена, расположенная в апсиде, — Поклонение волхвов — преимущественно написана Гойей, но с существенными дополнениями со стороны реставраторов. Пятая, Бегство в Египет, композиционно полностью принадлежит Гойе, хотя и здесь возможны вставки и подкраски Буффе.

Фреска над входом, по-видимому, изображала пару ангелов, держащих священное имя Марии (отголосок темы в *coreto* собора Сарагосы), но сам картуш или иной предмет, на котором оно было начертано, исчез. Теперь ангелы держат нечто невидимое, чему поклоняются родители Марии — святая Анна и святой Иоаким. Один из ангелов, обращённый к Иоакиму и указывающий на фигуры выше, явно вдохновлён работами Менгса, придворного художника Карла Третьего: он классически выстроен, крепок и светловолос.

Правая стена открывается сценой Рождение Девы Марии — плотно спеленатый младенец, окружённый множеством родственников и зевак; примерно половина фигур принадлежит Гойе, а остальные — Буффе. Особенно в гойевской манере выполнена группа слева: пастухи или крестьяне с посохами, силуэтно выделяющиеся на фоне — словно предвосхищение тех бандитских фигур в плащах и с заговорщицким видом, которые Гойя будет позже писать в своих зрелых произведениях.

Следует сцена Обручение Девы Марии, и хотя она повреждена, в ней по-прежнему ощущается стремление к монументальности, к которому Гойя шёл через использование широких, плоскостных складок драпировок. Некоторые элементы этой сцены предвосхищают зрелого Гойю и, возможно, указывают на его раннее знакомство с композиционными приёмами Тьеполо — например, группа фигур слева, показанная снизу, как с уровня сцены.

Мария в доме Марфы была почти полностью переписана Буффе, тогда как следующая сцена в апсиде — Обрезание Иисуса — почти полностью принадлежит руке Гойи. (В целом, больше всего пострадали те фрески, что находятся у входа в церковь; те же, что ближе к алтарю, сохранились лучше.) Обрезание — это мощная, доминирующая группа фигур, возглавляемая первосвященником с золотым головным убором, украшенным рогами; здесь ранний Гойя предстает в своей самой драматической ипостаси.

Сосуществование работ Гойи и их «восстановителей» производит странное впечатление. Похоже, братья Буффе вовсе не стремились воссоздать внешний вид оригиналов, хотя, возможно, следовали общей структуре монументальных композиций. Но они переписали сцены в бледной манере, с силуэтными профилями и розовато-зеленовато-серой палитрой, навеянной, вероятно, самым уважаемым официальным идеалистом французской живописи того времени — Пюви де Шаванном. Ничего менее гойевского представить себе невозможно. Очевидно, Буффе

считали, что имеют полное эстетическое право поступить именно так: ведь их наняли, чтобы они изобразили те же сцены в своей манере. Но контраст получился поразительным, особенно если сравнить вялые, жеманные формы Буффе с суровыми, энергичными у Гойи — например, с тем бешеным порывом, с которым крылья вырастают из спин ангелов на входной стене, по сравнению с робкой и манерной походкой Девы Марии, поднимающейся по ступеням храма в соседней сцене. К счастью, спутать подлинники с поздними дополнениями невозможно. Но всё же остаётся ощущение утраты: какими же были эти огромные картины изначально? Судя по сохранившимся — например, Обручению Девы с его плоскостными фигурами, пронизанными почти пуссеновской торжественностью, или поразительному Обрезанию, — их композиции были величественны по замыслу и строги по рисунку.

Похоже, что к этому моменту, если судить по Aula Dei даже в её нынешнем виде, Гойя уже перешёл на гораздо более целостный и гораздо менее подражательный уровень, чем тот, которого он достиг двумя годами ранее в росписях Эль-Пилара. Несомненно, он был на пути. Aula Dei стала его первым сюжетным циклом, первым опытом в жанре, который ещё долго будет занимать его — в частности, при создании шпалер для королевского двора. Но художником с именем не становятся, расписывая стены для монашеского ордена, в котором по уставу никто не должен их видеть. Так или иначе, ему нужно было попасть в Мадрид.

И Гойя это сделал — причём довольно скоро.

К семнадцатому декабря тысяча семьсот семьдесят четвёртого года он почти закончил росписи в Aula Dei: для них уже были заказаны рамы. Весной тысяча семьсот семьдесят пятого года он отправился в Мадрид, чтобы присоединиться к своему шурину Рамону Байеу. Здесь связи с семьёй Байеу начали приносить ощутимые плоды: уже через год Гойя завершил пять карто́нов для шпалер, предназначенных для королевской мануфактуры Санта-Барбара под руководством другого своего шурина — Франсиско Байеу. В тысяча семьсот семьдесят седьмом году Франсиско был назначен директором мануфактуры, и Гойя получил поток заказов на новые эскизы. Со временем эта работа станет для него скучной и почти унизительно рутинной, но именно она открыла ему путь к двору — и к прямому покровительству испанских Бурбонов. Благодаря родственникам по линии жены, двадцатидевятилетний уроженец Арагона, наконец, начал подниматься.

Глава третья:
Приезд в Мадрид

Мадрид, в который впервые приехал Гойя — пылкий провинциал — в тысяча семьсот семьдесят четвёртом году, был самой молодой столицей Европы и, в некотором смысле, одной из наименее культурно значимых. Он не мог сравниться с тем, что Гойя уже видел в Италии, хотя, безусловно, был шагом вперёд по сравнению с Сарагосой.

Мадрид никогда не был великим готическим городом, как Барселона, и его прошлое было довольно скудным. В отличие от многих других крупных городов Испании, он не стоял на римских руинах: своим возникновением он обязан мусульманам, которые в конце девятого века построили крепость на скалистом выступе, возвышавшемся над рекой Мансанарес. Это укрепление предназначалось для того, чтобы воспрепятствовать христианам получить военное преимущество в долине Тахо. Но мусульмане не оставили после себя в Мадриде ни выдающихся зданий, ни иных следов, которые могли бы напомнить современному посетителю об архитектурных чудесах Севильи или Гранады.

Решающим поворотом в судьбе города стало событие середины шестнадцатого века, когда император Карл Пятый из династии Габсбургов решил основать здесь свой двор. Причины этого решения были предельно прагматичны: Мадрид находится (приблизительно) в географическом центре Испании. Он был одинаково близок — и одинаково далёк — от всех остальных уголков этого неровного четырёхугольника, коим является Пиренейский полуостров. Размещение столицы именно здесь позволяло не отдавать предпочтения ни одному региону и не выделять ни одну культурную группу. Кроме того, абсолютные монархи традиционно не любят портовые города: те слишком открыты внешнему миру, слишком изменчивы и склонны к иностранному влиянию.

Как только Мадрид был объявлен будущей столицей Габсбургов, он начал стремительно расти. Население — по приблизительным, но показательным оценкам — говорит само за себя. В тысяча пятьсот тридцатом году в этой сонной, пыльной дыре на высоком испанском плато, вдали от моря и от остальной Европы, в условиях чудовищных дорог, жило около четырёх тысяч человек. Тридцать лет спустя — почти двадцать тысяч; к тысяча пятьсот девяносто восьмому году — примерно шестьдесят тысяч; а к тысяча шестьсот двадцать первому году — уже почти сто пятьдесят тысяч — и это в то время, когда население многих северных столиц сокращалось из-за эпидемий чумы. Рост Мадрида обеспечивала одна отрасль: правительственная. Притяжение королевского двора было его двигателем. В течение семнадцатого и восемнадцатого веков темпы прироста немного снизились. Когда Гойя прибыл в Мадрид, в городе проживало около ста сорока восьми тысяч человек: не так уж много, и это было вовсе не место с активным или разносторонним художественным рынком.

Мадрид мог похвастаться общественными банями, фонтанами, мощёными, а местами даже обсаженными деревьями улицами. Но при этом он был беден, грязен и лишён удобств — за исключением тех, что были доступны богатым (и даже им здесь было не особенно комфортно). Их дворцы были меньше, чем в Италии или Лондоне; самые величественные из них не превышали четырёх этажей.

Внутреннее убранство домов постепенно менялось — в соответствии с тенденциями, пришедшими из северной Европы. Социальный сатирик Рамон де ла Крус, чьи пьесы пользовались большой популярностью на мадридской сцене, писал о том, как рога изобилия заменяют декоративные копья и доспехи — знак того, что семьи больше не стремятся напоказ демонстрировать своё, подлинное или мнимое, рыцарское происхождение. Он также (хотя и не слишком обоснованно) насмехался над тем, что расписные обои и набивные ткани вытесняют старые картины «Веласкеса, Риберы и прочих pintorcillos [маленьких живописцев] того же сорта». Но даже если это и было правдой — а далеко не у всех семей были Веласкесы и Риберы, которые можно было бы снять со стен — то происходило это лишь потому, что международный неоклассический стиль, такой же, как в Риме, Париже и Лондоне, правил и в Мадриде. Местные архитекторы вроде Вентуры Родригеса и Хуана де Вильянуэвы следовали именно ему, а китайские расписные обои и печатные ткани были частью этого языка. Такие фоны часто встречаются в портретах, написанных Гойей.

Всю свою творческую жизнь Гойя работал при дворе абсолютных монархов испанской ветви Бурбонов. На протяжении тридцати девяти лет — с тысяча семьсот восемьдесят девятого года и до самой смерти во Франции в тысяча восемьсот двадцать восьмом — он стабильно занимал пост придворного живописца. Почти тридцать лет он был первым придворным живописцем — высшая должность, которую могла предложить Испания в области изобразительного искусства.

Сегодня мы склонны воспринимать Гойю как великого одиночку — беспощадного критика окружающего общества, непримиримого протестующего против войны, жестокости и насилия несправедливой власти. И он действительно был таковым — в своих рисунках, гравюрах и ряде малых живописных работ. Но его масштабные полотна — столь же подлинные и составляющие основную часть его наследия — говорят о другом. Работа для королевского двора, дополненная частными портретными заказами, была его основным источником заработка, и, похоже, он воспринимал её не как обузу и не слишком тяготился её рамками — за исключением одного периода, с тысяча семьсот девяносто второго по тысяча семьсот девяносто четвёртый год, когда ему наскучила рутина по созданию эскизов для Королевской гобеленовой мануфактуры Санта-Барбара. Но это было декоративное искусство — fêtes galantes, деревенские сценки и прочие подобные сюжеты, технически весьма сложные — а не прямое портретирование живых людей, чьим характером можно было бы заинтересоваться. Спустя сто лет Джон Сингер Сарджент с прибылью ворчал о том, как утомительно было churn out (штамповать) то, что он презрительно называл своими paughtraits.

Не Гойя — или, по крайней мере, в сохранившихся записях он не жаловался. Он был благодарен за любую работу. Испания не была страной, где художник мог легко зарабатывать на жизнь. Заказов было мало, и в сущности они сосредотачивались исключительно в Мадриде. Круг людей, способных и заинтересованных в покупке произведений искусства, был крайне узким по сравнению с развитыми художественными рынками Франции, Италии и Англии. И хотя в тысяча семьсот пятьдесят втором году — через шесть лет после рождения Гойи — в Мадриде была основана Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо, она так и не

приобрела того влияния на карьеру художника, каким обладали академии в Париже и Лондоне — это было вялое, провинциальное учреждение.

Тем не менее, Мадрид глубоко осознавал свою самобытность, и задолго до приезда Гойи здесь уже шли ожесточённые споры о том, что следует считать подлинно испанским, а что — нет. Более образованные горожане — как правило, из среднего и высшего сословий — нередко с интересом следили за тем, что происходило по ту сторону Пиренеев, в более интеллектуально и культурно развитой Европе — особенно во Франции, а также (в меньшей степени) в Италии. Менее образованные — напротив, настороженно относились ко всему чужеземному, считая его проявлением непатриотичности. Этот раскол проникал глубоко в испанскую культуру и со временем вылился в острые противоречия — как показало наполеоновское вторжение.

Но первые признаки этого раскола появились гораздо раньше. Время от времени история государства или культуры подбрасывает такое причудливое событие, что создаётся ощущение: оно могло произойти только в этом месте — настолько ярко оно выражает что-то странное и неуловимо характерное для данной страны. И хотя, при ближайшем рассмотрении, причины таких событий оказываются вполне логичными, первоначальный эффект остаётся: это могло случиться только здесь.

Именно такое событие произошло в Мадриде в тысяча семьсот шестьдесят шестом году, на седьмом году правления монарха из Бурбонской династии Карлоса Третьего. Оно вошло в историю как Motín de Esquilache — мятеж Эскилаче, или, в народе, восстание плащей и шляп.

До того как взойти на испанский престол, Карлос правил в Неаполе и возглавлял королевство обеих Сицилий (включавшее сам Неаполь и Сицилию). Там он особенно полагался на талантливого сицилийского администратора по имени Леопольдо де Грегорио. Тот начинал с работы на таможне, но быстро продвинулся и стал государственным секретарём Неаполитанского королевства. Когда Карлос занял неаполитанский трон, он возвёл Грегорио в дворянство, присвоив ему титул маркиза Сквиллачи. А когда в тысяча семьсот пятьдесят девятом году Карлос унаследовал испанскую корону, он взял Сквиллачи с собой — теперь уже с испанизированным именем маркиз де Эскилаче — и назначил его сначала министром финансов, а затем, в тысяча семьсот шестьдесят третьем году, военным министром.

Эскилаче с рвением взялся за дело — модернизацию Испании, проект, в который Карлос Третий всей душой верил. Он навёл порядок в до того времени запутанной налоговой системе, а особенно — в законах, касавшихся общественного порядка и правонарушений. За это он и поплатился: простой народ его не любил. Эскилаче вёл роскошный образ жизни и, что ещё хуже, был чужестранец. К тому же, чисто по несчастной случайности, шесть лет его пребывания на посту министра финансов пришлись на затяжную и суровую засуху, которая нанесла испанской экономике огромный ущерб, вызвав резкий рост цен на сельскохозяйственную продукцию, особенно на хлеб. Вероятно, ни один министр, даже самый талантливый, не сумел бы удержать цены, но Эскилаче оказался идеальной мишенью для народного недовольства — особенно в стране с почти хронической ксенофобией.

Тем не менее, министры и не из такого выходили сухими. Но погубило Эскилаче, как ни парадоксально, вовсе не хозяйственное или политическое решение, а… вопрос дресс-кода, который он рассматривал как часть уголовного законодательства. Долгое время мужчины в Испании носили длинные накидки (капы) и широкополые шляпы. Этот облик стал практически символом испанской моды — архетипом элегантной анонимности. Такая одежда была и удобной маскировкой: опусти поля шляпы, завернись в плащ — и вот ты уже исчезаешь в переулке, а никто не разглядит твоего лица. К тому же под плащом легко было спрятать кинжал или шпагу. Для человека, решившегося бороться с преступностью, это выглядело как очевидная угроза.

В тысяча семьсот шестьдесят шестом году Эскилаче убедил короля издать указ, запрещавший длинные плащи и широкополые сомбреро. С этого момента в городе можно было носить только короткие накидки, треуголки и небольшие парики. Указ касался всех: от чиновников и буржуа до нищих (впрочем, последние и так редко могли позволить себе длинный плащ). Следить за исполнением приказа было поручено судебным приставам: они ставили на улицах верстаки и, вооружённые ножницами — орудиями модного террора — арестовывали нарушителей и тут же подрезали их одежду до предписанной длины. Вскоре мадридские тюрьмы оказались переполнены возмущёнными и обезплащенными гражданами.

Это мелкое, но унизительное преследование — представьте себе, что штат Калифорния запретил бы продажу солнечных очков и лыжных масок под предлогом, что они мешают идентифицировать преступников, и обязал бы всю полицию от Сан-Франциско до Сан-Диего арестовывать всех, кто осмелился их носить — довело мадридцев всех сословий до бешенства. Длинные колонны сторонников плащей с закрытыми лицами маршировали у тюрем. Появились петиции, сатиры, пасквили, начались уличные драки. Через два месяца всё это вылилось в настоящий взрыв — в то, что с тех пор известно как Motín de Esquilache. Двадцать третьего марта, в Вербное воскресенье тысяча семьсот шестьдесят шестого года, толпы ворвались в тюрьмы и освободили заключённых. Горожане попытались взять штурмом особняк Эскилаче. Были убиты несколько солдат королевской гвардии — особенно из Валлонского полка, чьи иностранные корни делали их особенно ненавистными. Установленные Эскилаче всего год назад уличные фонари — новинка, которой он и король вполне обоснованно гордились — были целенаправленно уничтожены. Все четыре тысячи четыреста фонарей, двенадцатифутовые конструкции из железа и стекла, были разбиты в приступе ярости. Это была форма прямого протеста — не просто против света, а против навязанного просветления. Освещённые улицы казались оскорблением, знаком недоверия со стороны власти, чужеземных администраторов, знаком слежки — как если бы сегодня на улицах начали устанавливать камеры, прожекторы и микрофоны, вылавливающие каждого, кто выходит из дома после темноты.

И, что примечательно, мятеж оказался успешным. Он положил конец не только карьере самого Эскилаче, которому пришлось отправиться в изгнание, но и участию других итальянцев в управлении страной: с тех пор Карлос Третий больше не доверял ключевые посты иностранцам. Запрет на плащи и шляпы был отменён, но граф Аранда, сменивший Эскилаче на посту министра, нашёл изящное и тонкое решение первоначальной проблемы. Он распорядился, что отныне длинный плащ и широкая

шляпа будут официальной униформой государственных палачей. После этого эти предметы одежды мгновенно вышли из моды — в Мадриде и по всей стране.

Та нить символизма, которая пронизывала всё это событие, казалась почти слишком выразительной, чтобы быть правдой — и стоит задуматься, почему. Эскилаче был не только иностранцем, но и бюрократическим илустрадо — одним из тех «просвещённых» реформаторов-активистов, прибывших из-за Пиренеев, чьё влияние при дворе всё больше поощрялось «просвещённым» королём Карлосом Третьим. Его стремление — ради общественного порядка и согласия — обнажить то, что прежде было скрыто, будь то оружие под плащом или лицо под опущенными полями шляпы, и залить мрак мадридских улиц официальным, государственно санкционированным светом (разве только летучая мышь могла бы возражать против такого света!) — было малым, но выразительным символом великого проекта éclaircissement — «просветления», ясности и понимания, достигаемых при свете одного лишь Разума. Именно этот идеал вдохновлял либеральных гуманистов Франции, Италии и Германии. Некоторые потомки Руссо и Вольтера, возможно, сочли бы методы Эскилаче чересчур властными и навязчивыми, но вряд ли кто-либо из них стал бы отрицать, что его стремления служили некоему общественному благу. Однако для мадридского пуэбло никакой свет был лучше, чем чужой свет. Сам Карлос был выведен из-под народного гнева. Он — их король, а значит, его просто ввели в заблуждение, обманули эти «макарони» (презрительное прозвище иностранных выскочек). А вот для чужеземных советников, с их не-испанскими манерами, не могло быть возражений слишком резких, обвинений слишком едких.

Для высокопоставленных иностранных гостей король выглядел эксцентрично. Впрочем, mutatis mutandis, то же можно было сказать и о некоторых английских Георгах, особенно о страдавшем порфирией Георге Третьем. Карлос Третий был низкого роста, невпечатляющей наружности и цвета кожи, напоминающего красное дерево. Он не заботился о моде: «Ему не шили костюма вот уже тридцать лет, поэтому на нём он сидит как мешок», — писал один британский дипломат в Мадриде. Однако другой замечал: «С величайшей мягкостью он держит своих министров и слуг в состоянии постоянного благоговейного страха». Двор, разумеется, предпочёл бы более живого, более «интересного» монарха. Увлечения Карлоса были одиночными, не коллективными. В дворце не любили ни оркестров, ни театральных трупп; придворная жизнь слыла погружённой в монастырскую скуку.

Карлосу Третьему приписывают внедрение европейского Просвещения в Испании и его превращение в la ilustración española — испанское просвещение. Это утверждение верно, но лишь в весьма ограниченной степени, и эти границы надолго сковали развитие испанской мысли, образования и политики. Просвещённый деспот остаётся деспотом, и признаки деспотизма при Карлосе Третьем были повсюду — хотя его правление и выглядело сравнительно мягким, а местами даже терпимым, особенно по сравнению с правлениями его отца, Филиппа Пятого, или, того хуже, его внука Фердинанда Седьмого. «У низших сословий нет более твёрдого убеждения, чем это, — писал Педро Родригес, граф де Кампоманес (тысяча семьсот двадцать третьего — тысяча восемьсот второго), один из самых влиятельных илустрадо того времени: — Король — абсолютный владыка жизни, имущества и чести каждого. Ставить это под сомнение считается своего рода святотатством». Все усилия мыслителей испанского

Просвещения восемнадцатого века следует рассматривать на фоне этого непреложного верования в божественное право королей — убеждения, с которым никакие конституционные доводы не могли тягаться.

Что касается самого Карлоса Третьего, то он категорически отказывался иметь дело с любым придворным или политиком, который не был бы скрупулёзным католиком, исповедующим все догматы Церкви, включая непорочное зачатие — этот сомнительный догмат, которому целомудренный король преданно верил: каждый новый писец при дворе должен был торжественно клясться в его признании. Грех ужасал Карлоса: «Как можно быть столь безрассудным, чтобы совершить даже легкий грех?» — удивлялся он. Король ежедневно посещал мессу. Поэтому называть его «просвещённым» в том же смысле, что и других монархов восемнадцатого века — от Густава Третьего Шведского до Марии Терезии Австрийской, не говоря уже о Фридрихе Великом Прусском или Екатерине Российской, — было бы явным преувеличением. Невозможно представить себе, чтобы Карлос засыпал Вольтера приглашениями стать интеллектуальным украшением своего двора — как делала властная Екатерина (или чтобы сам Вольтер согласился на такое).

Во всех своих отношениях с миром и двором Карлос был человеком исключительной ригидности — пожалуй, самым педантичным монархом, когда-либо сидевшим на испанском троне (а уж испанских королей трудно упрекнуть в вольности нрава). Его любимой метафорой политической жизни были часы — с шестерёнками и колесами, тикающими в строгом, неизменном ритме. Каждый день, ровно в пять сорок пять, камердинер, спавший за дверью, будил короля. Тот вставал, читал утренние молитвы, размышлял о своих грехах до шести пятидесяти, а в семь часов входил в гардеробную, где врачи, хирурги и травники измеряли его пульс и проверяли жизненные показатели. Там же он умывался, завтракал и пил первую чашку шоколада — из тех, что выпивал в течение дня, — приготовленную его неаполитанским кондитером. (Королевская страсть к шоколаду была так велика, что напиток подавался из гигантского, дымящегося котла, вмещавшего целые галлоны. Однако сам Карлос немного стыдился своей зависимости от шоколада и, желая получить добавку, делал это, отводя взгляд — как бы невзначай.)

Затем следовали капелла, визит сыновей, а в восемь часов — кабинет, где он работал до одиннадцати, совещаясь со своим старшим сыном, принцем Астурийским — будущим Карлосом Четвёртым. Потом — обязательное исповедание, затем аудиенции у послов Неаполя и Франции. Обедал король в одиночестве, но на публике: его трапеза проходила на глазах придворных. На картине Луиса Парета, одного из придворных живописцев, Карлос Третий изображён за столом, окружённый стоящей толпой (включая архиепископа Толедо, который должен был произносить молитву перед едой) и — довольно нелепо на фоне обитой гобеленами залы — несколькими охотничьими псами. Их присутствие не казалось Карлосу неуместным. Как неотъемлемой частью его распорядка были дневной отдых (сиеста) и вечерняя охота.

Вечера в обществе короля, по отзывам, навевали смертную скуку. Его величество почти не интересовался ни музыкой, ни театром. Его предшественник, Филипп Пятый, пригласил из Лондона самого знаменитого в Европе тенора-кастрата — итальянца Карло Броски, известного как Фаринелли, — чтобы тот регулярно выступал в камерном

театре дворца Буэн Ретиро. На протяжении двадцати двух лет Филипп осыпал певца портретами, украшениями, табакерками, каретой на двух мулах, особняком со слугами и ежегодным жалованием в сто тридцать пять тысяч реалов. Карлос Третий считал всё это вопиющей расточительностью и вскоре уволил Фаринелли. Ему действительно больше всего нравилось охотиться в окрестностях королевских резиденций — первая большая работа Гойи изображала именно Карлоса в охотничьем костюме.

Его любимыми охотничьими усадьбами были: Эль-Пардо, возвышавшаяся над рекой Мансанарес в восьми милях от центра Мадрида, с угодьями, полными ланей, кабанов и даже волков (право охоты принадлежало исключительно королю); и королевское поместье на реке Тахо в Аранхуэсе — примерно в тридцати милях к югу от столицы. Карлос проводил в этих резиденциях гораздо больше времени, чем в самом Мадриде. Обычно он покидал город в начале января и оставался в Эль-Пардо до Вербного воскресенья; с Пасхи до конца июля двор переезжал в Аранхуэс, где король охотился на вальдшнепов и диких кошек, а затем перемещался в Ла-Гранху — на очередной охотничий сезон. В результате этого постоянного круговорота между загородными резиденциями Карлос в среднем проводил в столице лишь десять–двенадцать недель в году, а всё остальное время — на природе.

И всё же, несмотря на этот почти уединённый образ жизни и ограниченный круг придворных обязанностей, правление Карлоса Третьего имело далеко идущие последствия для испанской культуры, особенно для мадридской. Именно в его царствование был заложен фундамент тех художественных и архитектурных преобразований, в атмосфере которых формировался и Гойя. Король, сдержанный и ригористичный в личной жизни, не был лишён государственного чутья. В нём сочетались преданность католической традиции и умеренное стремление к реформам — и хотя он сам не обладал артистическим вкусом, он окружил себя теми, кто имел его в избытке.

Особое внимание он уделял архитектуре. Вдохновлённый французскими и итальянскими примерами, он поручил своим архитекторам преобразить облик Мадрида. Под руководством Вентуры Родригеса и, позднее, Хуана де Вильянуэвы, город начал превращаться в столицу европейского образца. При Карлосе Третьем были построены или реконструированы такие здания, как Королевская астрономическая обсерватория, Ботанический сад, музей Прадо (тогда ещё предназначенный для естественнонаучных коллекций), новые казармы, больницы, фонтаны, дороги и целые кварталы. Его даже стали называть «лучшим мэром Мадрида», несмотря на то что он был королём. Многие из этих построек (или их следов) Гойя видел и знал; некоторые он впоследствии изображал в своих произведениях.

Всё это реформаторское движение, однако, шло сверху — из рук монарха и его окружения. В народ оно проникало плохо, или почти не проникало вовсе. Простые испанцы не ощущали себя частью *la ilustración*, и не доверяли никому, кто ассоциировался с французской или итальянской образованностью. Они ценили порядок, но не рассуждения о разуме; уважали короля, но не терпели его иноземных министров; принимали гобелены и каменные фонтаны, но отвергали любое вмешательство в привычные формы жизни. В этом отношении Испания была, как и

прежде, страной глубоких внутренних противоречий — между модернизацией и традицией, между просвещением и догмой, между миром идей и миром обыденности. И всё это — фон, на котором начинал свою мадридскую карьеру Франсиско де Гойя.

«Все эти перемещения из одной резиденции в другую означали, что Карлос, как правило, проводил в столице лишь десять–двенадцать недель в году, а всё остальное время — в загородных имениях.»

Что же было «просвещённого» в образе жизни, столь поглощённом — более того, целиком посвящённом — благочестию и охоте? С современной точки зрения — почти ничего. Карлосу Третьему были необходимы сила Церкви и поддержка Инквизиции. Без них его власть над испанским народом была бы значительно ослаблена. Если духовенству было выгодно держать простых испанцев в состоянии суеверия и умственного оцепенения — пусть так.

Причём это состояние касалось не только необразованного люда. Не нужно было быть невежественным пролетарием, чтобы, например, искренне верить, будто в тысяча семьсот четырнадцатом году простыни Филиппа Пятого и его новобрачной Изабеллы Фарнезе источали сверхъестественное сияние, сколько бы раз их ни стирали: причина была известна — за душу её предшественницы, Марии Луизы Савойской, было отслужено недостаточно месс. Через пятьдесят или даже семьдесят пять лет эта национальная слабость к полурелигиозным суевериям ничуть не изменилась, а вся система веры, вины и страха, лежавшая в основе церковной власти, едва ли пошатнулась — несмотря на интеллектуальные ветры, дувшие через Пиренеи с севера.

Если начальное воспитание юных испанцев (а оно, разумеется, касалось только мальчиков) строилось на механическом заучивании, принуждении и телесных наказаниях, то состояние университетов, в которые они теоретически должны были поступать — а на деле поступало меньшинство, — колебалось между фарсом и позором. Ленивые, некомпетентные и ретроградные преподаватели; устаревшие учебные программы; кафедры теологии, но ни одной — физики, ботаники или астрономии. В начале восемнадцатого века французский аббат Вайрак совершил путешествие по Испании и в своём отчёте отметил, что в философии испанские учёные и мыслители демонстрируют упрямое равнодушие ко всему, что происходит в современной Европе: они «настолько порабощены мнением древних авторов», что просто не в состоянии постичь идеи новых — и в этом они ничем не отличались от испанских врачей в медицине. «Аристотель, Дунс Скот и Фома Аквинский для них такие непререкаемые оракулы, что никто, кто не следует покорно за одним из этих трёх, не может претендовать на звание хорошего философа». Та же инерция царила во всех сферах мысли. Во времена Карлоса Третьего считалось дерзким — а порой и еретическим — признать существование Ньютона или Декарта. Современные книги по естественным наукам, как и серьёзные философские труды новее античной Греции (или в лучшем случае — схоластов Средневековья), были недоступны: их приходилось тайком ввозить, в основном из Франции, и покупать по спекулятивным ценам в книжных лавках, которые периодически подвергались облавам со стороны охотников на ересь. Просвещённые чиновники (*ilustrados*) жаловались на эту ситуацию, но их возможности изменить её были ограничены властью духовенства. Один из таких

илустрадо, Гаспар Мельчор де Ховельянос, составляя учебный план для университета в Калатраве, жаловался на священническую привычку зачитывать студентам во время трапезы книги, «переполненные невежеством и суеверием, кишащие апокрифическими чудесами и невероятными, нелепыми подвигами».

Тем не менее Карлос Третий всё же сумел провести некоторые реформы в элитных учебных заведениях — так называемых *Colegios Mayores*, откуда черпались кадры для его бюрократии. Например, от студентов и визитадоров больше не требовалось предъявлять доказательства «чистоты крови» — необходимая мера, поскольку эти колледжи давно выродились в закрытые клубы для отпрысков знати.

Прежде чем вообще говорить о каком-либо испанском «просвещении», необходимо помнить об абсолютной духовной диктатуре испанского католицизма. Другие страны, которых коснулось Просвещение, в большинстве своём уже пережили религиозные восстания против власти Рима: североевропейское Просвещение вряд ли было бы возможно без предшествующей Реформации, без подрыва римского абсолютизма Лютером и его последователями. Иначе говоря, по ту сторону Пиренеев для иных религий существовало жизненное пространство — пусть и залитое кровью религиозных войн. Но для испанцев восемнадцатого века — как и в семнадцатом, и в шестнадцатом — единственной верой оставалось католичество: лютеране считались еретиками и, по сути, даже не признавались христианами — их ставили в один ряд с евреями и мусульманами.

Не существовало в Испании ни одного учреждения, которое по праву можно было бы назвать светским. Вся общественная жизнь была пронизана и опутана предписаниями и желаниями так называемой Единой, Святой, Римской, Католической, Вселенской и Апостольской Церкви. И главным её инструментом была Инквизиция — или, как её официально именовали, Священная канцелярия (*Santo Oficio*) — жёсткий и непримиримый враг Просвещения.

Сказать, что потомки дали испанской Инквизиции дурную славу — значит, почти ничего не сказать. Она стала архетипом протестантских представлений о жестокости, лживости и мракобесии католицизма; её образ просачивается в готические романы и псевдоисторическую литературу настолько часто, что она превратилась в одну из доминирующих культурных страшилок восемнадцатого — девятнадцатого веков. Для некоторых, утверждать, будто Инквизиция была не столь ужасна, как её описывают, — всё равно что сказать, будто Рудольф Хёсс, комендант Освенцима, любил бездомных кошек.

Вот, например, один из особенно «богато» воображённых описаний, взятый из безумно кровожадного предисловия викторианского священника, преподобного Ингрэма Коббина, магистра искусств, к английскому изданию *Книги мучеников* Фокса. Он рассказывает о «пытках», якобы обнаруженных французскими оккупационными войсками в подземельях Инквизиции в Мадриде:

Третьим был адский аппарат, расположенный горизонтально, на котором фиксировали жертву; затем всю машину помещали между двумя рядами ножей, так закреплённых, что, вращая её с помощью рукоятки, можно было разрывать плоть страдальца на мелкие куски.

Четвёртое приспособление превосходило все предыдущие по дьявольской жестокости. Снаружи оно выглядело как большая кукла, богато одетая и напоминавшая прекрасную женщину с распростёртыми руками, готовую обнять свою жертву. Вокруг неё был начерчен полукруг, и всякий, кто переступал эту фатальную черту, задевал пружину: механизм раскрывался, кукла обнимала его — и тысяча лезвий разрывала тело на тысячу кусочков.

Редко когда религиозный фанатизм столь радостно сосуществовал с викторианской страстью к механическим фантазиям.

Испанская Инквизиция была впервые утверждена папой Сикстом Четвёртым в тысяча четыреста семьдесят восьмом году по просьбе испанских монархов Фернандо и Изабеллы. Эти «католические величайшие государи» были встревожены и озабочены той относительной терпимостью в вопросах веры, которая сложилась в их стране. Заключались союзы между христианскими и мусульманскими дворянами. Католические семьи, включая представителей высшей знати, вступали в браки с еврейскими. То, что сегодня показалось бы символом прогресса, для Фердинанда и Изабеллы было совершенно неприемлемо.

К тысяча четыреста девяносто второму году — тому самому, когда Колумб добрался до Карибского моря — раздутая монархами нетерпимость достигла апогея: испанским евреям было приказано либо принять христианство, либо покинуть страну. Те, кто выбрал крещение, стали называться *конверсо* (обращённые) или, более оскорбительно, *марранос* — «свиньи». Мусульмане, совершившие тот же выбор, звались *морисками*. Всё это было частью системной кампании по искоренению любых конкурирующих вероисповеданий, включая насильственное или чисто номинальное обращение *морос* — мусульман, покорённых в ходе реконкисты, христианского «возвращения» испанских земель. Одной из её целей стало полное (по крайней мере — внешнее) уничтожение иудаизма на территории Испании.

Любопытно, что лично ни Фердинанд, ни Изабелла не были столь уж антисемитски настроены, как можно было бы предположить, судя по их политике. Врач самого Фердинанда, Давид Абенасая, был каталонским евреем, и королевская чета часто пользовалась финансовыми советами, исходившими от евреев.

Но иудеи и арабы были слишком глубоко вплетены в ткань испанского общества, веками жили в относительной гармонии с христианами — и потому полностью изгнать их оказалось делом не только жестоким, но и попросту нелепым. Для его осуществления пришлось прибегнуть к крайним, порой зверским методам — и всё это происходило при полной поддержке Католической церкви. В сущности, во всей этой кампании был элемент саморазрушения. Когда Фелипе Третий, подстрекаемый недальновидным герцогом де Лерма, в тысяча шестьсот девятом — тысяча шестьсот одиннадцатом годах изгнал почти всех потомков мавров — около полумиллиона человек — он прекрасно понимал, что наносит экономике своего королевства тяжелейший удар, лишая его одних из самых трудолюбивых и предприимчивых подданных.

Инквизиция втягивала Испанию в бесконечные междоусобные доносы; она разрушала гражданские свободы, превращая общество в одержимую доносительством машину

сведения личных счётов под видом религиозного долга; она наполнила страну вымышленными ведьмами и их ловцами, охотниками на неверных и поджигателями мнимых еретиков. Утверждать, что это омерзительное учреждение не всегда было настолько ужасным, каким его представляла протестантская пропаганда, — не значит его оправдывать. Инквизиция была задумана как трибунал веры — но в итоге стала механизмом общественного контроля, включая контроль над сексуальностью.

Инквизиция не всегда проявляла одинаковую активность. После периода ожесточённых расследований и преследований в шестнадцатом и начале семнадцатого века, её деятельность начала затухать в последней четверти семнадцатого столетия. Последним крупным, торжественным проявлением её силы и присутствия стало грандиозное *áyто да фе* (буквально — «акт веры»), проведённое на площади Пласа-Майор в Мадриде в тысяча шестьсот восьмидесятом году.

Хотя Инквизиция была создана по распоряжению папы, на деле она отнюдь не была исключительно религиозной организацией: её высшая власть принадлежала королевскому совету — Супреме, члены которого назначались правящим монархом, как и все чиновники Инквизиции. Главные вопросы, волновавшие Священную канцелярию, всегда сводились к двум: чистота крови и верность Церкви. *Limpieza de sangre* — «чистота крови» — была, конечно, крайне болезненной темой, особенно с учётом того, что документы сохранялись плохо, а генетические тесты ещё много веков не были даже теоретически возможны. Тем не менее, эта идея приобрела почти навязчивый характер: начиная с шестнадцатого века, ни один человек не мог претендовать на какую-либо официальную должность без справки о чистоте крови, то есть об отсутствии еврейских корней. (В восемнадцатом веке старинные и доказано «чистокровные» христианские семьи Пальмы-де-Майорки, столицы Балеарских островов, даже охотно принимали в свой адрес насмешливое прозвище *бутифаррас* — «свиные колбаски».)

Время от времени странствующие инквизиторы появлялись в том или ином городе или деревне и начинали проверку религиозной благонадёжности местных жителей. Поводом служили слухи или прямые доносы. Наказанием за ересь — или за то, что кто-либо был *иудаизанте* (отступник от иудаизма, продолжавший тайно его исповедовать), *алумбрадо* (мистик, преуменьшавший значение церковных обрядов), или за любое другое отклонение от ортодоксии — была смерть, чаще всего сожжение на костре.

Инквизиторам не разрешалось доводить до смерти под пытками, но пытки допускались как способ получения признания. Из трёх основных видов пыток самой распространённой была гарруча: жертву, со связанными за спиной руками, подвешивали на крюке и цепи, прикреплённых к запястьям, а затем резко отпускали, что обычно приводило к вывихам плечевых суставов и разрыву сухожилий. Во время токи — водной пытки — обвиняемого привязывали к скамье, вставляли распорку в рот и засовывали в глотку кусок ткани (тоже называвшийся токой), на который постепенно лили воду, вызывая чувство удушья. Метод потро заключался в том, что верёвки, обвивавшие тело обвиняемого, медленно затягивали всё туже и туже. Все эти методы, в опытных руках, были настолько эффективны, что никакие «механические девушки» и прочие выдумки викторианского воображения были попросту излишни.

Историк Генри Камен приводит цитату из одного из многочисленных подробных протоколов допросов — дело женщины шестнадцатого века, обвинённой в том, что она отказывалась есть свинину и меняла бельё по субботам, в иудейский шаббат:

> Её приказали положить на потро. Она сказала: «Сеньоры, почему вы не скажете мне, что именно я должна признать? Сеньор, положите меня на землю — разве я не признала уже всё?» Ей велели говорить. Она сказала: «Я не помню… уберите меня отсюда… я сделала то, что говорят свидетели…» Ей велели говорить. Она сказала: «Сеньоры, мне нет пользы говорить, что я это сделала — ведь я уже признала, что поступки мои довели меня до этих страданий… Сеньор, вы знаете правду… Сеньоры, ради Бога, помилуйте меня… о Сеньор, уберите это с моих рук… Сеньор, освободите меня, они меня убивают.»

Удивительно, но в период наибольшей власти Инквизиции, её влияние практически не отразилось на творчестве испанских писателей — и тем не менее это факт. Наиболее жёсткий контроль Инквизиции пришёлся как раз на ту эпоху (примерно с тысяча пятьсотого по тысяча шестьсот восьмидесятый год), в которую были созданы величайшие произведения Сервантеса, Кеведо, Хуана де ла Круса, Хуана де Вальдеса, Гонгоры, Тирсо де Молины и многих других. Возможно, здесь можно провести параллель с расцветом диссидентской литературы в революционной России.

Но на интеллектуальную и академическую жизнь Испании Инквизиция оказала поистине разрушительное воздействие. В тысяча семьсот семидесятом году — примерно тогда, когда Гойя собирался перебраться в Мадрид — дух научного поиска в испанских университетах был настолько подавлен вмешательством Священной канцелярии, что из тридцати трёх профессорских кафедр по всей стране двадцать девять оставались вакантными.

С самого начала испанское илюминизмо (движение *ilustración*) носило производный и вторичный характер. Особенно это было заметно в сфере научной мысли — ведь североевропейское Просвещение зиждилось на вере в главенство научного разума и познаваемые Законы Природы. В Испании не существовало аналога *Энциклопедии* Дидро — впрочем, неудивительно, ведь не было и самого Дидро. Ни одно из технических достижений, которые мы теперь ассоциируем с «веком разума», не возникло в Испании и не проникло туда ни быстро, ни легко: ни вакцинация от оспы, ни паровая машина с ткацким челноком, перевернувшая текстильное производство в Англии, но добравшаяся до Испании лишь спустя полвека; ни термометр, ни механическая сеялка, ни поезд, ни даже простейший генератор — всё это либо отсутствовало вовсе, либо доходило, разве что до Каталонии, с отставанием в целое поколение по сравнению с северной Европой. Поэтому в испанской повседневной жизни восемнадцатого века не было ни языка «изобретений», ни представления о «модернизме», а сами идеи «прогресса» — даже при всей их научной риторике — значили для большинства очень мало.

То же самое в целом касалось и теоретических наук. Испания восемнадцатого века не внесла ощутимого вклада в развитие физики, математики или астрономии. Немногочисленные испанские учёные и знатоки лишь принимали к сведению фундаментальные открытия Лавуазье и других в области химии, но не могли добавить

к ним почти ничего. Тем не менее, как преимущественно аграрная страна, Испания уделяла определённое внимание достижениям в области естественной истории. К тысяча семьсот восьмидесятым годам труды графа де Бюффона стали доступны в испанском переводе (хотя и по немалой цене), а местные ботаники — такие как Антонио Палау и Антонио Хосе Кавanильес — проделали значительную работу по описанию и классификации флоры Пиренейского полуострова. Немало исследований было посвящено и экзотике американских колоний — их проводили, в частности, Иполито Руис, Хосе Павон и особенно Хосе Селестино Мутис.

Мутис был по-настоящему выдающейся фигурой. Вероятно, ни один другой натуралист восемнадцатого века не сумел столь эффективно вовлечь королевскую власть непосредственно в свои научные проекты — достичь такого уровня покровительства и финансирования не удалось ни Джозефу Банксу, ни даже великому Линнею. В этой области Карлос Третий действительно проявлял себя как илустрадо. Одной из причин такой щедрой поддержки была медицинская: например, изучение и классификация многочисленных разновидностей хинного дерева (*Cinchona*), из которого добывался хинин. Без этого противомалярийного препарата эксплуатация испанских колоний в Южной Америке была бы едва ли возможна.

Чтобы удержать внимание Карлоса Третьего, Мутис отправлял ему великолепно иллюстрированные отчёты и трогательные, почти молитвенные описания опасностей своей работы, например такие:

> Сеньор мой, трудности, сопровождающие изнурительное изучение природы, не страшат меня. Учёные в академиях и школах проводят целые дни в полном комфорте, безмятежно собирая плоды своих усилий. Натуралист же вынужден посвящать большую часть ночи разбору и систематизации того, что он собрал днём в поле, перенеся… укусы насекомых, что гложут и жалят его, ужасы ядовитых и отвратительных созданий, под суровостью жизни, сродни покаянию, которая изнуряет тело.

Тем не менее, хорошо известный принцип, согласно которому научное знание развивается параллельно с расширением империи, оказался в случае с Испанией наименее верным из всех крупных держав восемнадцатого века. Так, например, Испания не оставила после себя ни одного выдающегося орнитологического труда, связанного с её южноамериканскими владениями — такие труды начали появляться только после того, как колонии вроде Венесуэлы восстали и стали самостоятельными государствами в девятнадцатом веке.

Карлос Третий, насколько мог, пытался заняться тем, что раньше считалось роскошью — социальной реформой. Он начал с демонтажа устаревших сословных барьеров, раздиравших Испанию. Он отменил старый закон, согласно которому *hidalgo* — мелким и обедневшим дворянам — запрещалось трудиться руками, чтобы не «опозорить своё сословие». Он попытался ограничить власть городских советников, которые зачастую превращали свои муниципалитеты в крошечные олигархии. Он постановил, что муниципальные должности должны быть доступны для простых людей — ремесленников, кузнецов, сапожников: тех, кого презрительно называли *vile*

mechanicals. Его заботила и тема прав трудящихся, включая право на безопасные условия труда и защиту от произвола работодателя.

Карлос Третий также стремился к внутреннему освоению территории Испании. Огромные участки земли — формально пригодной для сельского хозяйства, но в течение поколений запущенной и невозделанной — оставались в запустении. Причиной тому было монопольное владение со стороны Церкви и аристократии, которые не только не развивали эти земли, но и отказывались продавать их тем, кто был бы готов это сделать.

Трудно переоценить влияние Церкви в Испании времён Бурбонов. В конце восемнадцатого века, при общей численности населения около десяти с половиной миллиона человек, в стране насчитывалось около двухсот тысяч священников, монахов, монахинь и прочих лиц, находившихся под прямым церковным управлением — один на пятьдесят человек, в три раза больше, чем во Франции, и вдвое больше, чем в Италии.

Не менее значительным было и сословное расслоение. «Чем беднее земля — тем больше на ней дворян», — гласила поговорка. В тысяча восемьсотом году в Испании было примерно четыреста тысяч глав семейств с каким-либо дворянским статусом — один аристократ на двадцать семь жителей. В одной только провинции Гипускоа (Страна Басков) все считались дворянами; а в Наварре, Бургосе и Леоне дворянство составляло до десяти процентов населения. Из примерно двадцати двух тысяч деревень и сельских общин Испании не менее десяти тысяч шестисот принадлежали светским аристократам, подавляющее большинство из которых не делали вообще ничего для их содержания — не говоря уже о развитии.

Правление ленивых, некомпетентных и в сущности ничтожных паразитов — светских или духовных — и было корнем той самой «аграрной проблемы», о которой «просвещённые» экономисты эпохи Карлоса, такие как граф де Кампоманес и Ховельянос, пролили столько чернил. Как заставить стагнирующее, обессиленное сельское хозяйство Испании, погрязшее в сезонной нестабильности, нехватке капитала и рабочей силы, сдвинуться с мёртвой точки и начать производить? Как поднять огромные поместья — латифундии — где владельцы-аристократы почти всегда были отсутствующими, а хозяйство велось вяло, при участии рабочих, чьё положение порой было ничем не лучше, чем у рабов?

Один из предложенных Карлосом и его советниками путей состоял в том, чтобы переселить тысячи рабочих в специально отобранные районы — не только из других уголков Испании, но и из-за границы, как, например, в проекте заселения Сьерра-Морены, где планировалось привлекать переселенцев из Голландии и Германии. Эти иммигранты расселялись в колониях — специально построенных новых городках, где они должны были быть свободны от произвола крупных землевладельцев и церковных орденов. К тому же, как надеялись власти, их присутствие должно было снизить уровень бандитизма и грабежей на дорогах. Эти маленькие общины должны были охранять дикую, пустующую местность. В какой-то мере они и выполняли эту функцию, но вера в то, что переселение решит основные беды сельской Испании, оказалась иллюзией.

Человек, которому Карлос поручил этот проект, Пабло де Олавиде, нажил себе слишком много врагов — в первую очередь среди духовенства. Его деятельность в новых колониях, где было существенно ограничено влияние Церкви, вызывала ожесточённую враждебность среди клерикалов. В конце тысяча семьсот семидесятых его обвинили и арестовали по доносу в Священную канцелярию, и он оказался в тюрьме по обвинению в ереси. В качестве «улики» фигурировала его переписка с Вольтером и Руссо. Всё имущество было конфисковано. Его приговорили к пожизненному изгнанию из Мадрида, Севильи, созданных им колоний в Сьерра-Морене — и даже из Лимы, на случай, если бы он вздумал уехать туда в изгнание и продолжить свои «еретические размышления». Олавиде стал человеческой жертвой. После восьми лет монастырского заключения ему удалось бежать во Францию — ещё один *илустрадо*, опередивший своего «либерального» короля.

Илустрадо искренне интересовались экономической теорией и политикой реформ куда больше, чем эпистемологией или отвлечённой философией. Самым умным и практичным среди них, вне всякого сомнения, был дон Педро Родригес, граф де Кампоманес (тысяча семьсот двадцать третьего — тысяча восемсот второго), для которого, как он однажды выразился, «изобретение иголки было важнее всех силлогизмов Аристотеля».

Идеи Кампоманеса легли в основу новаторских законов Карлоса Третьего, направленных на повышение достоинства труда — в том числе физического — и сокращение бессмысленных привилегий мелкого дворянства. Его нельзя было назвать революционером, но он был решительным реформатором. Это вытекало из его сущности как экономиста, юриста и директора Королевской академии истории. Вместе с графом Флоридабланкой он был самым влиятельным сторонником регалистской политики — идеи о том, что власть Церкви в государственных делах должна уступать королевской.

Особенно решительно Кампоманес выступал за ограничение Инквизиции и сокращение концентрации земель в церковных руках, где они использовались крайне неэффективно. Более двадцати лет он занимал пост главного экономического советника Совета Кастилии — весьма влиятельную должность, с которой он выпускал непрерывный поток текстов об испанских проблемах и путях их решения. Он обрушивался на *майорат* — наследственное владение, не подлежащее продаже, — за то, что он давал Церкви чрезмерную власть над землёй; разрабатывал программы стимулирования промышленности среди рабочих слоёв (например, предоставляя женщинам работу в шёлковом производстве); и продвигал идеи народного образования — мысль, казавшуюся тогда почти революционной. Он выступал за бесплатное обучение для бедных девочек, писал о судьбах маргинальных групп, вроде цыган, и размышлял, как их можно сделать «социально полезными» — мечта, вероятно, невозможная в принципе.

Его трактаты *Discurso sobre el fomento de la industria popular* («Речь о развитии народной промышленности», тысяча семьсот семьдесят первый) и *Discurso sobre la educación popular de los artesanos* («Речь о народном образовании ремесленников», тысяча семьсот семьдесят четвёртого — тысяча семьсот семьдесят шестого годов) стали фундаментальными текстами в истории испанской общественной мысли.

Он поддерживал и помогал претворять в жизнь любимый проект Карлоса Третьего — колонизацию Сьерра-Морены — несмотря на сопротивление Церкви и Инквизиции. В тысяча семьсот семьдесят пятом году он основал Мадридское экономическое общество и долгое время был его директором; это общество стало образцом для аналогичных организаций по всей Испании и заметно способствовало экономическому росту страны в зарождающуюся эпоху индустриализации, когда Кастилия наконец осознала, что ей необходимо догонять куда более продвинутое капиталистическое производство Каталонии.

Общество занималось не только теорией: оно продвигало техническое образование — обучало металлистов становиться машиностроителями, а чертёжников — разрабатывать конструкции станков и инструменты для их изготовления, ранее бывшие исключительным достоянием англичан.

Среди союзников Кампоманеса был Ховельянос — друг и соратник, чьи трагические жизненные повороты, литературный талант, а также дружба с Гойей и тот знаменитый портрет, который тот написал, сделали его любимцем англоязычных историков Просвещения. Он обладал неким гамлетовским обаянием. Но это несправедливо по отношению к Кампоманесу — менее яркому, но более значительному мыслителю, истинному представителю испанского «просвещённого интеллектуала».

В целом, оба они обладали тем качеством, которого не хватало их французским собратьям. Дело было не столько в уме, сколько в опыте управления. Французские писатели — те самые «умники с заострёнными черепами», как их называли — могли без конца фантазировать о радикальных и мгновенных преобразованиях государства и человеческой природы, мечтать о волшебных результатах обезглавливания монархов. Они могли верить в красоту этих мыльных пузырей даже тогда, когда те давно лопнули — потому что у них не было ни малейшего представления о реальной власти. Они не смогли бы управлять даже деревенской таверной, не говоря уже о страной.

Но испанские *илустрадо* почти всегда были практикующими политиками — иногда весьма высокопоставленными. Они знали, за какие рычаги нужно тянуть. Они вовсе не стремились упразднить монархию и водрузить на её место гипотетическую *volonté générale* — «общую волю». Они прекрасно понимали, как быстро *пуэбло* (народ) превращается в *популачо* (толпу). И они чувствовали: сначала — образование, потом — свобода. А не наоборот.

Одной из трагедий испанского *ilustración* было то, что идеализм его носителей принёс им так мало пользы. В условиях глубоко укоренённого сопротивления со стороны аристократии и Церкви у них не было реальной силы, чтобы продвинуть реформы — даже занимая министерские посты. Они часто опирались на скудные информационные ресурсы. Идеи просачивались медленно, да и то — в искажённом виде. Их подхватывали в позолоченных салонах Мадрида, обсуждали на тертульях за шоколадом и бисквитами, играли ими — а потом бросали, как объедки от сотен других разговоров, почти без шанса на их реализацию.

Илустрадо — по крайней мере, те из них, кто имел реальное влияние, — в конечном счёте получали доступ к тем книгам, которые хотели читать. Несмотря на усилия таких людей, как Флоридабланка и Аранда, направленные на то, чтобы подавить

распространение сведений о Французской революции и «сохранить систему» для Карлоса Четвёртого, соответствующие тексты почти всегда проникали в Испанию. Первые покровители Гойи, герцоги де Осуна, собрали внушительную библиотеку произведений Просвещения — из Франции, Италии, Германии. Инквизиция разрешила им её собрать, но запретила герцогу передавать её целиком в дар государству. Доступ к «подрывной» литературе определялся в первую очередь сословием: беднота в любом случае была неграмотна и не представляла собой серьёзной аудитории для «опасного» чтения.

Для того крошечного слоя людей, которые умели читать, но не принадлежали к элите, доступ к передовой, зарубежной мысли в области морали и прав человека блокировался Церковью и яростно преследовался Инквизицией. Эта последняя к тысяча семьсот пятидесятым годам утратила часть своей смертоносной мощи — она больше не сжигала ведьм и еретиков с тем рвением, с каким делала это в Золотой век. Но в вопросах догматической чистоты и охоты на ересь она по-прежнему оставалась ни слабоумной, ни безобидной. Параноидальные подозрения никуда не исчезли — исчезла лишь часть прежней свободы действовать. В разные эпохи священнические палачи Инквизиции допрашивали, преследовали и запугивали одни из лучших умов и наименее сомнительных верующих католической Испании: под её мутное подозрение попадали брат Луис де Леон, святая Тереза Авильская, брат Луис де Гранада и даже Игнатий Лойола, основатель ордена иезуитов.

Инквизиция нанесла неисчислимый ущерб испанской интеллектуальной и образовательной системе. Атмосфера слежки и морального контроля, которую она насаждала, проникала как в крупные, так и в мельчайшие аспекты жизни — что, собственно, и есть суть тоталитарного мышления: отсутствие любых сфер, не подчинённых идеологии. Не менее важно было то, что мальчиков и девочек разъединяли даже на занятиях по танцам, чем то, что евреев преследовали за их веру. Политические разговоры в мадридских трактирах и кофейнях считались вызывающими подозрение и нередко доносились властям. С тысяча семьсот девяностого по тысяча восемьсот пятый год регулярно публиковались дополнения к церковному Индексу запрещённых книг, в которых обновлялся список последних запрещённых сочинений французских энциклопедистов. (Вольтер был запрещён целиком уже в тысяча семьсот шестьдесят втором году, Руссо — в тысяча семьсот шестьдесят четвёртом, «О духе законов» Монтескьё — в тысяча семьсот пятьдесят шестом, а его *Персидские письма*, вышедшие во Франции ещё в тысяча семьсот двадцать первом году, были переведены на испанский язык только в тысяча восемьсот тринадцатом.)

Тем не менее, это не значит, что интеллектуальная жизнь Испании в восемнадцатом веке была совершенно мёртвой. Среди немногочисленных ярких умов особенно выделялся бенедиктинец Бенито Херонимо Фейхоо (шестнадцатьсот семьдесят шестой — тысяча семьсот шестьдесят четвёртый). Его эссе, собранные в *Teatro crítico universal* (тысяча семьсот двадцать шестой — тысяча семьсот тридцать девятый) и *Cartas eruditas* (тысяча семьсот сорок второй — тысяча семьсот шестидесятый), дают основания считать его первым по-настоящему современным испанским эссеистом. Он писал сдержанно-скептически и увлекательно о широком круге тем — от народных суеверий до политики и естественной истории. Сам он называл себя «развенчателем иллюзий простого народа», а его *Театр критики* можно считать испанским аналогом

Персидских писем Монтескьё. И несмотря на зоркий церковный контроль, великий илустрадо Кампоманес сумел в тысяча семьсот восьмидесятом году издать полное собрание сочинений Фейхоо в тридцати трёх томах. Конечно, столь дорогое издание не могло рассчитывать на широкое распространение, но оно сразу попало в герцогские библиотеки и там, по меньшей мере, просматривалось.

Но Фейхоо было слишком мало, чтобы повлиять на ситуацию радикально. Помимо сопротивления Церкви свободомыслию, существовала ещё и печальная правда: регулярное, серьёзное чтение было крайне редким явлением. Это была культура унылой неграмотности, и мало кто — в том числе и среди аристократии — стыдился этого. Чтобы испанец мог по-настоящему приобщиться к Просвещению, он сначала должен был научиться читать, а затем — как правило — свободно владеть французским языком. Это настолько сужало круг потенциальных илустрадо, что от них и не стоило ждать, что они сдвинут с места массу привычек и благочестия.

Некоторую, хоть и скромную, роль сыграла журналистика. В Мадриде хватало образованных людей, чтобы составить аудиторию для сатирических и оппозиционных журналов с названиями вроде *El pensador* («Мыслитель») и *El censor* («Цензор»). Но тиражи этих изданий были малы, а острота сатиры и смелость инакомыслия были ограничены государственной цензурой и давлением Инквизиции. *El censor*, созданный по образцу английского *Tatler* Джозефа Аддисона и Ричарда Стила, просуществовал дольше других — шесть лет, с тысяча семьсот восемьдесят первого по тысяча семьсот восемьдесят седьмой год. По меркам того времени это был неплохой срок для независимого журнала без субсидий. В нём не было иллюстраций или политических карикатур, но всё же его сатира и полемика стали важной частью фона, на котором появилась великая сатира Гойи в его *Капричос* — более чем через десятилетие после закрытия *El censor*.

В отличие от илустрадо, стремившихся изменить социально-экономические привычки, *El censor* выступал против государственного вмешательства и планирования. Некоторые его высказывания звучали почти как предвосхищение испанского анархизма, который тогда ещё не существовал: «*La absoluta libertad es la madre de la abundancia*» — «Абсолютная свобода — мать изобилия».

Тем не менее, в принципиальных вопросах журнал полностью соглашался с Кампоманесом и илустрадо, особенно в своей ненависти к плоду привилегий — *ociosidad*, праздности. Один из авторов писал:

Нет ничего более презренного, чем праздный гражданин, способный соединять свою лень с богатством и, следовательно, с почестями… Самый скромный ремесленник… заслуживает, на мой взгляд, больше уважения и, как мне кажется, настоящей чести, чем самый знатный, самый уважаемый и богатый кабальеро, если он при этом ленив и бесполезен.

Именно эта интуиция, разумеется, и лежала в основе законов о статусах, принятия которых Кампоманес добился от короля.

Из-за пагубного и неограниченного влияния Католической церкви, Испания эпохи Просвещения — в отличие от Италии, Франции, Англии и Германии — не

унаследовала никакой традиции новаторской мысли, не имела корпуса серьёзных общественных идей, почти не вела дискуссий на темы взаимосвязи закона и власти, прав и обязанностей. В испанской традиции интеллектуалов и мыслителей-теоретиков всегда было мало: страна дала миру выдающееся воображаемое творчество — прозу и поэзию, от Сервантеса до святого Иоанна Креста, — но не породила ни одного философа, чья слава вышла бы за пределы провинциальной известности. В большинстве интеллектуальных сфер господствовало безупречное посредничество. Это, конечно же, поддерживалось и сохранялось благодаря отсталости Церкви и зоркости Инквизиции.

В Испании не возникло мощного и изобретательного буржуазного сословия — той самой питательной среды, из которой прорастает всякое глубокое преобразование. Зато здесь в избытке были священники и аристократы — почти все они были заинтересованы в том, чтобы народ оставался неграмотным, бесправным, одурманенным молитвами и патриотизмом, надёжно подчинённым власти, исходившей от абсолютной монархии и церковной иерархии в Мадриде. Приходские священники, особенно в отдалённых деревнях, зачастую были так же бедны, как и их прихожане. Но верхушка — епископы кафедральных соборов Севильи, Бургоса, Барселоны, и монашеские ордена крупных монастырей — жила совершенно иначе. Церковь владела колоссальными объёмами земли, недвижимости, драгоценных металлов и произведений искусства, но при этом с умилением проповедовала «святую бедность»: ведь если не будет нищих, как тогда добродетельные смогут стяжать благодать, проявляя милосердие?

Церковь по-прежнему принимала рабство — иначе как колонии приносили бы прибыль? — а её представления о правах человека, особенно о правах женщин, оставались на зачаточном уровне. «Права человека», «всеобщее образование» и «суверенитет народа» были для девяноста пяти процентов испанцев не более чем абстрактными, почти непроизносимыми словами.

Оставшиеся пять процентов — так называемые *luces*, *liberales*, *ilustrados* — представляли собой крошечное меньшинство образованных, как правило зажиточных и неизменно городских испанцев, на чьи плечи легло почти всё культурное меценатство, включая поддержку Гойи. Но основная масса испанского народа смотрела на них с презрением, считая их «французишками» (*afrancesados*), которых пристрастие к чужеземным идеям практически лишало статуса «настоящих испанцев».

Невозможно преувеличить, насколько чужды были политические идеи — даже в самых примитивных формах — испанскому народу двести лет назад. Всё, что потрясало и преобразовывало европейскую мысль в восемнадцатом веке, останавливалось у Пиренеев и проникало ниже их лишь в виде глухого эха, невнятного стрекота, плохо понятых угроз привычному порядку вещей.

Карлос Третий сделал крайне мало для улучшения системы образования — а та, как и прежде, оставалась в руках священников. Самый умный из всех орденов — иезуиты — был изгнан из Испании в тысяча семьсот шестьдесят шестом году, когда министры короля (главным образом граф Аранда) убедили его — совершенно ошибочно — что именно иезуиты стояли за мятежом Эскилаче, хотя с какой целью — так и осталось

неясным. В других странах иезуитов выдворяли как жест просвещённого протеста против Контрреформации, в пользу свободы мысли. В Испании же их изгнали по ошибочному соображению государственной безопасности — и этим только ещё больше ослабили и без того слабую систему образования.

Культурная сфера, где вкус и политика Карлоса Третьего проявились наиболее ярко, была область городского благоустройства — и вообще изобразительное искусство. В начале его правления Мадрид представлял собой сущий беспорядок. Это признавали все, особенно иностранцы, которые после захода солнца отказывались гулять по городу без оружия. Узкие, тёмные переулки, убогое уличное освещение, дворцы и дома без архитектурной выразительности. Оконные стёкла были столь малы, что почти не пропускали свет; кованые балконы грубы; лестницы и входы зачастую превращались в свалки. Мостовые были настолько плохи, что пешеходы ломали ноги, а вьючные животные калечили копыта о шаткие острые камни. Канализации практически не существовало. Мусор собирался преимущественно полудикими свиньями, принадлежавшими монастырю святого Антония Аббата — в честь которого эти животные считались почти священными. (В этом отношении Мадрид восемнадцатого века походил на Нью-Йорк девятнадцатого века, где мусор также собирали стада полудиких свиней.) Летом улицы превращались в пыльную чашу, зимой — в болотистую жижу. Большинство планов по очистке города проваливались. Все дипломаты сходились в одном: Мадрид — самый грязный город Европы. Костюм, который в Париже или Лондоне мог бы служить нескольким поколениям, в Мадриде через один год превращался в лохмотья.

Тем не менее, в восемнадцатом веке в Мадриде ощущался импульс к улучшению. Поскольку Фелипе Пятый не разорился на внешних войнах, он смог позволить себе определённую «красоту»: построил мост Толедо, несколько театров, приют, важные церкви и начал возведение одной тысячи двухсоткомнатного Королевского дворца. Но подлинным строителем стал его бурбонский преемник Карлос Третий, который стремился не только преобразить столицу, но и реформировать поведение её жителей.

В тысяча семьсот восемьдесят седьмом году, например, он распорядился, чтобы прислуга в трактирах регулярно мылась, не носила шляп в помещении и, «по возможности, расчёсывала волосы». Его указы о приличном поведении звучат по-пуритански — хотя подчинялись ли им на деле, сказать трудно. Курение в общественных помещениях было строго запрещено — невиданное ограничение для остальной Европы. В постоялых дворах и гостиницах запрещалось курить, читать газеты, играть в карты, обсуждать политику и играть в бильярд. Богохульство наказывалось тюрьмой. Хозяин заведения был обязан сообщать местному магистрату о каждом новом постояльце. Карлос Четвёртый в тысяча семьсот девяносто пятом году добавил к этому странный пункт: он запретил неженатым владельцам таверн нанимать в качестве поваров или официанток женщин моложе сорока лет — полагая, что к этому возрасту (как он наивно думал) они теряют всякое «соблазнение».

Сомнительно, чтобы Бурбоны как-то повлияли на нравы мадридских завсегдатаев питейных заведений, но они, несомненно, улучшили облик города. Карлос Третий также приложил немалые усилия к обеспечению безопасности: он назначил ночную стражу — *gusanos de luz* («светлячков»), а также создал корпус «полезных инвалидов»,

которые (видимо, медленно) патрулировали тёмные улицы группами по двадцать — тридцать человек.

Крупнейшим градостроительным проектом Карлоса Третьего — хотя и не открытым для публики — был Королевский дворец. Почти тридцать лет строительства, и теперь он был практически завершён — за исключением внутреннего оформления, прерванного после отъезда главного художника фресок Коррадо Джаквинто в тысяча семьсот шестьдесят втором году. Это было, безусловно, самое внушительное здание Мадрида, и требовало архитектурных «антиподов».

Город обязан Карлосу решением проложить пасео дель Прадо — ключевую улицу, вдоль которой были размещены важнейшие здания, призванные, как и подобает илустрадо, служить распространению общественного знания. Архитектор Хуан де Вильянуэва по его заказу спроектировал музей естественной истории (начат в тысяча семьсот восемьдесят пятом году), который впоследствии станет музеем Прадо; комплекс ботанического сада (тысяча семьсот семьдесят пятый); и астрономическую обсерваторию, завершённую в тысяча семьсот девяностом году, вскоре после смерти короля. Другой архитектор, Франсиско Сабатини, построил гигантский госпиталь Сан-Карлос — только частично завершённый, ныне превращённый в мадридский музей современного искусства — Центр искусств королевы Софии. В надежде привлечь иностранных художников и сосредоточить испанских в столице — превратив Мадрид не только в административную, но и в культурную столицу, — Карлос поручил Вильянуэве возвести здание для Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо (тысяча семьсот семьдесят третий).

Он отметил расширяющиеся границы города триумфальными арками и, наконец, сумел расшевелить вялую испанскую бюрократию общественных работ: заняться, например, ужасным состоянием дорог между городами и строительством Императорского канала в Арагоне (тысяча семьсот шестьдесят восьмой — тысяча семьсот девяностый) — любимого проекта его главного министра Флоридабланки.

Во всём этом Карлос Третий лишь повторял модель, уже отработанную им в Италии. За свои двадцать пять лет правления в Неаполе он заказал возведение целого ряда выдающихся зданий, в том числе грандиозной королевской резиденции Казерта, спроектированной Луиджи Ванвителли, который по сути исполнял роль художественного директора при дворе Карлоса. Он также основал целую сеть ремесленных мануфактур под королевским покровительством: фабрику гобеленов для убранства Казерты; завод в Каподимонте (тысяча семьсот сорок третий), где производили знаменитый прозрачный, белоснежный, мягкий фарфор, к которому Карлос испытывал особую привязанность; майоликовую мастерскую; и ателье по обработке *pietre dure* — твёрдых полудрагоценных камней, использовавшихся для инталий и мозаик.

Теперь он делал всё то же самое в Мадриде, основав фарфоровую фабрику Буэн Ретиро, куда завёз обученных керамистов из Неаполя. Он профинансировал королевские мастерские по производству стекла и декоративных изделий из камня. Его собственный вкус в живописи не отличался особой тонкостью, но он имел преимущество в лице своей жены, вкус которой был чуть более осведомлённым и

изысканным. В тысяча семьсот пятьдесят девятом году Мария Амалия пригласила к двору в Неаполь неоклассициста Антона Рафаэля Менгса — друга Йоханна Иоахима Винкельмана, «отца истории немецкого искусства». Это приглашение нельзя было отклонить: ведь именно тогда в Геркулануме (тысяча семьсот тридцать восьмой) и Помпеях (тысяча семьсот сорок восьмой) проводились сенсационные археологические раскопки, которые были настоящим магнитом для таких учёных-эстетов, как Менгс, интересовавшихся античностью.

В каком-то смысле, для страстного неоклассициста, верившего в строгость и благородство греческих образцов — в противовес фривольной вульгарности рококо, — Неаполь мог показаться разочарованием: ведь что общего имела эта обильная помпейская порнография — вожделеющие боги-козлы, ходячие мошонки, летающие фаллосы, бронзовые шутки ниже пояса — с тем «благородным простодушием и спокойным величием», которое Винкельман (а вместе с ним и Менгс) считал сущностью классического искусства?

Факт остаётся фактом: Менгс в Неаполе долго не задержался. Он последовал за своими покровителями в Мадрид почти сразу.

Тысяча семьсот пятьдесят девятый год стал переломным: Карлос, король Неаполя, унаследовал трон испанских Бурбонов и стал Карлосом Третьим. (Его супруга, впрочем, пережила этот переход всего на два года — умерла в тысяча семьсот шестьдесят первом году.) Королевская чета сразу поручила Менгсу работу в мадридском Королевском дворце: он должен был заменить Джаквинто в оформлении новых королевских апартаментов. С тысяча семьсот шестьдесят первого по тысяча семьсот шестьдесят девятый год, а затем вновь с тысяча семьсот семьдесят четвёртого по тысяча семьсот семьдесят шестой год Менгс был самым активным придворным художником в Мадриде — человеком, чьё одобрение становилось необходимым почти для любого, кто хотел сделать карьеру при дворе. Единственный живописец, которому это одобрение было не нужно, — неизмеримо более талантливый Джамбаттиста Тьеполо.

В сравнении с Тьеполо Менгс был холодным педантом. Но в тысяча семьсот семидесятых нарастающая мода на самого Менгса и вообще на неоклассицизм делала Тьеполо человеком «вчерашнего дня»: слишком декоративным, излишне приятным, лёгким и, благодаря своей очевидной (и безукоризненно исполненной) зависимости от Паоло Веронезе, немного вторичным.

Сложно вообразить двух более непохожих художников, работавших при одном и том же дворе: Тьеполо — непревзойдённый декоратор, мастер пышного и прихотливого воображения, и Менгс — дотошный моралист, зацикленный на Парнасе. Менгс — один из тех художников, чья слава при жизни и влияние кажутся сегодня совершенно необъяснимыми. Причём это влияние ощущалось не только в «провинциальной» Испании, но и по всей Европе. Неуклюжий, правильный, лишённый обаяния, вялый там, где требовалась сила, догматичный там, где следовало бы пустить в ход воображение, он был «вундеркиндом», насильно вылепленным отцом-неудачником и яростно продвигаемым Винкельманом — теоретиком неоклассицизма, чьи тяжеловесные педерастические рассуждения могут показаться вялыми даже на фоне

затянутых пассажей современной квир-теории. Менгс — один из самых скучных титанов европейской цивилизации.

Вне всякого сомнения, Тьеполо был в десять раз большим художником, чем Менгс. Именно он создал лучшую из всех работ, заказанных Карлосом Третьим для Королевского дворца — ту самую «Великую работу», как называл её сам Тьеполо: фреску для тронного зала. Её эскиз (*modello*), крупнейший и наиболее проработанный в его карьере (за исключением разве что эскиза тысяча семьсот пятидесятого года *Аполлон и четыре континента* для лестничного пролёта епископского дворца в Вюрцбурге), он привёз с собой из Венеции в Мадрид в тысяча семьсот шестьдесят первом году. «Достаточно сказать, что она сто футов в длину, — писал он другу в тысяча семьсот шестьдесят втором году. — Всё же мне хочется надеяться, что эта законченная идея окажется достойной и подходящей для этой Великой Монархии… конечно, задача тяжёлая, но для такого Труда нужна отвага».

Итог оказался грандиозным: крупнейшая фреска, когда-либо созданная по королевскому заказу в Испании. Её тема, по словам Франсиско Хосе Фабре, первого её описателя, — «величие испанской монархии, возвеличенной поэтическими существами, окружённой добродетелями и обрамлённой своими многочисленными провинциями». Тут было всё: Геркулес (сила), Аполлон (мудрость), Милосердие, Изобилие, Щедрость, Приветливость, Вера, Стойкость, Надежда, Благоразумие, Победа, завоёванные колонии Южной Америки, Принципиальное Великолепие (в виде дамы с обелиском, на котором было выбито имя Карлоса Третьего), сама испанская монархия и несколько аллегорических фигур — Преступление, Ужас и Ярость — которые, в духе илюминации, проповедуемой королём, изгоняются херувимами с факелами — символами Света Разума.

Менгс официально поддерживал и покровительствовал Гойе. Тьеполо же оказал прямое влияние на его искусство. Это было удивительное сочетание: трудно вообразить двух менее похожих художников, каждый по-своему способствующих карьере третьего. Безусловно, Гойя был куда ближе к Тьеполо, чем к Менгсу. Он видел в Тьеполо его неудержимую тягу к фантазии и капризу. Старый венецианский мастер обладал неистощимым воображением, создавал *scherzi* — игривые, вымышленные сцены — и *capricci*, не имевшие ничего общего с холодным неоклассицизмом Менгса. Он любил загадочное, экзотическое, ориентализирующие образы — с реквизитом, тканями, цыганами, волхвами и чувственными нагими женщинами. В его толпах — вихревых, призрачных, порой трудно читаемых — всегда находилось место комическим странностям, фигурам, неуместным во времени и пространстве: так же, как у Гойи.

Самый знаменитый офорт Гойи вне серии *Desastres de la guerra* — это сорок третья гравюра из *Капричос*, где человек спит за письменным столом, а вокруг него мечутся совы и летучие мыши, напоминая, что *el sueño de la razón produce monstruos* — «сон разума рождает чудовищ». Этот образ родом из фронтисписа к серии офортов Тьеполо *Scherzi di fantasia* (около тысяча семьсот сорок третьего — тысяча семьсот пятьдесят седьмого): каменная плита в пустыне, на которой сидят девять растрёпанных сов с расправленными крыльями. Гойя наверняка видел этот офорт в Мадриде.

Для Гойи, впрочем, Менгс был не только стилистическим ориентиром — он был покровителем. И, что ещё важнее, он был действенным проводником покровительства со стороны Карлоса Третьего. Уже к тысяча семьсот семьдесят третьему году, спустя три года после смерти Тьеполо, слава Менгса была столь велика, что, по словам одного английского наблюдателя, «не восхищаться им означало почти восстать против Церкви и короны». Ни один испанский художник не осмелился бы не только не восхищаться Менгсом, но и не делать этого открыто и с воодушевлением. Иначе он вряд ли пришёлся бы по вкусу королю, который весьма полагался на советы и мнение Менгса.

Карлос Третий возводил новые дворцовые стены с такой скоростью, что постоянно нуждался в свежем декоре. Поэтому Менгс, а вслед за ним зять Гойи Франсиско Байеу и их общий друг Мариано Маэлья удерживали Гойю при деле — на Королевской гобеленовой мануфактуре Санта-Барбара, где тот писал картины и картóны (эскизы для гобеленов). Между тысяча семьсот семьдесят пятым годом, когда он начал работать на мануфактуре, и тысяча семьсот девяносто вторым, когда он покинул её, измождённый болезнью и усталостью, Гойя создал десятки эскизов — некоторые почти настенного масштаба. Все гобелены ткались в Мадриде. Сам тот факт, что подобные проекты можно было реализовать на месте, наверняка вызывал у королевской семьи определённую гордость: раньше картóны приходилось отправлять во Францию, на мануфактуру Гобеленов.

Тематика этих работ была в основном повествовательной и рассчитанной на массовый вкус. Эскизы Гойи не изображали мифологических сцен и не восхваляли великие страницы испанской истории — это были жанровые сценки, порой довольно сложные, но почти всегда лёгкие и непринуждённые, рассказывавшие о жизни и нравах современной Испании времён Карлоса Третьего. На самом деле их разговорная непринуждённость, судя по всему, адресовалась вовсе не набожному и серьёзному королю, а его сыну — принцу Астурийскому, будущему Карлосу Четвёртому, — и особенно его итальянской супруге Марии Луизе Пармской, которая обожала народный театр — в отличие от её свёкра, который терпеть его не мог. Как охота, музыка и прочие увеселения, он был для них благословенным избавлением от удушающих церемоний придворного этикета.

Ближайшим литературным и драматическим аналогом тех картóнов, что Гойя писал для короны, были пьесы самого плодовитого испанского драматурга эпохи — Рамона де ла Круса (тысяча семьсот тридцать первого — тысяча семьсот девяносто четвёртого), неизменно любимого публикой Мадрида. Его любимый жанр — типично испанский — назывался *sainete*, короткая сценка, обычно в одном действии и продолжительностью не более двадцати пяти минут. Название происходит от *sayn*, то есть от сала дикого животного или же от «лакомых кусочков» (мозгов, печени и прочего), которые вручались соколам в награду за добычу: небольшое угощение — как бы закуска для театральной публики. Считается, что де ла Крус написал от четырёхсот до четырёхсот пятидесяти *sainetes*. Сохранились, разумеется, не все, но самые популярные из них приоткрывают окно в культурные нормы, нравы и повседневность поздней Испании восемнадцатого века — особенно мадридской. И Гойя, который обожал театр и во многом был его порождением, с удовольствием в это окно смотрел.

Гойя был влюблён в народную культуру, и *sainetes* были одними из её самых ярких выражений. Это не способствовало их популярности у блюстителей высокой культуры, чьё мнение высоко ценил Карлос Третий. Эти пьески находили путь к «широкой публике» (разумеется, в относительном смысле, учитывая, что Мадрид восемнадцатого века был крошечным городом по сравнению с Лондоном или Парижем), но эта публика не была утончённой. И для илустрадо её грубость отчасти была прямым следствием воздействия *sainetes* и их короткометражных музыкальных родственников — сарсуэл (от *La Zarzuela*, королевской охотничьей резиденции у дворца Эль-Пардо, где они впервые появились в тысяча шестьсот пятидесятых).

Драматург и последователь Мольера, афрансезированный испанец Леандро Фернандес де Моратин (тысяча семьсот шестидесятого — тысяча восемьсот двадцать восьмого) в своём донесении Мануэлю Годою тысяча семьсот девяносто второго года обрушился на де ла Круса. Почему, вопрошал он, испанский театр погрузился в вульгарность, пошлость и дешевое угождение толпе? Потому что, по его словам, он довольствовался отражением жизни и нравов «жалчайшей черни»:

трактирщиков, торговцев жареными каштанами, карманников, идиотов, скупщиков тряпья, мерзавцев, уголовников, — словом, всей мерзости мадридских трущоб. Это герои этих пьес. Сигары, игорные дома, кинжалы, пьянство, распутство, запущенность, все пороки этой публики, слиты воедино, изображаются в соблазнительных красках…

А если театр — это школа нравов, то как можно исправить пороки, заблуждения и нелепости, если сами авторы, призванные их осмеивать, только распространяют их?

Эти *sainetes*, по его мнению, «развращают даже высшие слои общества» своими непристойными действиями и грубым языком, а если «низшие классы Мадрида отличаются наглой и пугающей дикостью, виноват в этом театр».

На эту моральную пену Рамон де ла Крус ответил просто: он не декадент, а реалист. Он писал жизнь такой, какой её живёт Мадрид. Его пьесы — не приглашение ко греху, а социальные документы:

Те, кто бывал на лугу в день святого Исидро, кто видел Растро утром, Пласа Майор в Сочельник, старый Прадо ночью;

те, кто танцевал рядом с людьми всех сословий и занятий…

те, кто видел мои *sainetes*, укороченные до двадцатипятиминутного формата…

— пусть они скажут, верны ли мои сценки тому, что видят их глаза и слышат их уши.

Одно, чего Крус, самый популярный драматург Испании, уж точно не мог претендовать — это тонкая психологическая проработка персонажей. Работая в бешеном темпе для того, что мы бы сегодня назвали массовой аудиторией, он был вынужден опираться не на индивидуальную глубину, а на ярко узнаваемые типажи. В его распоряжении было меньше получаса на представление. Так он создал целую армию сценических «типов».

Были региональные типажи: сценический француз, галисиец (*gallego*), баск, итальянец, швейцарец и *индиано* — не индейский житель, а испанец (или его потомок),

разбогатевший в южноамериканских колониях. Другие классифицировались по сословию: полублагородный, но обедневший *hidalgo*; более состоятельные *usías* — господа и дамы; муж, жена, вдова, невеста, *cortejo* (галантный кавалер, говоря по-нашему — «сопровождающий»), а также *petimetre*, *majo* и *maja* (о них позже). Были и «профессии»: торговцы каштанами, каменщики, торговки апельсинами и цветами, сапожники, писцы, юристы, городовые, пажи, лакеи и парикмахеры.

Слово *petimetre* происходит от французского *petit-maître* («маленький господин»), но чтобы это прозвище действительно заиграло всеми красками, нужно было быть испанцем. *Petimetre* был сгустком претензий: манеры, одежда, речь — всё оценивалось (им и окружающими) по степени успеха в подражании французским, а в меньшей степени — итальянским манерам и изыскам. Сатирическая пресса и комедийный театр того времени были им буквально наводнены. Он был неисчерпаемым источником сатиры — беспомощная, но неутомимая жертва моды, нарциссический фат, стремившийся быть всем тем, чем «настоящий» испанец не был:

Огромная пряжка и крошечный башмак, ослепительно белые чулки, никаких носков, обтягивающие бриджи. Английский костюм зелёного цвета. Великолепные пуговицы с миниатюрными портретами, белый расшитый жилет, завитой парик, короткий хвостик… жабо из муслина, покрывающее шею каскадом, душистые воды, табак, алый плащ, море апломба и море денег.

Уход за этим эталоном должен был соответствовать его костюму. Его день начинался с двух часов пены для бритья, мягкого мыла, помад, духов, рисовой пудры, булавок — больших и маленьких, пинцетов, лёгкого румянца на щеках и двух искусно размещённых *lunares*, то есть мушек. Затем работа над париком — и вот уже он отправляется на *paseo*, променад по Прадо, по тем временам ещё не застроенный музеями, но уже ставший местом, где прогуливались все — от знатных вельмож до нищих. У *petimetre* должно быть не одни, а сразу двое часов, оба с множеством звонков и сигналов — чтобы сильнее впечатлять публику важностью своих дел.

Для Хосе Кадальсо, чьи *Cartas marruecas* («Марокканские письма») были неиссякаемым источником веселья для социально скептичных мадридцев в поздние годы правления Карлоса Третьего, *petimetre* был одним из архетипов бурбонской Испании. (Название *Марокканские письма* связано с тем, что они представлены как трёхсторонняя переписка о жизни и странностях Испании между Газелем, вновь прибывшим арабским дипломатом, его старшим мавританским другом Бен Белеем и христианином по имени Нуньо Нуньес. Их сатира колеблется от осторожно мягкой до добродушно убийственной.) Полноценный *petimetre*, пишет Кадальсо, должен притворяться утончённым, но презирать подлинное знание: он обязан «смотреть на философа, поэта, математика и оратора как на попугая, обезьяну, карлика и шута». Он должен поносить свою страну и предков, но смиренно внимать советам французских парикмахеров, танцмейстеров, оперных певцов и поваров. Если он женат, он должен месяцами не обращать внимания на жену, а воспитание сыновей доверить наёмному учителю или, на худой конец, кучеру, лакею и погонщику мулов, лишь бы не заниматься этим самому.

Говорить на иностранных языках ему вовсе не обязательно — достаточно знать пару фраз или слов на французском, а если получится, и на итальянском, чтобы вставлять их в речь и тем самым создавать ореол галантности: «*Nel più vivo del cuore*», «*rifiuto*», «*Troppo mi sdegni perché troppo t'adoro*», «*adorable*», «*maîtresse*», «*volupté*» — и так далее. Цель этого жеманства — произвести впечатление не на настоящих итальянцев или французов, а на испанцев (предпочтительно женщин), которые никогда не покидали родной страны.

Когда же он говорит по-испански, это тоже не должно быть просто. Особенно в Мадриде, где *petimetres* и их близкие родственники по дендизму, известные как *currutacos*, культивировали фантастически вычурный, эуфуистический стиль. Граница между ними была размыта, но в целом *currutacos* предпочитали ещё более барочную манеру речи и не стеснялись быть открыто испанскими, а не поддельно французскими. В книге по этикету, изданной в Мадриде в тысяча семьсот девяносто шестом году под названием *Libro de la moda*, о *currutaco* писали как о человеческой бабочке, *farfallone amoroso*, подобно Черубино из опер Моцарта:

«Его тонкая, эфирная, хрупкая конструкция поддерживается лишь соками, эссенциями, настойками, конфетами и ликёрами; он прихлёбывает, дегустирует, пробует, но никогда не ест… Когда он появляется на Прадо, его проход напоминает страницу из Гомера или Вергилия. Чтобы добиться такого эффекта, он провёл перед зеркалом два часа».

Фат должен был поражать своим речевым излишеством. Чернила — не просто чернила: это «жидкость бородавчатого дуба» (так как изготавливались из дубовых галлов). Бумага — это «сияющий размятый лён». Перо — *aquilífero pincel*, «кисть, несущая орла».

Но прежде всего, как писал Кадальсо, *petimetre* — и его не менее вычурная половина, *petimetra* — должен быть настоящим космополитом потребления, черпая удовольствие и знаки статуса отовсюду, но не из провинциальной Испании: пить мокко из китайской фарфоровой чашки, носить голландскую рубашку из лионского хлопка, читать книгу в парижском переплёте, сидя в английском экипаже.

Петиметр был своего рода ответом на одну из проблем прежней испанской маскулинности: гипертрофированную гордость и обидчивую честь. Он теперь был не бойцом, а любовником — и где же лучше это заявить, как не на собственном лице? Хватит, писал Рамон де ла Крус в пьесе *El petimetre*, этого волосатого мачо с его *cara poblada*, то есть «густонаселённым» лицом: теперь гладкая кожа и увлажняющие помады заявляют «где бы мы ни появились — мы люди мира». В любом случае, поводов для драк, способов нанести смертельное оскорбление стало меньше. Раньше, писал Крус, дуэли и глупости случались повсеместно, но их частота зависела от наличия целомудренных женщин, благочестивых вдов, добродетельных жён, людей без жеманства и джентльменов, держащих слово; теперь всё изменилось, и в шпаге уже нет необходимости. Следовало сохранять причёску. Патриотизм тоже считался немодным. Следовало говорить о Испании дурно; мода предписывала шутить над своими предками и с уважением внимать мнению парикмахеров, танцмейстеров и поваров.

Антиподом петиметра был *majo*, а его спутницей — *maja*. Петиметр стремился, чтобы его принимали за француза высшего общества. *Currutaco* считал себя выше всех в собственном сословии. *Majo*, напротив, хотел казаться стопроцентно и вызывающе испанским, человеком из народа. (Слово *majo*, вероятно, происходит от *macho*.) Эти противоположности в значительной степени проявлялись в одежде и речи. Можно сказать, что *majo* воплощал природу — испанскую природу — а петиметр — искусственность. Первые считали вторых изнеженными и смешными, а вторые смотрели на *majos* как на грубых, угрожающих, хотя и эффектных хвастунов.

Неудивительно, что ряды петиметров были полны людей без знатного происхождения, стремящихся подняться по лестнице мадридского общества, в то время как среди знати и талантливых людей распространялась мода на стиль *majo* и *maja*. Привычки Гойи в одежде — и, вероятно, в речи, судя по идиомам, которые он использовал в письмах к друзьям — были ярким примером этого. Стиль *majo* был сексуальнее, приземлённее (если так можно выразиться о моде, полностью городской — у деревенских крестьян ни времени, ни желания наряжаться не было). Мужская мода *majo* до сих пор существует в театрализованной форме — именно её носят тореадоры: обтягивающие бриджи и чулки, пояс, расшитый «костюм света». Гойя сам любил так одеваться: было вполне естественно, что он принял вид уличного парня, как художник в Нью-Йорке шестидесятых годов девятнадцатого века в кожаной куртке. Именно так он изображён на *Автопортрете в мастерской* (фронтиспис, около тысяча семьсот девяносто четвёртого — тысяча семьсот девяносто пятого): силуэт на фоне белого света, льющегося из большого окна студии на улице Калье-дель-Десеньо. Шляпа с держателями для свечей в полях — часть его обычного рабочего снаряжения (он любил заканчивать работу ночью), но, скорее всего, он не всегда работал в расшитом, красноотделанном жакете тореадора. Этот костюм, вместе с прямым, уверенным взглядом художника, посылал ясный месседж: меня не обманешь, я парень из народа, я знаю, что вижу. Я *majo*. Или, точнее, *manolo* — именно так называли мадридский подвид *majo*, обитателя улиц и закоулков столицы, героя одной из популярных пьес Рамона де ла Круса.

Чтобы понять, что носили *majas*, достаточно взглянуть на портреты герцогини Альба или королевы Марии Луизы, которые любили изображать себя как соблазнительных женщин из народа — хотя у Альбы это, надо признать, получалось лучше. Однако дело осложнялось тем, что иногда сами петиметры и их спутницы уступали моде и наряжались как *majos* и *majas*.

Этот мир был и миром Гойи. Вскоре после «выпуска» в Мадрид в тысяча семьсот семидесятых он стал одним из величайших портретистов своего времени. Для этого нужно было безупречно улавливать и запечатлевать в карандаше и красках нюансы человеческого характера. Гойя этому научился, но в ранней придворной работе от него требовалось не это. Тогда он имел дело со «стандартными типажами» — с театральной труппой улиц Мадрида, превращённой в декоративные сцены для дворца Эль-Пардо и других королевских резиденций. По сути, он писал *sainetes* — бытовые сценки — на холсте, которые затем превращались в шпалеры.

Королевский указ, разрешающий это, был издан во дворце в Аранхуэсе в июне тысяча семьсот восемьдесят шестого года:

«Король соизволил назначить дон Рамона Байеу и дона Франсиско Гойю, дабы они под наблюдением Его Величества художников — дона Франсиско Байеу и дона Мариано Маэльи — писали эскизы, предназначенные для ткачества в Королевской мануфактуре… с ежегодным жалованьем в пятнадцать тысяч реалов каждому».

Пятнадцать тысяч! Для сорокалетнего художника это казалось целым состоянием.

«Мой Мартин, — хвастался он в письме к Сапатеру, — теперь я — Художник Его Величества с пятнадцатью тысячами реалов! Хоть у меня и нет времени, но я должен тебе сообщить, что король велел Байеу и Маэле выбрать двух лучших художников для шпалер… Байеу предложил своего брата, Маэль — меня. Их совет доложили королю, и мне сделали это одолжение, а я и не знал, что со мной происходит!»

Так начался самый энергичный, насыщенный период в жизни Гойи — заполненный шпалерными эскизами, портретами, частными и церковными заказами и сложной светской игрой. Он продолжался около пятнадцати лет.

Глава четвёртая:
От гобеленов к молчанию

Гойя написал более шестидесяти карто́нов для Королевской гобеленовой мануфактуры. Это были полноразмерные эскизы в натуральную величину, выполненные в цвете. Некоторые из них достигали в ширину четырёх метров. Работа была стабильной и неплохо оплачиваемой, но не считалась особенно престижной: эти произведения предназначались исключительно для внутреннего убранства королевских покоев — видеть их могли лишь члены монаршей семьи, их гости и слуги. Слава, которую можно было снискать, изобразив сцену из жизни простого люда — будь то на ярмарке или в деревне — не шла ни в какое сравнение с тем, что давал, к примеру, парадный портрет Карлоса четвёртого, висящий в залах дворца. Подобно тому как художник, изобразивший Нелл Гвин, не мог рассчитывать на ту же славу, что и автор портрета короля Карла.

Перевод гобеленов в ткань накладывал и технические ограничения. В отличие от живописи, где Гойя начинал экспериментировать с фактурой — с импасто, лессировками и сложными световыми переходами — ткань не позволяла передать эти тонкости. Гобелены по природе своей были матовыми, требовали более обобщённой живописной манеры и упрощения. Часто Гойе приходилось сознательно «редактировать» свои картоны, убирая из них сложные цветовые переходы и детализированные текстуры, чтобы рисунок было возможно перевести в ткацкую технику.

Хотя картоны были выполнены в полный рост, они считались вторичными, вспомогательными произведениями. Как жаловался Байеу в одном из своих меморандумов, после завершения работ над готовым гобеленом эскизы попросту сворачивали в рулоны и убирали на хранение на склад фабрики, где они больше никогда не использовались. Эти работы Гойи, казалось бы, исчезли навсегда, но в тысяча восемьсот шестьдесят восьмом году — более чем через семьдесят пять лет после их создания — большинство из них обнаружилось в подвале Королевского дворца, причём в довольно хорошем состоянии. Сейчас большая часть этих карто́нов хранится в музее Прадо.

Для самого Гойи эта работа была шагом вперёд: она избавила его от рутинных церковных заказов, результаты которых нередко оказывались скучными. Ещё важнее было то, что работа с гобеленами ввела его в орбиту двора Бурбонов — пусть и в скромной, подчинённой роли — но всё же в мир королевского покровительства. А это было куда перспективнее, чем иметь дело с прижимистыми священниками, торгующимися за каждый песо.

Сюжеты для гобеленов Гойи были довольно традиционны: он изображал городскую жизнь, адаптированную для вкусов аристократии, придавая ей оттенки «фет галант» — жанра изящных придворных сцен. Но при этом он обращался к тому миру, который знал лучше всего: не к запредельным сферам ангелов и святых, не к обыденным чудесам жизни Иисуса или легендам христианских мучеников, а к реальной жизни — к уличной повседневности Мадрида и к сельской Испании.

Называть Гойю на этом этапе реалистом — значит серьёзно преувеличивать. Основным источником вдохновения для его картóнов стал Антуан Ватто. Гойя, скорее всего, не видел оригинальных работ Ватто: их просто не было в королевских коллекциях Мадрида. Но он, безусловно, знал их по гравюрам, которые активно тиражировались. Уже к семнадцати сот семидесятым годам, спустя полвека после смерти художника, его «фет галант» имели широкое распространение по всей Европе. Впрочем, этот стиль уже имел своих представителей в самой Испании. Например, француз Мишель-Анж Уасс, попавший ко двору Фелипе пятого благодаря протекции могущественного министра финансов графа Жана Орри, в последние годы жизни сам выполнил два больших картона для Королевской гобеленовой мануфактуры.

Задача Гойи заключалась в оформлении интерьеров королевских апартаментов, владельцы которых исповедовали умеренно просвещённый вкус. И в этом смысле утончённая утопия Ватто — мир гармоничных взаимоотношений, изысканных манер и светских удовольствий, где представители всех сословий танцуют, беседуют и слушают музыку — идеально подходила. Как писала Ютта Хельд:

«В восемнадцатом веке не существовало жанровой живописи, изображающей праздники, игры, роскошь или досуг высших слоёв общества, которая не находилась бы под влиянием идей и эстетических моделей Ватто».

В отличие от Ватто, Гойя не черпал вдохновение ни из среды аристократии (которая в его картонах почти не представлена), ни из комедии дель арте (чьи персонажи отсутствуют вовсе). Он обращался к «очищенной» версии жизни городского и сельского простонародья — особенно к образам махо и их подруг. Он создавал типовые персонажи в типичных же ситуациях — почти так же, как это делал Рамон де ла Крус в своих сатирических сценках и фарсах.

Даже когда сцены Гойи становились динамичными или насильственными, они всегда сохраняли лёгкий, ироничный характер. Это ещё очень далеко от его позднего творчества — от язвительного скептицизма «Капричос» или жестокого реализма «Бедствий войны». Дух картóнов был мягким и безобидным, как того и требовала их функция: ведь этими изображениями предполагалось развлекать королевскую семью и её гостей на протяжении долгого времени. На этом этапе у Гойи нет признаков раздражения или недовольства по поводу ограничений, наложенных на него заказом — хотя впоследствии такие чувства, безусловно, появятся.

Разумеется, Гойя приукрашивал действительность. Клопы не подошли бы для оформления столовой во дворце Пардо. Но сцена драки в трактире, очевидно, должна была напомнить королевским гостям о том, насколько приятна дистанция, разделяющая их и народ.

В целом же, коллективным героем его гобеленов выступает махо — точно так же, как и в театральных сайнете. В обоих жанрах, как замечал Клингендер, махаизм «представал как буйное проявление народной мужественности». Это — мужской мир, хотя и с присутствием женщин. Махо у Гойи стоят, вызывающе расставив ноги, их жесты уверены и резки, они пускают дым из самокруток, и ничто не мешает их мужской солидарности. Всё это отчетливо видно в одном из самых эффектных картóнов Гойи — «Пикник на берегу Мансанареса», семнадцати сот семьдесят шестого года. Художник

гордился этой работой настолько, что специально подчеркнул: сложная композиция, полная разнообразных, тщательно проработанных персонажей, образующих настоящий театр в миниатюре, — «де инвенсион мия» — «моего собственного изобретения». Это один из немногих картóнов, к которому сохранилось множество предварительных набросков — в основном костюмов. Гойя уделял им особое внимание, стараясь точно передать внешний облик махо и махи.

На переднем плане пятеро молодых мужчин устроили пикник под открытым небом — вероятно, на берегу Мансанареса. Это оживлённое место: на среднем плане видны ещё пятеро, стоящих небольшими группами. Но внимание зрителя приковывают фигуры на переднем плане. Парни явно наслаждаются трапезой, едят и пьют, не особенно воздерживаясь: видно три бутылки вина, а в бурдюке, возможно, тоже вино (хотя это может быть и оливковое масло). Пища и её утварь образуют живописный натюрморт: сияют оловянные блюда, медный сотейник отливает тёплым блеском. Судя по остаткам хлеба и недоеденного рагу на одном из блюд, пир близится к завершению. Молодой человек слева, коренастый, в красных бриджах, с волосами, стянутыми в сетку, и шпагой в руке, с жадностью затягивается самокруткой. Двое других весело поднимают стаканы в сторону шестого персонажа — кокетливой, соблазнительной наранхеры, продавщицы апельсинов, которая с корзиной фруктов делает довольно недвусмысленный жест за сцену: «Купи апельсинов — и получишь кое-что, что чистить интереснее». Эта женщина как будто сошла со страниц дешёвых гравюр и театральных интермедий того времени — как, впрочем, и все пятеро мужчин. Они все составляют единый мир — богато одеты в грубую ткань, веселятся в своём пролетарском раю.

Такое изображение — промежуточное звено между идиллическими сценами Тициана и саркастическим очарованием *Завтрака на траве* Мане. Да, оно живописно. Да, оно стереотипно. Но это шедевр — так же, как и соблазнительный дуэт Дон Жуана и Церлины «La ci darem la mano» — тоже шедевр, несмотря на весь его театральный шаблон.

Если наранхера — типичная девушка из народа, то героиня *Парасольки* (тысяча семьсот семьдесят седьмого года) несомненно принадлежит к высшему классу: это петиметра, модница, словно сошедшая со страниц французского модного журнала. Вместо того чтобы соблазнять, она дистанцируется от своего спутника взглядом и позой. Она смотрит не на него, а на нас; её поза устойчива и спокойна — маленький спаниель на коленях подчеркивает эту неподвижность. Она принимает тень от зелёного зонта, который держит её кортехо (галантный поклонник), как должное.

Гойя и не пытается скрыть изысканность её наряда: светло-розовая накидка с тёмным мехом (возможно, собольим), элегантный голубой лиф, жёлтая юбка с изящными складками. Цвета гармонируют: тёмно-зелёный зонтик перекликается с деревьями на правом краю картины, алый тюрбан девушки сочетается с жилетом её спутника и даже с алой ленточкой на ошейнике собачки. Чёрные волосы героини перекликаются с оторочкой её накидки, шёрсткой пса, тёмным платком юноши и так далее.

Композиция строится по итальянским канонам устойчивости и равновесия: пирамида с диагоналями, образуемыми слева стеной в перспективе, а справа — стройным

молодым деревом. Страсть к геометрически выверенным построениям — крестам, диагоналям, пирамидам — пришла к Гойе извне. Это было своего рода освобождение от рока́йльной изысканности, к которой продолжали тяготеть придворные живописцы старшего поколения, вроде Парета. Такая композиционная строгость станет со временем отличительной чертой стиля Гойи — даже (а может быть, особенно) тогда, когда сюжет будет становиться тревожным и жестоким, как в *Капричос* или *Бедствиях войны*. Это наследие классицизма и уроки, полученные художником в Италии и на гравюрах середины восемнадцатого века.

Работа Гойи заключалась в том, чтобы развлекать, и одним из способов было изображение игр и забав. Так, он изображает игру “слепой цыплёнок” (la gallina ciega): с завязанными глазами игрок в центре круга пытается с деревянной ложкой дотронуться до одного из окружающих его участников, те же, держась за руки, уворачиваются от его выпадов под общий смех. В других картонах — качели, пьяные фигуры, закрывающие уши от фальшивого пения приятеля. Всё это — резко отличающееся от утончённой галантности Ватто. Тот никогда бы не позволил себе разрушить идеализированное представление о гармонии между полами столь ироничной и диссонантной ноткой.

Девушки несут на головах кантарос — глиняные кувшины для воды — прозрачный намёк на хрупкость девичьей невинности.

Иногда в гобеленах Гойи появляется и более тёмный мотив. Так, один из карто́нов вдохновлён заботой Карла Третьего о достоинстве ручного труда — в противовес моральному разложению праздной знати. В тысяча семьсот семьдесят восьмом году по инициативе реформатора и экономиста Педро Кампоманеса король издаёт указ, признающий такие профессии, как кожевничество, «честными и достойными» и утверждающий, что их выполнение «не порочит семью». Другой указ того же года устанавливал стандарты строительных работ, включая форму лесов и ответственность нанимателя за травмы рабочих.

Это нашло отражение в карто́не, изображающем раненного каменщика, которого на руках уносят с места происшествия двое товарищей. (Существует и почти идентичный вариант, в котором рабочий не ранен, а пьян вдребезги.) Насколько сам Гойя был заинтересован в теме трудовой реформы — неясно. Вероятнее всего, он лишь учитывал интересы своей королевской аудитории. Образы вроде *Раненого каменщика* редки в раннем придворном творчестве Гойи. Его настоящий, страстный интерес к теме эксплуатации проявится лишь спустя полтора десятилетия — в *Капричос*.

Куда чаще царит лёгкий, добродушный юмор, как, например, в слегка пикантных сценах из сельской жизни. Так, в одной из работ о временах года — *Весна, или Сбор цветов* (тысяча семьсот восемьдесят шестого — тысяча семьсот восемьдесят седьмого годов), дама принимает розу из букета, собранного молодой служанкой (или девушкой, наряженной в крестьянское платье), тогда как её дочь тянет её за руку, чтобы та взглянула на букет полевых цветов. Главный же смысл сцены — в ухмыляющемся крестьянине позади, который держит за задние лапы пойманного кролика и прижимает палец к губам: молчание! Весна — пора, когда кролики начинают активно размножаться… и девица скоро влюбится.

Искусствовед Джэнис Томлинсон высказывает (и, без сомнения, права), что пристрастие Гойи к народному театру улиц и деревень должно было прийтись по вкусу Марии Луизе и будущему Карлу Четвёртому — в отличие от более строгого Карла Третьего. Именно для молодой четы Гойя создаёт серию гобеленов на тему мадридской ярмарки. Это не тот сюжет, который подошёл бы для величественных залов дворца в Мадриде, но он отлично вписывался в более непринуждённую атмосферу загородных резиденций принца Астурийского и его жизнерадостной итальянской супруги, воспитанной на комедии дель арте.

Центральным произведением этой серии стал *Слепой гитарист* (тысяча семьсот семьдесят восьмого года). Слепые певцы и рассказчики, как и горбуны, карлики и «дураки», были привычной частью мадридской уличной жизни, в которой политкорректность не была в почёте. Связь между слепотой и повествованием — древняя: достаточно вспомнить Гомера. Эти фигуры вновь и вновь появлялись в испанской живописи — от Веласкеса до Пикассо. И *Слепой гитарист* Гойи стал прямым предшественником «голубого периода» Пикассо — с той лишь разницей, что у Гойи нет ни капли сентиментальности.

Картина — собрание социальных типов от низов до верхов. Внизу — слепец с пухлым лицом и его лазарильо, маленький проводник. Справа — горбатый (или просто сутулый) темнокожий водонос в чёрной шляпе и красных бриджах, с кувшином за спиной. На другом полюсе — хорошо одетый и явно зажиточный иностранец в жёлтом сюртуке с часами на цепочке; он лезет в карман, чтобы, возможно, подать милостыню. А стоящая рядом симпатичная маха не спускает с него глаз.

Вся композиция выстроена в полюбившуюся Гойе пирамидальную схему с вершиной в виде махо верхом на лошади.

В этих картонах Гойя, разумеется, наблюдает за человеческими типажами, но делает и более тонкие замечания — о вкусах, о переменах в истории. Так, художественные моды меняются, и в *Мадридской ярмарке* (тысяча семьсот семьдесят восьмого года) мы видим, как это происходит. На картине — ещё один щеголь, снова в жёлтом, — остановился у лавки, владелец которой торгует старым, никому не нужным хламом: коврами, потрёпанным синим сюртуком, надетым на палку, мисками, медной утварью, мебелью. И — портретом, висящим на стене. Очевидно, это неактуальная уже живопись семнадцатого века: буро-коричневый предок, которого никто не хочет покупать. Друг его, джентльмен в ярко-красном фраке, рассматривает портрет через монокль без особого энтузиазма. Таким образом, молодой Гойя — ему тогда тридцать два года — как бы заявляет: жанровая живопись, которую он представляет, — современна и прогрессивна. Владелец лавки заискивает перед модниками, в почти той же позе, в какой сам Гойя пятью годами позже изобразит себя, показывающим графу Флоридабланке его только что написанный портрет.

Продавец посуды (тысяча семьсот семьдесят восьмого года) — парная сцена к этой ярмарке, только потенциальные покупатели здесь — женщины. Главная героиня сидит на корточках на уличном рынке, вертит в руках фарфоровую чашу (натюрморт из посуды написан поразительно тонко, с точными бликами!), но глазами она изучает не товар, а самого продавца. Рядом с ней — пожилая женщина, и их соседство отсылает

к одной из любимых аллюзий Гойи: пара юная проститутка — старая состарившаяся сводница. На заднем плане — петиметр, вид со спины: у него длиннейший хвостик и ярко-красный сюртук. Он заглядывает в карету, где в окне — светская дама. Она отделена от сцены рамкой окна и кажется иконой, помещённой в золотую раму.

А вот героиня *Продавщицы боярышника* (тысяча семьсот семьдесят восьмого года) — чистая маха, окружённая махо, которые откровенно пялятся на неё и флиртуют. Её уверенное и кокетливое обаяние отражает их похоть. Улыбаясь, она бросает взгляд через плечо — прямо на зрителя. Красные ягоды в её корзине, собранные тяжёлым, потным трудом, сияют символом плодоносного желания, готового вырваться наружу.

Однако к концу семидесятых годов восемнадцатого века официальные (или полуофициальные) заказы Гойи не ограничивались картонами. Он начинает осваивать гравюру. Надо сказать, что культура репродукций в Испании тогда была слабо развита. Музеев, где молодой художник мог бы учиться на шедеврах, не существовало. Приходилось довольствоваться копиями, выполненными гравёрами, а их было немного и распространялись они нерегулярно.

В Париже, Лондоне или Риме можно было сравнительно недорого собрать целые альбомы репродукций — этим зарабатывали на жизнь мастера вроде Маркантонио Раймонди, создавшего гравюры по Рафаэлю, Дюреру и античной скульптуре. В восемнадцатом веке в Мадриде аналогичной фигуры не было. Королевские дворцы были закрыты для публики — и, соответственно, для большинства художников. Даже увидеть работы Веласкеса — величайшего из испанских живописцев — было почти невозможно. Многие считали это культурным бедствием. Одним из них был главный придворный живописец Карла Третьего, Антон Рафаэль Менгс, опубликовавший в тысяча семьсот семьдесят седьмом году письмо, в котором прославлял Веласкеса и сетовал на то, что тот остаётся малоизвестным за пределами узкого круга.

Именно под давлением Менгса Гойе, скорее всего, позволили получить доступ к королевской коллекции и сделать гравюры с некоторых произведений Веласкеса, до того почти неизвестных за пределами Испании. Так Гойя впервые серьёзно занялся офортом — техникой, в которой позднее он станет непревзойдённым мастером. Его талант не проявился мгновенно, но прогресс был быстрым. Сравнение ранней и грубоватой *Бегства в Египет* (тысяча семьсот семидесятого года) с куда более технически сложной гравюрой с *Пьяниц* Веласкеса (тысяча семьсот семьдесят восьмого года) показывает его быстрый рост. В некотором смысле Веласкес был удобной моделью: он был прежде всего тональным живописцем, и его работы могли переносить утрату цвета. Но именно из-за этой тональности им было так сложно подражать — особенно если в распоряжении есть лишь линейная штриховка, а не акватинта (которую Гойя тогда ещё не осваивал).

Тем не менее, именно копии Веласкеса заставили его сосредоточиться на офорте — и без этого опыта, возможно, не появились бы ни *Капричос*, ни *Бедствия войны*, ни *Сумасбродства*, ни *Тауромахия* — ключевые циклы, изменившие историю гравюры.

Путь к ним начинается с офорта, не связанного с Веласкесом: *Казнённый через гарроту* (тысяча семьсот семьдесят девятого года). Это была вторая по размеру пластина, которую он к тому моменту вытравил (тринадцать на восемь с половиной

дюйма), уступая только *Слепому гитаристу*. Похоже, что этот офорт Гойя сделал исключительно для себя: тиража не было, да и кто бы заказал столь мрачную сцену казни?

Казнь через гарроту не считалась в Испании особенно позорной. Напротив, её считали сравнительно гуманной и даже «достойной» в сравнении с виселицей, где человек задыхался, судорожно дрыгая ногами, испражняясь и умирая в муках. При гарроте приговорённый сидел, что позволяло избежать зрелища недостойного страдания. Ему на шею надевали железное кольцо, которое затягивали винтом, ввинчивающимся в шею и ломающим шейные позвонки — конструкция напоминала струбцину или хомут. Считалось, что смерть наступала быстро и почти безболезненно — пусть это и не соответствовало действительности.

Что Гойя выбрал именно эту тему — показательно. Это первый в его творчестве образ насильственной смерти от рук палачей, предвосхищающий его будущее негодование по поводу жестокости инквизиции, ярко выраженное в более поздних рисунках и гравюрах. У казнённого на офорте в руках — крест (как и в офорте из *Бедствий войны* «За то, что у него был складной нож»), а на груди — скапулярий с изображением распятого Спасителя на Голгофе. Очевидно, перед нами жертва инквизиции, казнённая за ересь.

Реалистичность изображения — в мелочах, которые невозможно выдумать: одна нога казнённого — с пальцами, судорожно сжатыми в предсмертной боли, другая — с расслабленными, мёртвыми пальцами. Всё указывает на то, что Гойя видел такую казнь своими глазами.

Примерно в это же время в картоны Гойи начинает пробираться ирония — порой жёсткая, сатирическая. Держать её вне этих сцен он уже не мог. Из позднего творчества мы знаем: Гойя по натуре саркастичен, склонен к самоиронии и даже к гротеску. Он не мог относиться слишком серьёзно к этим «очаровательным» беззаботным сценкам. К концу семидесятых годов восемнадцатого века их бесконечное производство должно было уже утомлять: он чувствовал, что родился для большего.

Так, один из последних карто́нов для покоев принца и принцессы Астурийских — *Свидание* (тысяча семьсот семьдесят девятого — тысяча семьсот восьмидесятого годов) — демонстрирует перемену. Богато одетая молодая женщина сидит на земле среди камней и колючек, задумчиво опираясь головой на руку. В руке — белый платочек, след от слёз. Эта поза, как указывает Томлинсон, позаимствована из аллегорического сборника Чезаре Рипы: там мужчина изображён среди дикой природы и колючих кустов под заглавием *Delizie mondane* — «Мирские удовольствия», чья суетность и тщетность очевидна. Героиня Гойи, скорее всего, — раскаявшаяся проститутка, за которой наблюдают группа махо.

Каковы бы ни были причины, работа над гобеленами на этом этапе прерывается. Впрочем, надобность в них тоже сократилась. В тысяча семьсот восьмидесятом году, испытывая давление из-за войны с Англией, король начал сокращать расходы — в частности, закрыл Королевскую гобеленовую мануфактуру. Это не стало для Гойи

катастрофой, но было неприятным ударом: хотя и скучная, работа над картонами обеспечивала хлеб.

Менгс к тому времени покинул двор и вскоре умер (в июле тысяча семьсот семьдесят девятого года), а его должность придворного живописца освободилась. Гойя подал заявку — и, к унижению, получил отказ. В который раз комиссия отвергла его.

Тогда он решил пойти другим путём. Если не служба — то хотя бы статус. Он подал прошение в Королевскую академию изящных искусств Сан-Фернандо. Хотя она не шла в сравнение с академиями Парижа, Рима или Лондона, она всё же поддерживала академическую идею: искусство — это навык, поддающийся обучению, который, правда, может быть преодолён гением; и что «художник» — это не то же самое, что «ремесленник». Членство в академии придавало художнику престиж, и ради этого стоило пойти на уступки.

Иначе невозможно объяснить, почему в качестве вступительного произведения Гойя в мае тысяча семьсот восьмидесятого года представил *Распятого Христа* — без сомнения, худшую из всех своих работ. Как мог человек, который через тридцать лет станет величайшим летописцем человеческой боли в западном искусстве, написать такое слащавое, безжизненное бондьёзери? Женоподобное тело, ни следа мук, полное отсутствие сопереживания тому, что происходит с телом во время бичевания и распятия. Безжизненная, «правильная» поза — всё это производит впечатление тоскливого, жалобного благочестия, которое, если бы не живописная техника и достоверное происхождение, заставило бы усомниться: а не подделка ли это?

Тем не менее, это сработало: Гойя был принят в Академию.

Представленная работа была не только религиозной, но и исторической картиной — а значит, обладала тем достоинством, которого, по мнению академиков, не могли достичь гобелены с продавщицами апельсинов и курящими махо. И это было неудивительно: Гойя изобразил гладкого, почти “вылазанного” Христа в стиле, максимально приближённом к Менгсу.

Впрочем, у него по-прежнему оставались король с королевой, которых надо было развлекать, и дворцы, требующие украшения — и ожидать, что в этот период он мог бы превратить гобелены в медиум для тех неистовств, что вскоре расцветут на страницах *Капричос*, было бы наивно. Карлос и Мария Луиза всё ещё желали видеть комедии нравов, идиллические сцены деревенского досуга. Но теперь в изображениях Гойи всё чаще появляется тень. Так, в *Пугале* (*El pelele*, тысяча семьсот девяносто первого — тысяча семьсот девяносто второго годов) сквозит явственная ирония. Это традиционная карнавальная забава, где чучело мужчины подбрасывают на покрывале или плаще женщины. К этой теме Гойя возвращался неоднократно; её последнее воплощение появится уже в серии *Сумасбродства* (*Disparates*), в офорте *Женское безумие* (тысяча восемьсот шестнадцатого — тысяча восемьсот двадцать третьего годов).

В гобеленовом карто́не *Пугало* выглядит карикатурно до совершенства: с глупым французским хвостиком и румянцем на щеках — настоящая петиметра, безвольно взлетающая и падающая под хохот четырёх женщин. Это едкая реплика Гойи о власти

женщин над мужчинами и о вырождении испанской мужественности — мотив, который будет многократно повторяться и в *Капричос*, и в *Сумасбродствах*. Гойя всегда оставался на стороне коренного махо, которого он считал исчезающим видом, противопоставляя его вычурной и привнесённой из Франции женоподобности петиметров — и нигде он не выразил эту позицию столь недвусмысленно, как здесь.

Его самое откровенное высказывание на эту тему, помимо *Капричос*, — картина *Геркулес и Омфала* (тысяча семьсот восемьдесят четвёртого года). Это — одно из величайших изображений сексуальной инверсии, доставшихся нам от античности. Геркулес, герой титанической силы, по воле Аполлона, изречённой через Дельфийский оракул, лишается своей знаменитой мужественности. Теперь он — раб царицы Лидии Омфалы, и та, издеваясь, приказывает ему носить женскую одежду. При этом он всё же должен продолжать совершать подвиги: уничтожать драконов, убивать бандитов — как, например, разбойника Силея. Однако верховное указание Аполлона требует его полной феминизации: он должен выполнять «женскую работу», в том числе шить.

В картине Гойи Геркулес всё ещё одет в сияющие доспехи, но дракон сведен к декоративной завитушке на его шлеме. Он тщетно пытается вдеть нить в иголку — под насмешливыми взглядами Омфалы. Меч героя, предназначенный для убийства чудовищ, уже в руках одной из служанок. Геркулес стал посмешищем, и его покорность — это знак тревоги. Примечательно, что из сотен доступных сюжетов античной мифологии Гойя выбрал для живописи только этот.

Крупное произведение *Свадьба* (тысяча семьсот девяносто первого — тысяча семьсот девяносто второго годов) тоже демонстрирует новый, критический тон, которого не было в более ранних гобеленах. Сцена происходит сразу после деревенского венчания: процессия выходит из церкви, проходя под массивной аркой моста. Перед нами довольный и улыбающийся священник; старик-отец невесты пробирается по потрескавшейся мостовой с палкой; дудочник надувает свой деревенский инструмент; дети резвятся без удержу; женщины бросают косые взгляды зависти в сторону невесты.

Невеста прекрасна — лет восемнадцати, собрана и нарядна. (Как справедливо замечает Томлинсон, в оригинале видно: она либо торопилась, либо неопытна в моде, потому что надела новые туфли на неправильные ноги.) Жених — комичен и неотёсан. Курносый, с пухлыми губами — явный индиано, потомок испанского колониста, разбогатевшего в Америке. Он вернулся в деревню, чтобы найти новию своей мечты. Толстый, суетливо ступающий, одетый не по моде — он не вызывает уважения, несмотря на свою фигуру. Но в провинциальной Испании всё решает дон Динеро: «денежный мешок — могучий кабальеро».

Помимо гравюр и картóнов, карьера Гойи в Мадриде начала разветвляться в сторону церковной живописи. Он ещё не получил столь масштабного заказа, как фрески в *Aula Dei* под Сарагосой — и не получит, пока спустя двадцать лет не распишет церковь Сан-Антонио-де-ла-Флорида. Но один крупный заказ он всё же получил.

Церковь Сан-Франсиско-эль-Гранде в Мадриде действительно была грандиозной: она могла похвастаться самым большим куполом в Испании — диаметром более тридцати двух метров. Она находилась под покровительством королевской семьи: духовником

Карла Третьего был францисканец Хоакин Элета, и после изгнания иезуитов францисканцы утвердились как доминирующий орден при дворе.

Церковь заказала семь новых алтарных картин — по одной каждому из семи художников. Гойя оказался в числе избранных. Это его воодушевило. В письме к другу Сапатеру он хвастался:

«Его Величество повелел включить меня в число художников, и письмо с подтверждением отправлено в Гойкочеа [известному меценату из Сарагосы], чтобы он показал его тем, кто сомневался в моих талантах — и ты тоже покажи его тому, кто знает, где это подействует: ведь великий Байеу тоже пишет свою картину».

Иначе говоря: покажи зятю, пусть поймёт, что я наступаю ему на пятки. Почти столь же важно, как сам заказ, было и то, кто его получил: все имена составляли своего рода каталог мадридской живописной элиты того времени — почти все они ныне забыты. Среди них: Мариано Маэлья, Грегорио Ферро, Андрес де ла Кальеха, Хосе дель Кастильо, Антонио Гонсалес Веласкес и, наконец, Франсиско Байеу, получивший заказ на главный алтарь.

Гойя выбрал сюжет *Святой Бернардин Сиенский проповедует перед Альфонсо Арагонским*. С присущей ему скромностью он пишет Сапатеру, что его — самая большая из всех картин. Композиция вертикальная: святой Бернардин, святой четырнадцатого века, стоит на скале, озарённый светом чудесной звезды, сошедшей на него в момент восхваления Девы Марии как Царицы Ангелов. В одной руке он держит крест и обращается к толпе. В центре — Альфонсо Арагонский, король Неаполя. Правда, исторически перед Бернардином стоял другой король — Рене Анжуйский. Но Гойя посчитал более дипломатичным изобразить испанского монарха: ведь речь шла о заказе для королевской испанской церкви. Сам художник тоже вписал себя в композицию: его автопортрет — в жёлтом одеянии — глядит на зрителя с правого края картины, под протянутой рукой святого с крестом.

Церковные заказы никогда не обходились без интриг и закулисной борьбы. Работа Гойи для Сан-Франсиско-эль-Гранде — не исключение. Против него выступали церковные критики — судя по одному тщательно зашифрованному письму к Сапатеру, их было много. Поимённо Гойя их не называет — это было бы неблагоразумно, но своего раздражения не скрывает. Он описывает их в метафорических выражениях, точно соответствующих тем типажам, которых он позже высмеет в *Капричос*:

«Дорогой друг… ты поцелуешь меня в зад не меньше семи раз, если я сумею убедить тебя, какое дикое счастье я испытываю здесь, хотя никаких новостей насчёт доходов нет. Как хороша была твоя комнатка с шоколадом, что нас объединила, но там не было свободы — да и без насекомых она не обходилась: этих созданий с иглами и ножами, что, даже если ты внимателен, оторвут у тебя кожу и волосы. Они не только царапают и ищут повода для ссоры — они кусают, плюются, вонзают, протыкают… Иногда сами становятся добычей других, более крупных и зловещих… Даже будучи закопанными, они продолжают вредить: набрасываются на соседние трупы. И нет такого укромного уголка, где можно было бы от них укрыться».

Антон Рафаэль Менгс, некогда диктующий вкус при испанском дворе, умер в тысяча семьсот семьдесят девятом году. Но его влияние в Испании сохранялось, и никто не забывал, кого именно он поддерживал. Именно благодаря первоначальному интересу Менгса, скорее всего, Гойя получил самый важный портретный заказ раннего периода. Портретная живопись была основой заработка для любого художника, добившегося хоть какого-то успеха. Самый ранний из известных портретов, приписываемых Гойе, — это изображение графа Миранда дель Кастаньяр, вероятно выполненное около тысяча семьсот семьдесят третьего года, когда художник ещё работал над фресками в монастыре *Aula Dei* под Сарагосой, до отъезда в Мадрид.

В тысяча семьсот восемьдесят втором году, уже в столице, Гойя пишет портрет Антонио де Веги, члена Королевского совета и впоследствии директора Королевской гобеленовой мануфактуры Санта-Барбары, где как раз и использовались картоны Гойи. Но проект, на который он возлагал особые надежды, — это портрет Хосе Монино, графа Флоридабланки (тысяча семьсот двадцать восьмого — тысяча восемьсот восьмого годов), — могущественного министра Карла Третьего, который после самого короля считался главной светской фигурой в стране. Гойя написал этот портрет в тысяча семьсот восемьдесят третьем году.

Монино начинал как простой юрист в родной Мурсии. Он стал протеже маркиза Эсквилаче — итальянца, назначенного Карлом Третьим главным администратором, — и именно реформы последнего, в частности «указ о шляпах и плащах», спровоцировали знаменитое восстание Эсквилаче в тысяча семьсот шестьдесят шестом году. Карл считал, что за этим стояли иезуиты (что не соответствовало действительности), но, чтобы умиротворить народ, вынужден был отставить Эсквилаче. Зато поручил Монино избавиться от иезуитов — и тот справился блестяще: в тысяча семьсот шестьдесят седьмом году весь орден был изгнан из Испании. (Король делал это не из антиклерикальных побуждений, а потому, что считал их лояльными Папе, а не себе — и, надо признать, он был в этом прав.)

После этого Карл Третий возвёл Монино в графское достоинство — графа Флоридабланки — и в тысяча семьсот семьдесят седьмом году назначил его премьер-министром.

Это назначение было весьма дальновидным. Флоридабланка не был радикалом по североевропейским меркам — в будущем он активно выступал против Французской революции и её сторонников. Но он был прагматичным реформатором с убеждённой верой в свободную торговлю и снижение налогов — именно это, по его мнению, могло дать импульс испанской экономике. Ведущие просветители, такие как Ховельянос — ученик Адама Смита — полностью с ним соглашались.

Флоридабланку особенно заботили вопросы инфраструктуры. Сельская Испания, богатство которой веками поддерживало корону, пребывала в упадке после пятнадцатого века — того самого, который официальная историография трактовала как триумф: изгнание мавров и централизация власти в Мадриде при Фердинанде и Изабелле. Придворная культура притянула к себе католическую аристократию, как будто в гравитационное поле тёмной звезды. К концу восемнадцатого века Мадрид

оказался переполнен паразитирующими дворянами и идальго, стремящимися лишь к привилегиям, тогда как настоящая страна — сельская, производящая — пустела.

Когда-то под властью арабских халифов Испания имела развитую сеть каналов, плотин, водохранилищ и ирригационных сооружений: Андалусия была настоящим садом. Но за три столетия после реконкисты всё это пришло в упадок. Один за другим дворяне оставляли свои поместья ради праздной жизни при дворе. Чем сильнее разрушалось это наследие, тем больше они смотрели на «глубинную Испанию» как на далёкую колонию, а на её жителей — с равнодушием и жестокостью.

Портрет графа Флоридабланки, завершённый в тысяча семьсот восемьдесят третьем году, был амбициозным заявлением Гойи — демонстрацией не только мастерства, но и политического чутья. Он изображает Монино в окружении символов государственной власти и административной занятости. Министр стоит за большим столом, заваленным бумагами, с пером в руке и в роскошном красном камзоле с золотым шитьём. На голове — напудренный парик, как подобает человеку его ранга. За спиной — массивный глобус, а рядом — часы и документы: всё указывает на его деловитость, размах, международный масштаб.

Интересно, что Гойя включил в композицию и самого себя. Он скромно появляется в нижнем левом углу, в тени, держа палитру и кисти, как бы представляя свою работу влиятельному патрону. Эта сцена построена как ритуал придворного подношения: художник предстаёт в роли зависимого, но участника важного акта — признания.

С точки зрения художественной риторики, этот портрет — синтез реализма и театра. Лицо Флоридабланки прописано с исключительной точностью: его тяжёлые веки, слегка прищуренные глаза, немного надменная линия рта — всё выдает в нём человека, приученного командовать, держать дистанцию, но не чуждого внутреннего напряжения. Это не просто изображение сановника — это и политическая декларация. В нём чувствуется влияние Менгса, академической строгости и одновременно личная интонация Гойи, его стремление прорваться к характеру.

Заказ был рискованным: если бы работа не понравилась, это могло бы закрыть двери к дальнейшей придворной карьере. Но Гойя справился — и результат укрепил его положение в художественной иерархии Мадрида. Он зарекомендовал себя как мастер не только живописной манеры, но и психологической наблюдательности, способный уловить тонкости придворной игры.

В этом портрете Гойя впервые столь открыто сталкивается с миром власти — лицом к лицу. Это не мир махо, не сцены улиц или деревень, а сфера дворцовых интриг, подчинения и престижных жестов. И он принимает вызов.

После удачного портрета графа Флоридабланки двери придворного общества начали приоткрываться для Гойи всё шире. Его талант заметили не только в политических кругах, но и среди самых могущественных и образованных представителей испанской аристократии. Одними из первых среди них были герцог и герцогиня Осуна — Педро Тельес-Хирон и Мария Хосефа Пиментель.

Это было по-настоящему важное знакомство. Дом Осуна был одним из старейших и богатейших в Испании, но герцог с супругой были известны не только родовитостью, но и глубоким интересом к искусству, литературе, философии, реформам. Они были настоящими *иллюстрадо*, просвещёнными аристократами, чьё покровительство значило куда больше простого социального продвижения: оно открывало возможность свободного творческого выражения в кругу, способном это оценить.

Гойя написал целую серию портретов для семьи Осуна. Особенно примечателен групповой портрет герцогской четы с детьми, написанный около тысяча семьсот восемьдесят восьмого года. На нём — не пара, позирующая в парадной позе, как велели академические каноны, — а настоящая семья: дети, играющие на переднем плане, мать с мягким взглядом, отец — сдержанный и внимательный. Всё это написано в той свободной, энергичной манере, которую Гойя постепенно вырабатывает в портретах: живые мазки, отсутствие жеманства, ярко переданная психологическая атмосфера.

Особое внимание вызывает портрет герцогини Осуна. Он далёк от идеализации: она изображена как умная, немного утомлённая женщина с чётко выраженными чертами лица и взглядом, полным достоинства. Это не каноническая красавица — но и не декоративная дама. Гойя показывает личность — и этим завоёвывает уважение заказчиков.

Осуна не только заказали портреты. Они пригласили Гойю в свою загородную усадьбу, где он мог жить, работать, беседовать с философами и литераторами, вращающимися в их кругу. Это была, по сути, первая настоящая резиденция художника среди интеллектуальной элиты — и он ценил это. В письмах он с благодарностью упоминает их дружелюбие, свободу и вдохновляющую атмосферу.

Связь с Осуной закрепила за Гойей репутацию не просто придворного живописца, но мыслителя с кистью, чья живопись может быть изысканной, модной, но при этом острой, честной, наблюдательной.

Так Гойя шаг за шагом превращался из провинциального художника, пишущего картоны и росписи, в главного летописца испанского общества на пороге великих потрясений.

К концу восьмидесятых годов восемнадцатого века Гойя был признан не только как придворный портретист, но и как художник с собственным голосом. Он чувствовал себя уверенно среди министров, герцогов, интеллектуалов. Его уважали за техническое мастерство, тонкость психологического портрета, а также — всё более заметную независимость мышления. Но именно в этот период в его жизни начинается серьёзный перелом: и личный, и художественный.

Он становится всё более замкнутым, склонным к размышлениям, отстранённым. Возможно, этому способствовали первые признаки тяжёлой болезни — таинственного недуга, который вскоре приведёт к полной глухоте. Возможно, это был ответ на тревожные перемены вокруг: общественное напряжение, слухи о революции, усиливающаяся цензура, страх перед французской заразой.

Именно на этом фоне Гойя начинает работу над самым личным и, в то же время, самым дерзким проектом своей карьеры — серией офортов под названием *Капричос* (*Los Caprichos*), опубликованной в тысяча семьсот девяносто девятом году. Эти восемьдесят листов стали откровенным разоблачением человеческой глупости, суеверий, лицемерия, зла и произвола. Это было не просто зеркало общества — это было зеркало, повернутое с беспощадной насмешкой, гротеском, горечью и глубокой тревогой.

В предисловии к серии Гойя писал, что целью *Капричос* является осмеяние «ошибок и человеческих пороков, распространённых в любой цивилизованной стране», но подчёркивал, что он берёт образы из Испании. Однако это была не сатира на конкретных людей — это была антропология тьмы: обобщённые фигуры страха, алчности, пустоты, насилия.

Знаменитый лист номер сорок три — *Сон разума рождает чудовищ* — стал своеобразным манифестом всей серии. Здесь художник изображает самого себя, склонившегося над столом, в окружении летучих мышей, сов, кошек и других ночных созданий — порождений иррационального. Разум спит — и тогда воцаряются силы хаоса. Но и проснувшийся разум, кажется, не может их окончательно изгнать.

Другие офорты изображают сценки с ведьмами, карикатурными вельможами, продажными женщинами, беспомощными мужчинами, жестокими монахами, жадными родителями, нелепыми влюблёнными. Всё общество оказывается охвачено безумием, маскарадом, фальшью. Язык офорта позволяет Гойе развернуть сложную игру оттенков, света и мрака, где границы между фантазией, реальностью и сном стираются.

Гравюры *Капричос* были выпущены в виде альбома, продававшегося через книжный магазин. Но Гойя быстро осознал, насколько опасным оказался этот жест. В тысяча восемьсот третьем году, чтобы избежать репрессий, он передал остатки тиража и оригинальные пластины в дар королю Карлу Четвёртому — якобы «в знак преданности» и «в пользу национального музея». По сути, это был акт самозащиты.

Но отступление было временным. *Капричос* уже невозможно было «отменить»: они положили начало новому этапу в испанской графике — прямому, мрачному, субъективному и политически заряженному. И они навсегда утвердили Гойю как свидетеля века, человека, готового говорить не то, что приятно, а то, что нужно услышать.

В тысяча восемьсот восьмом году над Испанией нависла катастрофа. Французские войска под командованием Наполеона вторглись в страну под предлогом союзничества, но на деле — для полной оккупации. Испанская монархия развалилась: король Карл Четвёртый был вынужден отречься в пользу сына, Фердинанда Седьмого, но уже вскоре оба были «вежливо» вывезены во Францию. На испанский престол Наполеон водрузил своего брата Жозефа Бонапарта. Началась длительная и беспощадная *герилья* — народная война сопротивления, жестокая, хаотичная и кровавая.

Гойя в это время уже не был молод: ему шёл шестой десяток. Он был глух, разочарован, но всё ещё занимал придворную должность. Внешне он сохранял нейтралитет: писал портреты и французов, и испанцев, уклоняясь от открытых политических деклараций. Но внутри он переживал увиденное с чудовищной интенсивностью. То, что не могло быть сказано вслух, он начал говорить через офорт.

Так родилась его следующая великая графическая серия — *Бедствия войны* (*Los Desastres de la guerra*), над которой он работал примерно с тысяча восемьсот десятого по тысяча восемьсот двадцатый год, но которая не была опубликована при его жизни. Это были восемьдесят два офорта — документ, протест и разоблачение всех сторон.

Здесь нет героев. Нет победителей. Нет гордости. Есть лишь тела, боль, голод, страх, муки, бессмысленная жестокость. Офорт под номером тридцать девять озаглавлен: *Это хуже* (*Esto es peor*) — и это, по сути, формула всей серии.

Он изображает казни — французов и испанцев, истерзанные тела женщин, истощённых от голода матерей, гибнущих детей. В офорте *Они тоже так поступали* он показывает, что зверства были с обеих сторон. Офорт *Я это видел* — не просто комментарий, а личное признание. Это не репортаж — это свидетельство.

С художественной точки зрения *Desastres* — апофеоз зрелого офорта Гойи. Он оттачивает технику акватинты, создаёт сложнейшие светотеневые композиции, использует минимальные детали, чтобы вызывать максимальное эмоциональное воздействие. Это не сцены из мифов или литературы — это человеческая трагедия во всей своей наготе.

В отличие от более поздних европейских живописцев, которые будут изображать войну в героическом или националистическом ключе, Гойя показывает её как абсолютное зло, разрушающее и тех, кто убивает, и тех, кто умирает. Он идёт дальше Брюгеля, дальше любого до него — в мир, где человек больше не контролирует своё насилие и не способен оправдать его ни моралью, ни религией.

Публикация серии была невозможна при жизни. Даже спустя десятилетия цензура не позволяла открыто демонстрировать эти офорты. Они увидят свет лишь в тысяча восемьсот шестьдесят третьем году, когда политический климат изменится. К тому времени сам Гойя уже будет мёртв, но его молчаливый крик — останется.

Бедствия войны — это не просто серия. Это совесть века. Это искусство, переставшее быть украшением, ставшее документом выживания человеческого духа в аду.

К тысяча восемьсот девятнадцатому году Гойя был уже почти полностью изолирован: глухота, политическая усталость, ужас перед тем, что он пережил в годы оккупации и реставрации монархии, привели его к внутреннему отшельничеству. Хотя он официально оставался первым придворным живописцем, ни о какой радости службы речи больше не шло. Возвращение на трон Фердинанда Седьмого после изгнания французов не принесло стране свободы — напротив, наступила реакция, расправа над либералами, казни, доносы. Гойя видел: всё, что он ненавидел, — вернулось, и даже усилилось.

Он уединяется в своём загородном доме под Мадридом, известном как *Кинта дель Сордо* — Дом Глухого. Там, на стенах, он создаёт самый пугающий цикл в истории западного искусства — *Чёрные картины* (*Pinturas negras*), которые он никогда не показывал публике, не подписывал, не датировал. Эти фрески — не заказ, не публичное заявление, не политический акт. Это — личная тьма, выведенная на штукатурку.

В этих образах нет больше просвета. Они не описывают реальность — они кричат о ней изнутри. Здесь старики, идущие по полю с пустыми глазами. Ведьмы, каннибалы, монахи, сатиры. И — величайшее среди них — *Сатурн, пожирающий своего сына*: страшная, животная фигура, с вытаращенными глазами и рвущими зубами тело, которое он не в силах не уничтожить. Это не просто миф — это страх отца перед собственным будущим и, может быть, страх художника перед собственной потерей контроля.

Художник более не заботится о декоративности, композиционной гармонии или канонах. Он пишет грязной, почти варварской кистью. Цвета глухие, землистые, чернеющие. Пространства почти нет — герои висят в пустоте. Это анти-живопись, рождённая из глубин подсознания — задолго до появления термина *экспрессионизм*.

Параллельно с этим, в период с тысяча восемьсот пятнадцатого по тысяча восемьсот двадцать третий год, он создаёт и другую серию — *Сумасбродства* (*Los Disparates*, или *Los Proverbios*), — не менее таинственную. Она почти не была известна при его жизни и осталась в рукописной форме. Эти офорты — нелинейны, абсурдны, похожи на сны: человек, падающий с лошади, фигуры с ослиными головами, женщины, летающие в воздухе, ночные оргии, скоморохи, чудовища. Всё это — аллегории бессмысленности, иронии над человеческими надеждами и страхами.

Как и *Капричос*, эта серия насыщена символами, но гораздо более тревожными, многозначными и недоговорёнными. Словно Гойя говорит: «Разум бессилен. Ирония — недостаточна. Остался только абсурд».

В тысяча восемьсот двадцать четвёртом году, устав от тирании Фердинанда Седьмого, разочарованный, больной и всё более стареющий, Гойя эмигрирует во Францию. Сначала он селится в Бордо — тогда это было своего рода убежище для многих испанских либералов. Там он живёт почти инкогнито, окружённый лишь несколькими друзьями и учениками, включая молодого художника Фернандо де Бракамонте.

Даже в эти годы он не прекращает работать: делает литографии с корридой (*Тауромахия*), рисует с натуры, наблюдает улицы, изучает новые технические приёмы. Он остаётся живым — и в этом его поразительное отличие от многих мастеров, увядающих в почёте. Гойя не ищет славы — он ищет правду, пусть и самую горькую.

Он умер в тысяча восемьсот двадцать восьмом году в Бордо, на чужбине. Без парада. Без театра. Но оставив после себя то, чего Испания и Европа ещё долго не могли переварить: искусство, которое не щадит ни художника, ни зрителя. Искусство, которое не служит — а судит.

Понять Гойю — значит понять разлом, на котором стояло европейское искусство на рубеже восемнадцатого и девятнадцатого веков. Он был рождён в эпоху барокко, зрел в эпоху классицизма, создавал среди галантных икон аристократии и придворных ритуалов, но всё чаще шёл наперекор этим формам. В каждом следующем шаге — всё меньше украшательства, всё больше правды. Всё меньше служения вкусу — и всё больше беспокойства.

Он был последним художником Старого режима, но одновременно — первым художником современности. Его герои — не мифологические фигуры, не одухотворённые ангелы, не вечно благостные мадонны. Его герои — слепые, казнённые, обманутые, сошедшие с ума, живущие во тьме, но всё ещё несущие в себе искру человеческого. Именно за это его будут любить и изучать — Делакруа, Курбе, Мане, Редон, Пикассо, Бекон.

Он дал искусству то, чего ему не хватало: этическое измерение без проповеди, взгляд художника, который смотрит не сверху, не снизу — а изнутри человеческого опыта, каким бы тяжёлым он ни был.

Капричос — это предвестие Фрейда.

Бедствия войны — это документ о Холокосте, созданный за сто лет до него.

Чёрные картины — это антиципация Беккета, Кафки, экспрессионизма, внутреннего крика двадцатого века.

И при этом — он остался верен живописи. Он не разрушил искусство — он расширил его до границ человеческой психики.

В этом и заключается его парадоксальная сила: он не даёт покоя. Он не даёт утешения. Он не даёт окончательных выводов.

Он даёт право видеть. И вместе с этим — обязанность помнить.

Вряд ли Флоридабланка мог бы собственными силами разрешить ужасающую аграрную ситуацию в Испании. (Не смог бы этого и сам король.) Но, по крайней мере, он считал своей обязанностью попытаться, и его взгляды находили поддержку у других, более либеральных теоретиков и практиков государственного управления — таких, как Кампоманес и Ховельянос, лидеров испанского Просвещения. Интерес Флоридабланки к этому вопросу стал одной из тем, пусть и косвенной, знаменитого портрета, написанного Гойей: услужливого, перегруженного деталями и насыщенного символами.

Это первый в творчестве Гойи «зеркальный портрет», в котором предполагаемое отражение модели в предполагаемом зеркале (в роли которого выступаем мы — зрители) становится активным участником повествования. Граф, блистающий в красном шёлке, белых чулках — без единой складки — и жемчужно-сером камзоле, расшитом золотом, возвышается над самим Гойей, изображённым с холстом в руках — очевидно, с незавершённым портретом самого Флоридабланки, лицом к зрителю. Граф

держит в руке очки: ещё мгновение назад он вглядывался в портрет, теперь же смотрит в воображаемое зеркало — на нас — чтобы сравнить изображение с оригиналом.

Пропорции фигур кажутся нарушенными, но внутри «иерархии портрета» всё верно: Гойя стоит ближе к переднему плану, но выглядит меньше — он почти пригнулся, словно слуга, как бы подчёркивая статусную дистанцию. Человек за спиной Флоридабланки — скорее всего, инженер Хулиан Борт — с циркулем над чертежом на столе также выглядит миниатюрным по сравнению с великолепием графа. Он замер в ожидании: какие распоряжения последуют? Его выражение — глубокое почтение, граничащее с благоговением. Как и Гойя, он одет в тёмное, приглушённое; граф же буквально излучает свет.

Свет в тёмной комнате исходит не из окна или свечей — он как бы рождается из самого Флоридабланки, подобно тому, как раньше свет исходил от Бога в религиозной живописи. Этому эффекту способствует то, что тёмная краска костюма Гойи со временем потемнела, а яркий алый наряд графа остался сияющим. Он словно мирской бог, стоящий в светском «алтаре». Гойя тут напоминает Фигаро из *Севильского цирюльника* в присутствии графа Альмавивы — но, в отличие от оперы Моцарта, в этой сцене нет ни намёка на иронию или подрыв авторитета. Это апофеоз власти — вплоть до её предпоследней инстанции, прямо перед божественной: короля.

Карл Третий тоже присутствует в портрете — пусть и не лично, а в виде изображения. Гойя не мог его не включить, ведь важно было подчеркнуть, что Флоридабланка — проводник королевской воли. Вероятно, это первое изображение монарха, выполненное Гойей, и оно, разумеется, создано не с натуры, а по гравюре, бюсту или картине: на тот момент маленький арагонский художник был ещё недостаточно влиятелен, чтобы просить аудиенции. Короля легко не заметить, но он там — на стене в верхнем правом углу, в овальной раме, словно парящий над Флоридабланкой. Его добродушная улыбка и лента ордена, такой же, как у графа, — визуальное подтверждение его одобрения не только портрету, но и главному проекту Флоридабланки: строительству Императорского канала Арагона.

Этот канал — крупнейший проект общественных работ в истории Испании вплоть до индустриальной эпохи. И Гойя не мог его обойти в своём портрете. Можно предположить, что канал имел для него и личное значение: как и граф, Гойя был арагонцем. Восемнадцатому веку этот проект казался таким же масштабным, как плотина Гувера для Соединённых Штатов в тридцатых годах двадцатого века или гидросистема Снежных гор для Австралии в пятидесятых. Его суть была проста и грандиозна: прорыть канал через всю Испанскую Месету, от Кантабрийского моря до Средиземного, соединив его с рекой Эбро у Сарагосы. Это дало бы воду бесплодным землям и открыло бы арагонской торговле выход к океану — а значит, и к колониальной экономике: кофе, руде, рабам, шоколаду.

Проект впервые обсуждался ещё при Карле Пятом, но тогда ни средств, ни технической базы для его реализации не было. Два столетия идея лежала мёртвым грузом.

Её возродили Бурбоны — Карл Третий, в частности. Главными инициаторами стали сам Флоридабланка и Рамон де Пиньятелли — каноник Сарагосского собора, либерал,

просветитель, основатель общества «Друзья страны» и, как поговаривали, любовник королевы Марии Луизы. Пиньятелли был одним из немногих прогрессивных церковников, выступавших в защиту крестьян и безземельных рабочих — хонралерос. Он предвидел, как канал может изменить их жизнь — прежде всего благодаря ирригации.

Административные способности Пиньятелли были столь же впечатляющими, как и, по словам Казановы, его плотские. Именно он курировал инженерные работы — с семисот семьдесят шестого по тысяча семьсот девяностый год, прокладывал судоходные маршруты, организовал ирригационные схемы, которые увеличили пахотные площади вдоль канала на тридцать — двести пятьдесят процентов.

Финансирование стало крупнейшим инфраструктурным вложением в истории Испании: двести миллионов реалов, в основном за счёт государственных облигаций, размещённых Флоридабланкой. Но, несмотря на все усилия, проект не оправдал надежд. Его добила оккупация — с восемьсот восьмого по восемьсот четырнадцатый год. Остатки канала принесли пользу лишь промышленным районам вокруг Сарагосы — но не стали тем локомотивом, которым проект мечтал стать в семидесятые — восьмидесятые годы восемнадцатого века. Именно потому Гойя и насытил портрет символами канала: Борт чертит план участка, у стола прислонены жёсткие чертежи, подписанные графу.

Чтобы польстить покровителю ещё больше, Гойя включил и культурный символ: на полу — большой кожаный фолиант, из которого торчит миниатюра — к сожалению, ныне неразборчивая. Это, без сомнения, *Практика живописи*, тысяча семьсот двадцать четвёртого года — трактат Антонио Паломи́но, испанского последователя Луки Джордано, прозванного «испанским Вазари» за его двести пятьдесят биографий художников. Но книга, показанная на портрете, — не биографический том, а *Museo pictórico y escala óptica* — тысяча семьсот пятнадцатого — двадцать четвёртого годов — о перспективе, геометрии, технике живописи. То есть граф здесь изображён не просто любителем искусства — а знатоком его технической сути.

Несмотря на комплиментарность портрета, Флоридабланка не пришёл от него в восторг. Странно, учитывая, какое впечатление он производит сегодня, украшая зал заседаний Банка Испании в Мадриде. Министр не был склонен к похвалам — особенно в адрес живописцев, статус которых тогда едва превосходил статус столяров. С трудом скрывая разочарование, Гойя писал своему другу Сапатеру:

«Новостей никаких, а насчёт сеньора Монино — ещё тише, чем было до портрета… Всё, что он мне сказал, после того как картина ему вроде как понравилась, это: “Гойя, мы увидимся, когда у меня будет больше времени. Больше мне сказать нечего.”»

Но даже если сам Флоридабланка не распевал дифирамбы, что-то в отношении к Гойе в начале восьмидесятых годов восемнадцатого века начало меняться. Письма не сохранились, но, по всей видимости, его слава стала распространяться — особенно после того, как он получил заказ на портрет семьи дона Луиса де Бурбона, который последовал вскоре после работы над портретом Флоридабланки.

После завершения портрета графа Флоридабланки в тысяча семьсот восемьдесят третьем году Гойя получает следующий крупный заказ — на серию картин для дона Луиса де Бурбона, младшего брата короля Карла Третьего. И это был заказ, который многое изменил в судьбе художника.

Дон Луис был фигурой в высшей степени неоднозначной. С юных лет на него возлагались большие надежды: по настоянию своей матери, королевы Изабеллы Фарнезе, он был поставлен на церковную карьеру. Уже в семь лет он получил титул кардинала-архиепископа Толедского, а в четырнадцать стал архиепископом Севильским — хотя так и не был рукоположён в священники. Это была форма контроля со стороны династии: держать младших сыновей в сфере церковной власти, но без права на светские амбиции. Но Луис оказался совершенно не приспособлен к целибату и, в конце концов, отказался от церковного сана.

В тысяча семьсот семьдесят шестом году он женился на молодой арагонской дворянке, Марии Тересе де Вальябрига, женщине умной и благородной, но не обладавшей королевским происхождением. Это привело к резкому конфликту с королём Карлом Третьим. Дон Луис был лишён права именоваться инфантом и даже — что особенно унизительно — использовать фамилию Бурбон. Ему позволили появляться при дворе, но его супругу строго-настрого запрещалось сопровождать его. Карл Третий довёл семейную изоляцию до абсурда: он даже отказывался получать новости о брате напрямую и предпочитал узнавать о нём через Флоридабланку.

Луис, фактически изгнанный, поселился в уединённом имении Аренас-де-Сан-Педро — провинциальном дворце в горах. Там он жил с семьёй, окружённый камерной труппой музыкантов, монахов и немногочисленных гостей. Несмотря на опалу, он сохранил утончённый вкус, интерес к философии, музыке, науке — и, разумеется, к искусству.

Именно туда, летом тысяча семьсот восемьдесят третьего года, был приглашён Гойя — в качестве придворного художника в изгнании. Он провёл в Аренасе несколько месяцев, не только работая над большим семейным портретом, но и наблюдая редкое для себя явление: частную, неформальную аристократию, оторванную от официальной придворной помпы.

Результатом этой поездки стала одна из самых значительных ранних работ Гойи — «Семья дона Луиса». Это не парадный портрет, как у Флоридабланки, а почти интерьерная сцена, написанная с теплотой, вниманием к характеру, тонкой иронией. Дон Луис изображён в полутени, подстригающий ногти; рядом с ним — жена и дети, на втором плане — музыканты, компаньоны, монах. Сам Гойя включил в композицию и себя, стоящего у мольберта с кистью — почти как в портрете Флоридабланки, но здесь он уже не подавлен и не унижен. Здесь он — наблюдатель, участник тихой, почти интимной драмы.

Эта картина говорит о многом: о потерянной власти, о забвении, о странной свободе, которая приходит вместе с отречением. Но это также и акт признательности: Гойя чувствовал, что здесь его не просто терпят как ремесленника, а принимают и понимают как художника.

Работа укрепила его репутацию как портретиста нового типа — не льстивого, не идеализирующего, а вдумчивого, честного, способного уловить тонкую мимику жизни.

Именно после этой серии заказов его имя начинает фигурировать не просто среди художников, прикреплённых к королевской мануфактуре, а среди настоящих придворных живописцев, способных говорить на равных с самыми влиятельными людьми Испании.

После успеха в доме дона Луиса Гойя оказался в центре нового круга влиятельных покровителей — испано-неаполитанской элиты, связанной с просвещённым абсолютизмом Карла Третьего. Особое место среди них занимали герцог и герцогиня Осуна — Педро Тельес-Хирон и Мария Хосефа Пиментель.

Герцоги Осуна были не просто представителями знати — они принадлежали к интеллектуальной аристократии, настоящим выразителям испанского Просвещения. Их круг включал поэтов, экономистов, либеральных священников и художников. Покровительство со стороны Осунов стало для Гойи важным признанием: здесь он чувствовал себя не слугой, а собеседником.

Он создал для герцогской семьи несколько портретов, в том числе коллективный — «Семья герцога Осуна», написанный около тысяча семьсот восемьдесят восьмого года. Один из шедевров жанра. Композиция напоминает сцену с семьёй дона Луиса: неформальная обстановка, герцог сидит расслабленно, дети не выстроены чинно, а как будто спонтанно взаимодействуют с матерью, у отца на коленях — младенец. Всё живо, человечно, без налёта официальной маски.

Особое место занимает портрет герцогини Осуна — женщины умной, собранной, с лёгкой суровостью во взгляде. Она изображена без жеманства и романтических украшений. Перед нами — достойная интеллектуалка, хозяйка большого дома, способная обсуждать реформы, заказывать философские трактаты и поддерживать художника, мыслящего свободно.

В этот же период — во второй половине тысяча семьсот восьмидесятых годов — Гойя создаёт целую галерею испанской знати: министров, придворных, военных, юристов, банкиров. Все они — фигуры эпохи Просвещения, и все хотят быть увиденными современно, без тяжеловесной парадности. Именно это и даёт им Гойя: изображения живых, разумных, деятельных людей. При этом он не идеализирует — он показывает следы усталости, напряжения, лицемерия и самодовольства, если они есть. Его портреты — это психологический анализ в красках.

В тысяча семьсот восемьдесят девятом году в Испании воцаряется новый монарх — Карл Четвёртый, сын Карла Третьего. Он был менее решительным, чем отец, и гораздо более податливым влиянию своей супруги — королевы Марии Луизы Парменской, женщины властной как в политике, так и в личной жизни. Именно с этого момента Гойя начинает регулярно работать при дворе, а в тысяча семьсот девяносто девятом году он становится первым живописцем короля — официальным портретистом королевской семьи.

Именно тогда он создаёт один из своих самых знаменитых и странных портретов — «Семья Карла Четвёртого», написанный около тысяча восемьсотого года. Это не сцена триумфа, а, как писали критики уже в девятнадцатом веке, нечто среднее между парадным портретом и социальной сатирой. Члены семьи изображены крупным планом, в нарядных и дорогих одеждах, но слишком близко и слишком материально. У Карла — тяжеловатое, наивное выражение; у Марии Луизы — острый, пронизывающий взгляд; дети — равнодушны или скучают. Всё это напоминает скорее групповое фото, чем изображение царствующей династии.

Сам Гойя снова включил себя в картину — на заднем плане, у мольберта, в тени. Это отсылка к Веласкесу и его Менинам, но с иронической интонацией. Если у Веласкеса было аристократическое достоинство эпохи барокко, то у Гойи — обострённая дистанция и сдержанное отчуждение. Он больше не любуется властью — он её наблюдает с подозрением.

Эти портреты, с одной стороны, обеспечивают ему положение, славу и доход. С другой — они становятся порогом к его внутреннему разрыву с системой, который особенно ярко проявится уже совсем скоро — в сериях *Капричос* и *Бедствий войны*.

К концу тысяча семьсот девяностых годов Гойя, уже состоявшийся придворный портретист, делает неожиданный и резкий поворот в сторону глубоко личного и общественно опасного высказывания. Он больше не хочет просто изображать власть или украшать дворцы. Он начинает создавать серию офортов, которые станут одним из первых манифестов современной критической графики — знаменитые *Капричос* (*Los Caprichos*), опубликованные в тысяча семьсот девяносто девятом году.

Это не заказ, не официальное поручение, не просветительский проект. Это — крик изнутри, серия офортов, в которых Гойя разоблачает человеческое невежество, суеверие, религиозный фанатизм, социальное лицемерие, сексуальную коррумпированность и насилие власти. Сам художник писал в предисловии, что серия направлена против «всех обычаев и глупостей, распространённых во всех цивилизованных странах». Но в Испании эти «глупости» особенно опасны — и особенно узнаваемы.

Серия состоит из восьмидесяти офортов, выполненных с применением акватинты — техники, позволяющей добиваться мягких градаций и резких контрастов света и тьмы. Именно с её помощью Гойя создаёт не просто сатиру, а целый мир полуночных кошмаров, психологических теней и социальных гротесков.

Кульминацией серии становится лист сорок третий — *Сон разума рождает чудовищ* (*El sueño de la razón produce monstruos*), где сам Гойя изображён спящим за рабочим столом, в то время как над ним кружат летучие мыши, совы и кошки — символы иррационального, суеверного, слепого ужаса. Он пишет: разум, когда засыпает, выпускает этих чудовищ. Но суть в том, что они уже внутри нас — и проснувшийся разум должен их увидеть.

Сюжеты других офортов — от ведьминских шабашей до сцен насилия в семье, от монашеской похоти до продажных браков, от карикатурных знатных дам до крестьян, опутанных церковным и светским обманом. Некоторые сцены напоминают театр,

другие — кошмар. Но везде ощущается абсурд и страдание, рождающееся не из индивидуального зла, а из системной глупости и жестокости.

Хотя серия продавалась официально — через книжный магазин, — Гойя вскоре осознал, насколько опасна она оказалась. И уже в тысяча восемьсот третьем году он делает символический жест: передаёт оставшиеся отпечатки и гравировальные пластины в дар королю Карлу Четвёртому — как бы «в знак преданности», но на деле — чтобы защитить себя от инквизиции.

Так Гойя, оставаясь официальным живописцем двора, впервые создает двойное высказывание: одно — публичное и церемониальное (портреты), другое — внутреннее и радикальное (графика). С этого момента его творчество живёт в двух регистрах: служения и сопротивления, внешнего и глубинного.

В тысяча восемьсот восьмом году Испания оказывается в эпицентре политического землетрясения: Наполеон Бонапарт сверг испанского монарха, посадил на трон своего брата Жозефа, а страна погрузилась в хаос. Началась Герилья — бесславная и жестокая партизанская война, в которой обе стороны проявили не героизм, а беспощадность. Гойя, уже престарелый и глухой, находился в Мадриде, и всё это видел — своими глазами, своей душой.

Так рождается серия офортов, над которой он будет работать с перерывами с тысяча восемьсот десятого по тысяча восемьсот двадцатый год, но которую не опубликуют при его жизни. Её имя — *Бедствия войны*.

Эта серия — чёрно-белый крик, восемьдесят два офорта, лишённых аллегорий, масок, театральности. Здесь нет ни триумфа, ни славы, ни побед. Только разорванные тела, насилие, холод, страх, смерть. Это не хроника конкретных событий, а универсальное свидетельство того, на что способен человек, если исчезает мораль.

Гойя изображает:

- казни (офорт *Это тоже*, где французов убивают точно так же, как раньше испанцев),
- мародёрства,
- изнасилования,
- пытки,
- голод,
- гибель детей и стариков,
- матери, отчаянно прижимающие к себе мёртвых младенцев.

Многие офорты снабжены лаконичными подписями, от которых становится только страшнее:

Я это видел (*Yo lo vi*) — автокомментарий художника.

Почему? (*¿Por qué?*) — вопрос, обращённый в пустоту.

Это хуже (*Esto es peor*) — под изображением тела, насаженного на дерево.

В отличие от *Капричос*, *Бедствия войны* лишены иронии. Это искусство на грани молчания, где даже техника становится орудием эмоционального шока. Гойя использует акватинту с такой свободой, что иногда изображения погружаются в дым, пыль, хаос. Композиции резки, сжаты, наполнены напряжением. Здесь нет спасения, но есть — правда.

Публикация серии в то время была невозможна: цензура, инквизиция, атмосфера страха. Только спустя десятилетия, в тысяча восемьсот шестьдесят третьем году, серия будет издана в Мадриде Академией Сан-Фернандо. К тому моменту Гойя будет мёртв уже тридцать пять лет. Но его ужас и сострадание останутся — они и поныне являются абсолютной точкой отсчёта для любого художника, решающегося говорить о войне.

Бедствия войны — это не просто серия. Это этический документ, который стоит рядом с дневниками свидетелей Холокоста, с фотографиями Хиросимы, с голосами ГУЛАГа. Это художественный акт, который не ищет формального совершенства, а заставляет зрителя не отводить глаза.

После окончания наполеоновских войн, с возвращением к власти Фердинанда Седьмого, Испания стремительно откатывается назад. Репрессии против либералов, восстановление абсолютной монархии, доносы, цензура, страх — всё это вновь охватывает страну. Для Гойи, пережившего и власть, и войну, и бессилие искусства, это стало последней каплей.

Он почти не появляется при дворе, становится почти отшельником, уходит из общественной жизни. Болезни, одиночество, политическое разочарование и полная глухота делают его существование замкнутым и сосредоточенным на внутреннем мире. В тысяча восемьсот девятнадцатом году он покупает загородный дом под Мадридом, известный как *Кинта дель Сордо — Дом Глухого*.

Там, в уединении, он начинает работу над самым загадочным, мрачным и разрушительным циклом своей жизни — *Чёрными картинами* (*Pinturas negras*), написанными прямо на стенах собственного дома. Ни одного из этих произведений он не выставлял, не подписывал, не комментировал. Это искусство не для публики. Это внутренний монолог, написанный в тишине.

Сюжеты этих фресок — пугающи, символичны, необъяснимы:

- *Сатурн, пожирающий своего сына* — жуткий, почти безумный образ, где гигант с вытаращенными глазами вгрызается в человеческое тело.

- *Паломничество к святому Исидору* — процессия фанатичных лиц, идущих в пустоте.

- *Собака* — одинокая голова животного, тонущая в пустом пространстве.

Гойя отказывается от живописной техники как таковой: мазки широкие, цвета землистые, композиции фрагментарны, перспектива рушится. Это не картины, это откровения. Они лишены религиозного утешения, античных аллегорий, даже сатиры — осталась только беспощадная тоска, абсурд, страх, абсолютное одиночество.

В этих фресках слышен шёпот двадцатого века — Фрейд, Кафка, Беккет, Пикассо, Фрэнсис Бэкон, экспрессионисты и абсурдисты. Но Гойя написал это в тысяча восемьсот двадцатых, в тишине, на стенах, не зная, увидит ли кто-либо эти картины вообще.

В тысяча восемьсот двадцать четвёртом году, окончательно разочаровавшись в испанской политике и боясь репрессий, он эмигрирует во Францию, в Бордо. Там он живёт тихо, скромно, среди небольшого круга друзей. Он продолжает работать: делает литографии с корридой (*Тауромахия*), пишет простые портреты, изучает новые технологии.

Он умирает в тысяча восемьсот двадцать восьмом году, в возрасте восьмидесяти двух лет, на чужбине. Без парадного прощания. Без государственной похоронной процессии.

Но за ним остаётся новая форма искусства — искусство, которое не просто изображает мир, а вступает с ним в этический, внутренний конфликт.

Сомнительно, чтобы Флоридабланка мог в одиночку исправить эту ужасную аграрную ситуацию. (Даже король не смог бы этого сделать.) Но, по крайней мере, он считал своим долгом попытаться, и его взгляды поддерживали другие, более либеральные представители и теоретики государственного управления, такие как Кампоманес и Ховельянос, лидеры испанского Просвещения. Забота Флоридабланки об этой проблеме — частичная тема услужливого, перегруженного деталями и эмблематичного портрета Гойи.

Это первый из «зеркальных» портретов Гойи, в которых предполагаемое отражение персонажа в предполагаемом зеркале (мы — это зеркало; то, что мы видим — то, что видит зеркало) активно участвует в повествовании, которое рассказывает картина. Граф, блистательно одетый в красный шелк с белыми чулками (без единой складки) и жемчужно-белый жилет, богато вышитый золотыми нитями, возвышается над изображением самого Гойи, держащего маленькое полотно (лицо которого мы не видим; предположительно, на нём создаётся портрет Флоридабланки) на одобрение клиента. В правой руке граф держит очки. Мгновение назад он разглядывал свою живописную копию. Теперь он смотрит на невидимое зеркало — на нас — чтобы сверить сходство.

Пропорции двух фигур кажутся физически неверными, но, в угодливо-лестной манере, они «правильны». Гойя находится ближе к зрителю, чем Флоридабланка, но выглядит меньше: фигура подчинённого, почти присядшего. Он на несколько дюймов ниже своего клиента — демонстрация того, как размер соотносится со статусом. Точно так же мужчина за спиной Флоридабланки, держащий циркуль над чертежом на столе

перед ним, кажется гораздо меньшим по сравнению с великолепным графом. Он ждёт, пока его начальник скажет слово — какие приказы он отдаст относительно проекта, изображённого на плане? Выражение на его лице — глубокое почтение, граничащее с благоговением. Вероятно, это гражданский инженер Хулиан Борт. Как и Гойя, он тёмный, в тусклых тонах, тогда как граф — само воплощение власти, излучающее свет. Действительно, почти весь свет в этой в остальном тёмной комнате, кажется, исходит от Флоридабланки, как раньше на религиозных картинах он исходил от Бога на небесах — эффект, усиленный тем, что большая часть остальной краски, включая коричневый костюм Гойи, со временем потемнела, тогда как яркая киноварь наряда Флоридабланки осталась неизменной. Так он стоит там, как светящийся в часовне светский бог. Гойя напоминает нам Фигаро, маленького севильского цирюльника, в присутствии графа Альмавивы. Но в картине нет и следа того дерзкого анархизма, что присущ опере Моцарта. Это полностью прославление власти — включая предпоследнюю власть, всего на ступень ниже Божьей, — власть короля.

Карл третий тоже здесь — не лично, но в виде изображения. Гойя не мог его не включить, поскольку хотел подчеркнуть роль Флоридабланки как канала, через который проходит королевская власть. Вероятно, это был первый раз, когда Гойя писал своего монарха, и, разумеется, он сделал это по другому изображению — картине, гравюре или бюсту — но никак не с натуры, поскольку тогда маленький арагонский художник ещё не был настолько влиятельной фигурой, чтобы попросить, а тем более получить аудиенцию у короля. Сначала мы не замечаем Карлоса. Но он там — висит на стене в правом верхнем углу над головой Флоридабланки, овальная картина в картине. Добродушно улыбающийся монарх, словно вознесённый на щите (и также, как и Флоридабланка, носящий ленту своего ордена), явно выражает своё одобрение — не только относительно относительно скромной задачи Гойи — написания портрета премьер-министра, но и гораздо более важного проекта, в процессе осуществления которого находится сам премьер: проектирования и строительства Императорского канала Арагона.

Канал был самым крупным проектом общественных работ, предпринятым за всю историю Испании вплоть до индустриальной эпохи, и ни одно упоминание о Флоридабланке (включая портрет Гойи) не могло его игнорировать. Можно предположить, что канал имел особое символическое значение для самого Гойи, потому что, как и Флоридабланка, он был арагонцем. Этот проект имел для Испании восемнадцатого века — и в особенности для Арагона — то же значение, что плотина Гувера для Америки тридцатых годов девятнадцатого века или гидроэлектрическая схема Снежных гор для Австралии пятидесятых. Идея была грандиозна и, по сути, проста: канал, прорытый через весь полуостров, соединяющий Атлантику (Кантабрийское море) с Средиземным морем, с примыканием к реке Эбро в районе Сарагосы. Он должен был орошать ранее бесплодные земли вдоль своего маршрута и принести огромную выгоду арагонской торговле, предоставляя прямой морской выход к Атлантике — и, таким образом, к прибыльной торговле с американскими колониями Испании — кофе, рудами, рабами, шоколадом и другими товарами.

Такой канал впервые был предложен ещё во времена императора Карла Пятого. Но организованная рабочая сила и инженерные знания, необходимые для его осуществления — ибо это было настоящее *impresa faraonica*, «фараоново

предприятие» — практически отсутствовали. Не было и финансовых средств. Проект был заброшен на два столетия, не было выкопано ни одной лопаты земли.

Он был возрождён Бурбонами — в лице Карла Третьего. Его главными продвигателями стали двое: премьер-министр Флоридабланка и Рамон де Пиньятелли (тысяча семьсот тридцать четвёртого — тысяча семьсот девяносто третьего годов). Пиньятелли — неутомимый, глубоко гуманистичный и неуемно похотливый клирик — был каноником собора в Сарагосе, сооснователем Арагонского общества *Amigos del País* («Экономического общества друзей отечества») и позднее, на некоторое время, одним из предполагаемых любовников королевы Марии Луизы. Он был одним из очень немногих влиятельных либеральных клириков в Испании, выдающимся своей защитой мелких фермеров и безземельных рабочих от интересов богатых и могущественных. Он предвидел выгоды (в первую очередь — в области местного орошения), которые принесёт канал бедным, особенно *jornaleros*, безземельным подёнщикам.

Если сексуальные способности Пиньятелли не вызывали сомнений — они, безусловно, произвели впечатление на Казанову, который с восхищением упомянул о неканоническом поведении этого клирика в своих мемуарах, — то и его административные способности были не менее очевидны. Именно он организовал необходимые строительные работы для канала (тысяча семьсот семьдесят шестого — тысяча семьсот девяностого годов), курировал планирование его судоходства и руководил ирригационными схемами вдоль его трассы — что увеличило количество пахотных земель вдоль канала в тридцать — двести пятьдесят раз.

Финансирование должно было поступить из крупнейших инвестиций в проект общественных работ, когда-либо предпринятых — или даже задуманных — в Испании на тот момент: двести миллионов реалов. Эти средства были привлечены Флоридабланкой, в основном за счёт *emprestitos*, государственных займов. В конечном счёте, по причинам, слишком сложным, чтобы обсуждать их здесь, Императорский канал не смог преобразить экономику Арагона, и окончательно он пришёл в упадок после разрушений, нанесённых ему французской оккупацией тысяча восемьсот восьмого — тысяча восемьсот четырнадцатого годов. Гидравлическая энергия из незавершённого канала принесла определённую пользу предприятиям в районе Сарагосы, но это было ничтожно по сравнению с теми радужными надеждами, которые он возбуждал в тысяча семьсот восьмидесятых. Тогда канал воспринимался как венец карьеры Флоридабланки — именно поэтому Гойя наполнил его портрет отсылками к этому проекту. План, который инженер Борт вымеряет циркулем, — это схема участка канала. Крупные инженерные чертежи на плотной бумаге прислонены к столу, подписаны в адрес *excelentísimo conde* — «превосходительнейшего графа».

Чтобы клиент почувствовал себя как следует польщённым, Гойя включил ещё один, совершенно отдельный символ культурной возвышенности Флоридабланки: на полу лежит тяжёлый фолиант в кожаном переплёте, с вложенной между страниц маленькой картиной (сейчас неразборчивой, но как хотелось бы узнать, что там изображено!). Этот том считался вершиной изысканного художественного вкуса в Испании конца восемнадцатого века: это *Práctica de la pintura* (тысяча семьсот двадцать четвёртый), трактат испанского последователя Луки Джордано — Антонио Паломино (крещён в тысяча шестьсот пятьдесят пятом — тысяча семьсот двадцать шестом годах).

Паломино, выдающийся испанский фресковый живописец своего времени, также был известен как «испанский Вазари» благодаря более чем двумстам пятидесяти биографиям испанских художников, собранных в тысяча семьсот двадцать четвёртом году под названием *El Parnaso español pintoresco laureado*, а также благодаря своему труду по математике, перспективе и технике живописи *El museo pictórico y escala óptica* (тысяча семьсот пятнадцатого — тысяча семьсот двадцать четвёртого годов), — именно его мы видим на полу у Флоридабланки. Ясно, что Гойя хочет нам сказать: граф — человек, интересующийся не только историями жизни художников с их неизбежной светской болтовнёй, но и чем-то куда более серьёзным и утончённым — трактатом о теории живописи, тем, что было бы интересно только профессионалу или настоящему ценителю. Итак, глядя на «Флоридабланку» Гойи, мы видим человека с глубоким теоретическим и практическим культурным багажом.

Несмотря на льстивость портрета, сам натурщик не был особенно в восторге от него — что странно, учитывая, каким впечатляющим он выглядит сегодня в зале заседаний Банка Испании в Мадриде. Премьер-министр не был склонен к гиперболам, особенно в отношении социальных низов вроде художников, которые в целом занимали статус, не сильно превосходящий плотников. Едва скрывая своё разочарование, Гойя писал своему закадычному другу Сапатеру: «Новостей нет, и о моих делах с сеньором Монино теперь ещё тише, чем когда я писал его портрет… Всё, что он мне сказал после того, как оно ему понравилось: “Гойя, увидимся, когда у меня будет больше времени, чтобы посвятить тебе, а кроме этого — мне нечего добавить.”»

И всё же, несмотря на то, что Флоридабланка не рассыпался в похвалах по Мадриду, в начале тысяча семьсот восьмидесятых что-то происходило с репутацией Гойи. Хотя не сохранилось ни одного письма, подтверждающего это, похоже, что он стал пользоваться хорошей молвой благодаря заказу на портрет семьи дона Луиса де Бурбона, который он начал вскоре после завершения портрета Флоридабланки в тысяча семьсот восемьдесят третьем году.

Дон Луис был братом Карлоса Третьего, неудачливым младшим братом, который допустил серьёзную ошибку: он оставил предназначенную ему родителями церковную карьеру и женился на женщине гораздо моложе себя — причём не по расчёту, а по любви. Его мать, Изабелла Фарнезе, не желала и слышать ни о каком другом жизненном пути для него, кроме как о духовном сане, к которому бедный Дон Луис совершенно не был расположен: он настолько плохо переносил целибат, что в последующие годы Луис Парет, обаятельный и талантливый художник в стиле рококо, работавший при дворе Карлоса Третьего в Мадриде, стал его неофициальным сводником. Это так раздосадовало короля — его пуританского брата, — что он выслал Парета в Пуэрто-Рико в тысяча семьсот семьдесят пятом году, где тот пробыл до тысяча семьсот семьдесят восьмого. (Парет вернулся в Испанию, но поселился в Бильбао и не получил разрешения вернуться в Мадрид вплоть до тысяча семьсот восемьдесят пятого года — года смерти дона Луиса.)

Дон Луис был назначен кардинал-архиепископом Толедо, когда ему было всего семь лет, а уже в тысяча семьсот сорок первом году, в возрасте четырнадцати лет, он стал архиепископом Севильи. У него не было ни малейшей склонности к духовной жизни, и он так и не был рукоположён в священники (а это, как правило, необходимый этап

перед получением высших церковных титулов), так что он смог, хоть и вопреки воле семьи, отказаться от своей церковной должности и в тысяча семьсот семьдесят шестом году жениться на арагонской графине Марии Терезе де Вальябрига (тысяча семьсот пятьдесят восьмого — тысяча восемьсот двадцатого годов). Она не имела королевской крови, и Карлос Третий, восприняв выбор брата как оскорбление достоинства династии Бурбонов, горько обиделся на них обоих: Луису было запрещено именоваться инфантом или использовать фамилию Бурбон, и хотя ему дозволялось навещать Карлоса при дворе, его жене было запрещено сопровождать его. Король довёл этот бойкот до абсурда: он даже отказывался выслушивать какие-либо семейные новости от младшего брата, предпочитая получать их по «обходным каналам» — через своего премьер-министра Флоридабланку.

Чтобы написать семейный портрет дона Луиса, Гойя был приглашён в его дворец в Аренас-де-Сан-Педро, в однодневной езде от Мадрида. Это был его второй визит туда, и, по-видимому, отношения с доном Луисом у него сложились хорошие: оба любили охоту и вместе ходили стрелять. Однако Гойя не собирался изображать дона Луиса как охотника, с ружьём в поле — в этом образе он впоследствии напишет и Карлоса Третьего, и Карлоса Четвёртого. Под сильным влиянием *Мени́н* Веласкеса, он замыслил масштабную и амбициозную *conversation piece* — жанрово-портретную сцену в интерьере: *Семья инфанта дона Луиса* (тысяча семьсот восемьдесят третьего года), почти одиннадцать футов в ширину, содержит четырнадцать фигур, все — портреты. Это предприятие по масштабу и сложности сопоставимо с групповым портретом семьи Карлоса Четвёртого, который Гойя напишет в тысяча восьмисотом году. Такую картину мог создать только художник, решивший произвести впечатление на будущих заказчиков — и характерно, что, как и в портрете Флоридабланки, Гойя снова включает в неё самого себя: он изображён на краю холста, слева, на корточках у мольберта.

В центре композиции — дон Луис и его супруга, сидящие за карточным столом, покрытым зелёным сукном. Инфант играет в пасьянс крупными, отчётливо размеченными картами. По-испански эта игра называется *solitario*. Возможно, это была ироничная отсылка Гойи к изоляции дона Луиса внутри Бурбонской династии. Центр внимания, как и всей картины, определяет источник света: единственная свеча в простой стеклянной ветрозащите. Большая часть света падает на донию Тересу де Вальябригу, одетую в белый пеньюар — ведь это неофициальный момент, загородные выходные. Её волосы распущены, а парикмахер в сером жакете (*peluquero*) сосредоточенно заплетает их. Между юным лицом донии Тересы и бодрым, но уже пожилым выражением лица её супруга — резкий контраст, однако вовсе не сатирический. По обе стороны от карточного стола располагаются члены (относительно) небольшого дворцового окружения дона Луиса, наблюдающие, как складывается пасьянс. Гойя передаёт на их лицах целую гамму выражений, кульминацией которой становится дерзкая улыбка секретаря двора Франсиско дель Кампо, на голове у него странная белая повязка — возможно, повязка от раны.

Слева, за спиной дона Луиса, находятся двое его с доньей Тересой детей: в профиль, в голубом жакете — дон Луис Мария; рядом с ним — округлое, восторженное лицо трёхлетней Марии Тересы де Бурбон и Вальябриги, которую Гойя уже писал ранее в образе модницы (*petimetra*) — в полном французском наряде, стоящей на террасе на

фоне горного пейзажа с лохматым белым терьером. Здесь она явно очарована происходящим, с интересом наблюдая за тем, что делает этот человек с карандашом, кистью и холстом. Годы спустя, в тысяча восьмисотом году, она станет героиней одного из самых тонких и проникновенных портретов Гойи — в образе графини де Чинчон, многократно униженной и преданной жены Мануэля Годоя. Но сейчас она — всего лишь ребёнок.

Тёплая, но без особого восторга, реакция живописцев и знатоков на написанную Гойей картину святого Бернардина в церкви Сан-Франсиско-эль-Гранде разочаровала художника. Однако он не пал духом: он решил сосредоточиться на портрете.

В тысяча семьсот восемьдесят пятом году он получил заказ на портреты директоров недавно основанного финансового учреждения — Национального банка Сан-Карлоса. Как живопись, эти портреты в основном были посредственными; но заказчики так не считали, и сам заказ существенно укрепил позиции Гойи как светского портретиста в Мадриде. Главной фигурой среди этих лиц был граф де Альтамира. Работа над его портретом потребовала от Гойи немалой тактичности: Альтамира был чрезвычайно низкого роста — почти карлик, — но его нужно было приукрасить, и не только потому, что он был банкиром и принадлежал к древнему дворянству, но и потому, что унаследовал весьма выдающееся собрание произведений искусства.

В портрете, написанном Гойей (тысяча семьсот восемьдесят шестого — тысяча семьсот восемьдесят седьмого годов), граф и комната оказываются в нарушенных пропорциях: он сидит в позе, которая, по замыслу, должна быть властной, у стола с жёлтой скатертью, но сам стол слишком велик, и в результате граф выглядит как кукла, наряженная в костюм могущественного банкира, словно немного потусторонний манекен, принадлежащий слишком большому ребёнку. Эта неестественность жеста и неловкость позы характерны почти для всех «банкирских» портретов, созданных в рамках этого заказа.

Портрет пришёлся графу Альтамире по душе, и почти сразу он заказал ещё трое — для членов своей семьи. На картине *Графиня де Альтамира с дочерью* (тысяча семьсот восемьдесят седьмого — тысяча семьсот восемьдесят восьмого годов) изображена его супруга, сидящая на диване из бледно-голубого шёлка с ребёнком на коленях. Лицо матери — побелённая, «японская» маска, лишённая всякой выразительности. Гойя вложил в эту работу всё своё немалое мастерство живописца фактур: её светло-розовая атласная юбка, вышитая и украшенная мелкими цветами, написана с удивительной утончённостью — каждой складке ткани уделено отдельное, точное внимание. Вся композиция собирается воедино благодаря эксцентричной точке освещения — одиночному блику на нескольких лавровых листьях, не более, на резной и позолоченной спинке дивана. Очевидно, что характер модели, каким бы сложным он ни был, интересовал Гойю куда меньше, чем возможность передать мягкое, виртуозное богатство цвета, которое предлагал её парадный наряд.

Для сравнения, портрет их старшего сына, Мануэля Осорио Манрике де Сунига (около тысяча семьсот девяностых годов), носит подчёркнуто символический характер. Четырёхлетний мальчик одет в богатый красный шёлковый комбинезон с серебристо-белым кушаком и воротником. В одной руке он держит верёвочку, второй

конец которой привязан к ноге ручной сороки (эта всеядная птица, известная своей склонностью собирать всё подряд, держит в клюве визитную карточку Гойи — с изображением палитры и кистей). Две кошки смотрят на птицу с напряжённой, убийственной сосредоточенностью, выжидая, когда мальчик отвернётся. Поблизости на полу стоит клетка с зябликами, которых, по-видимому, тоже постигнет та же участь, если кошки получат шанс. На одном уровне восприятия эта картина может показаться беззаботной, но на других — совсем нет. Это ещё один пример того, насколько Гойя чувствовал хрупкость и непредсказуемость жизни: как в любой момент, без предупреждения, в неё может вторгнуться смерть, и тогда уже ничего и никого не удастся спасти. Ни сорока, ни её благородный юный хозяин не могут себе позволить расслабиться. Цена привилегий — постоянное внутреннее напряжение, и для птиц, и для людей.

Гойя постепенно поднимался по социальной лестнице как портретист, и за Альтамирами последовали семьи ещё более высокого положения. Наибольшее и глубочайшее влияние на него оказала семья герцога и герцогини де Осуна. Гойя познакомился с ними около тысяча семьсот восемьдесят пятого года. К тому времени он уже начинал наслаждаться успехом, о чём свидетельствует, в частности, его пристрастие к дорогому оружию — он заказывал себе изысканные ружья ради любимой охоты, и даже приобрёл отличное охотничье ружьё у мадридского оружейника в подарок своему другу Сапатеру — а также к изящным экипажам. Гойя не был равнодушен к стремительным средствам передвижения: двуколка, которую он себе подарил, *birlocho*, была эквивалентом нынешнего *Ferrari* или *Lamborghini*. «Во всём Мадриде таких было всего три, — хвастался он Сапатеру. — Это была английская повозка на одну лошадь, лёгкая и маневренная, как только можно представить, вся позолоченная и лакированная, так что даже здесь люди останавливаются, чтобы посмотреть, как она проезжает». (Очевидно, престиж, который испанцы придают своим средствам передвижения, за двести лет ничуть не изменился.)

Но всё пошло не так. Продавец вывез Гойю на испытательную поездку, впряжённую в лошадь, «которую я купил одновременно — ей уже было десять лет, но все необходимые качества она имела». Он предложил показать художнику, на что способна упряжка, взял поводья и помчался по дороге. Он потерял управление, и «мы все кувырком полетели — *birlocho*, лошадь и мы сами. Слава Богу, серьёзных травм не было». Рука Гойи — его рабочая рука — была ушиблена, но не сломана и не вывихнута. По здравом размышлении, он обменял свою гоночную повозку на более спокойный ландо, а горячую лошадь — на пару мулов, пояснив, что раз уж теперь он на государственной службе, ему не следует подвергать жизнь опасности. Блестящий пример того, как сохранить лицо.

Именно его страсть к охоте, по-видимому, и привела его в тысяча семьсот восемьдесят шестом году к знакомству с Педро де Алькантарой, маркизом де Пеньяфьель, вскоре ставшим девятым герцогом де Осуна, и его супругой Марией Хосефой Пиментель. Гойя считал — возможно, справедливо — что большинство аристократов ценят его больше за меткость на охоте, чем за живописный талант, и что у него среди них репутация «какой немногие достойные стрелки заслуживают». Его это ничуть не

задевало. Когда он говорил, что предпочёл бы охоту живописи, он шутил лишь отчасти. Об этом безудержном увлечении говорит и более раннее письмо Сапатеру:

Она была своего рода Джон Гилгуд своего времени в Испании. Её связи — светские, политические и духовные — были столь обширны, что ей, по-видимому, без особого труда удалось получить разрешение от Инквизиции на создание большой библиотеки, включавшей книги, запрещённые Индексом, — сочинения Руссо, Вольтера и других авторов. Одним словом, она была тем типом человека, благодаря которому в наш век заштампованных клише можно было бы вернуть благородное значение слову «элитизм»: одна из великих светских и интеллектуальных хозяйк Европы, женщина с поразительно развитым вкусом, остроумная, проницательная, с иронией, и спокойно презирающая любую глупость, суеверие и фальшь. По сравнению с Марией Хосефой де ла Соледад, герцогиня Альба была существом куда менее значительным — хотя её интеллектуальная ограниченность ничуть не умаляла очарования. Но одно, по крайней мере, объединяло этих двух женщин: самой яркой фигурой в культурной сети обеих был Франсиско Гойя, хотя эта «победа» ещё не выглядела очевидной на столь раннем этапе его карьеры.

Портрет графини-герцогини тысяча семьсот восемьдесят пятого года — один из лучших во всей карьере Гойи. И если вспомнить, что от него до сравнительно грубого портрета Флоридабланки прошло всего два года, становится ясно: она его вдохновляла — как и на других художников, на него сильно влиял ум заказчика. Он не стал изображать её как традиционно красивую женщину — черты лица слишком острые, нос слишком длинный, рот немного тонковат, — но взгляд графини-герцогини прямой и пронзительный, она буквально оценивает зрителя. А в её позе — одна рука держит веер, другая покоится на головке трости или зонта — ощущается полное самообладание. Она — как говорили тогда о женщинах с безупречной уверенностью в себе — *muy militar*, «настоящий солдат».

Гойя пишет её с тонкими градациями цвета: прозрачные лессировки накладываются поверх изящных мазков пастозной краски. Эта способность передавать сложную визуальную нюансировку через прозрачные слои, не жертвуя ясностью форм, — награда за часы, проведённые в изучении старых мастеров в собрании дона Луиса в Аренасе и в Королевском дворце в Мадриде. Вкус самой графини-герцогини безупречен. Её тёмно-прусское платье смягчено облачками кремового кружева, и Гойя с явным удовольствием передаёт визуальные рифмы между широкой розовой лентой на лифе, петлями той же ленты с миниатюрными цветами и султаном в её шляпе и — изысканная деталь, которую следует приписать не живописцу, а её *peluquero* — тем, как жёсткие завитки её причёски повторяют форму самой ленты. Придирчивая во всём, она наняла французского парикмахера по имени Браё, который смоделировал её причёску по образцу *tocádo*, созданного для Марии-Антуанетты. Перед нами — женщина с выдающимся вкусом, но лишённая всякой легкомысленности. Это, по сути, и есть правда о графине-герцогине.

Вся семья стала героем одного из ранних групповых портретов Гойи, ныне хранящегося в Прадо. Все изображены как сплочённое семейное ядро: граф и графиня с двумя дочерьми и двумя сыновьями. В тысяча семьсот восемьдесят седьмом — тысяча семьсот восемьдесят восьмом годах, когда был написан этот

портрет, семейные сцены были редкостью в испанском искусстве: Веласкес, например, никогда не получал подобного заказа. *Семья герцога Осуна* — один из трёх шедевров Гойи в этом жанре, наряду с семейным портретом дона Луиса и, конечно, портретом семьи Карлоса Четвёртого. Но в отличие от портрета семьи дона Луиса, который ближе к английской традиции *conversation piece* — жанрового портрета, где персонажи заняты воображаемым действием и словно не замечают взгляда художника, — в *Семье Осуна* все смотрят прямо на живописца и, значит, на нас. У них, так сказать, нет другой причины быть здесь, кроме желания быть увиденными — так, как они хотят быть увиденными. На портрете — шесть пар глаз, дополненные восемью парами выпуклых круглых пуговиц на плотно затянутых лифах герцогини и её дочери Хосефы Мануэлы — и все эти глаза смотрят на нас дружелюбно, но как бы с лёгким вопросом: а что вы здесь делаете? Уже сам выбор семейного портрета как формата говорит об их открытости к новому. За этот портрет Гойя получил четыре тысячи реалов. Год спустя, когда его репутация укрепилась, он запросит и получит четыре тысячи пятьсот реалов за парадный портрет в полный рост графа Кабарруса, ныне находящийся в коллекции Банка Испании. Его стандартная цена за портрет по пояс, несколько из которых он написал для директоров банка, составляла три тысячи реалов.

Групповой портрет семьи Осуна написан с исключительной утончённостью: плавные переходы тонов, без резких бликов и теней. Гойя отдает дань одной из наиболее стойких традиций испанской портретной живописи — её сдержанности: чёрный, белый, зелёный, нейтральный коричневый и — не более чем — оттенок красного. Это, по сути, палитра Веласкеса. Самый насыщенный цвет — чёрный: траурный чёрный костюм герцога, чей отец недавно умер — в апреле тысяча семьсот восемьдесят седьмого года, оставив ему титул и обязанность соблюдения трёх месяцев строгого траура, за которым следовали девять месяцев более мягкой траурной одежды. На герцоге не глубокий траур — серебряная вышивка и красные детали костюма свидетельствуют о том, что он в *medio luto*, то есть в «полутрауре», — а значит, картина была написана между июлем тысяча семьсот восемьдесят седьмого и апрелем тысяча семьсот восемьдесят восьмого года.

Однако сам герцог выглядит несколько жёстко и формально — в живописном смысле; схематичная торжественность его чёрно-серебряного костюма немного не вяжется с мягкой, тщательно проработанной манерой письма его лица. Ему недостаёт визуальной силы, чтобы выполнять роль ключевого элемента, вершины композиционного треугольника. Ничего подобного нельзя сказать о фигуре герцогини — она гораздо более цельная, именно благодаря общей мягкости образа. На ней великолепно написанное платье из серого *mousseline de soie* (шёлкового муслина), отделанное белым кружевом и розовыми акцентами. Это олицетворение моды — до последнего завитка в причёске. Но при этом замечаешь, что её единственное украшение — крупные пуговицы, с эмалевыми миниатюрными портретами, вероятно, членов семьи. На ней нет драгоценностей, и, по-видимому, нет косметики. Эта внешняя строгость говорит: перед нами вовсе не пустая модница, а *ilustrada de primera clase* — выдающаяся просвещённая женщина, близкая мужу, но при этом вполне самостоятельная. Женщина эпохи Просвещения.

Четверо детей Осуна, смотрящих на художника с чарующей, круглоглазой серьёзностью, завершают композицию. Слева направо: Франсиско де Борха, Педро де

Алькантара (сидит на зелёной подушке), Хоакина и старшая дочь, Хосефа Мануэла. У каждого — опознавательный атрибут: две девочки, как и мать, в сером шёлке, держат в руках веера; два мальчика, в зелёных костюмах с розовыми кушаками, — с игрушками, символизирующими их пол. Франсиско верхом на золотом жезле своего отца, как на деревянной лошадке, — это уместный символ, ведь он старший сын и наследник. Педро держит на верёвочке игрушечную повозку. Со временем девочки выйдут замуж за других аристократов, Франсиско унаследует титул, а Педро станет одним из первых директоров музея Прадо — замечательная симметрия, учитывая, что именно там в итоге окажется портрет всей семьи, написанный Гойей.

Когда отношения Гойи с Осунами стали более прочными и регулярными, его пригласили в их великолепную загородную виллу — дворец Аламеда, известный как Эль Каприччо, — и поручили роспись интерьеров. Эти декоративные картины представляли собой своеобразную эклектику, основанную на образцах французского рококо, вроде работ Фрагонара, но с явным поворотом в сторону необычного.

Наибольшее несоответствие между воображением Гойи (и его заказчиков) и избранным ими декоративным каноном заметно в картине *Разбойники нападают на карету* (тысяча семьсот восемьдесят шестого — тысяча семьсот восемьдесят седьмого годов). Это — французская пастораль с убийством внутри, страннейшее противоречие. Будто некая дама в Бриджхэмптоне решила, ради развлечения себя и гостей, украсить гостиную сценой, где вооружённые головорезы грабят разбитую машину на Лонг-Айлендской автостраде. Вместо привычной галантной встречи пастухов и пастушек под воздушными деревьями Фрагонара — те же зелёные завитки плотной листвы, то же ледяное голубое небо с облаками, как взбитые сливки, — но под ними кровь, истерика, страх изнасилования и удары ножом. Такая сцена совершенно неизвестна французскому искусству рококо. Неожиданно в идиллический сон вторглась испанская реальность.

Картина передаёт, по-видимому, один из главных страхов семьи Осуна во время поездок между городом и загородной усадьбой на тогда ещё пасторальной окраине Мадрида. В тысяча семьсот восьмидесятых годах дороги Испании, даже близ столицы, практически не охранялись, и разбой был повсеместен. Причём не в духе благородных Робин Гудов — а грубый, жестокий, смертельно опасный: грабители и воры, подстерегающие путников, были свирепыми, беспощадными, и горе тому, кто попадал к ним в руки или пытался сопротивляться. Позднее Гойя ещё не раз вернётся к этой теме в рисунках и картинах, но здесь он берёт на себя — или получает — почти невозможную задачу: превратить разбойников в живописных персонажей, достойных висеть на стене светской гостиной. Возможно, он надеялся создать нечто вроде лесных сцен итальянского художника Сальватора Розы с живописными бандитами, которые пользовались бешеной популярностью у европейских коллекционеров во время визита Гойи в Рим. Их считали воплощением «мучительного возвышенного», дикость природы находила параллель в дикости её человеческих обитателей. «Утёсы, горы, потоки, волки, грохот — Сальватор Роза», — набросал Гораций Уолпол в тысяча семьсот тридцать девятом году, когда с риском для жизни пересекал Альпы. То, что в итоге создал Гойя, — это испанская версия *et in Arcadia ego* — смерть в Аркадии.

На зелёной поляне — остановленная карета. Даже если бы мы не заметили позолоту отделки и модный, хоть и несколько громоздкий, рисунок конструкции — две маленькие колеса спереди и пара огромных сзади, из-за чего вытащить карету из грязи, в которой она часто застревала на этих проклятых дорогах, было крайне трудно, — мы бы всё равно поняли, что это экипаж богатой семьи: он запряжён вчетвером. А четыре вьючных животного — это максимум, который позволял частным владельцам закон о роскоши времён Карлоса Третьего. (Только королевской семье было дозволено использовать шестерых.) Четверо бандитов остановили карету и взяли под контроль и её, и пассажиров. Кучер лежит мёртвый на песчаной земле, истекая кровью.

Рядом с ним на земле — сплетённые в смертельной борьбе фигуры бандита и пассажира в мужском костюме: блеск серебряных пряжек на туфлях сеньорито ярче, чем отлив кинжала в руке нападавшего, но исход схватки очевиден — выживет не он. Крайне справа — военный охранник (путешествовать без него было крайне неосмотрительно) лежит лицом вниз, мёртвый. Его красный мундир — единственное пятно комплементарного цвета на фоне всеобъемлющей зелени. Он всё ещё сжимает меч, который успел вытащить слишком поздно — выстрел из *trabuko*, кремнёвого ружья, из которого в него метко ударил бандит, сидящий на месте кучера и с настороженным взглядом охраняющий происходящее, сразил его наповал. Примечательно, что охранник лежит в той же позе, которую Гойя будет неоднократно повторять в будущих рисунках и картинах как условный жест мёртвого тела. Это станет частью его визуального шифра для изображения смерти — самый запоминающийся пример этого мотива можно найти в картине *третье мая*, где мёртвый мужчина слева от французского расстрельного отряда лежит лицом вниз, царапая землю раскрытыми ладонями. Гойя, будучи реалистом по меркам своего времени, всё же пользовался узнаваемыми позами как знаками определённых эмоций или состояний.

Двое других пассажиров кареты — мужчина в костюме *majo* и женщина в аналогичном наряде — стоят на коленях перед двумя разбойниками, моля о пощаде. Судьба их, похоже, предрешена. Псевдопролетарская мода *majismo* высшего света вряд ли вызовет сочувствие у настоящих разбойников — у одного из них в руках уже верёвка, чтобы связать пленников. Модный стиль столкнулся с суровой реальностью.

Самой прямой отсылкой к французским рокайльным сценам удовольствия в этой небольшой серии картин, написанных для загородного дома, является *Качели* (тысяча семьсот восемьдесят седьмого года), где Гойя напрямую заимствует мотив у Фрагонара: милая девушка раскачивается на верёвке, перекинутой между двумя деревьями, за ней наблюдают трое мужчин в костюмах *majos* и две девушки, одна из которых бренчит на лютне. (Из описи самого Гойи ясно, что все они — цыгане.) И всё же даже здесь проскальзывает лёгкий оттенок тревоги — ощущение неустойчивости мира, столь характерное для Гойи, — и он находит выражение в крупном, заметном и довольно ненадёжном узле, которым связана верёвка качелей: он может развязаться в любой момент.

Это художественное изобретение перекликается с другим узлом — импровизированным, в поздней гравюре из серии *Desastres de la guerra*, где клирик в тиаре и развевающихся ризах балансирует над головами скептически настроенной толпы по провисшей верёвке, неуверенный канатоходец (олицетворение

восстановленной церковной власти после возвращения на трон Фернандо Седьмого), который в любую секунду может рухнуть. Надпись Гойи под гравюрой — *Que se rompe la cuerda*, «Пусть верёвка порвётся». В случае с девушкой на качелях Гойя не вкладывает злобного подтекста, но и тут мы чувствуем его скрытую иронию по отношению к игривой эротике Фрагонара: перед нами шестеро настоящих цыган, и чтобы подчеркнуть их богемность, их одежда должна быть потрёпанной, небрежной.

Другие панели из этой серии изображают простые деревенские радости. Дети взбираются на смазанное жиром бревно — традиционное развлечение в честь праздника святого. На другой картине — деревенская религиозная процессия (тысяча семьсот восемьдесят седьмого года) в честь Девы Марии: её фигура, установленная на платформе, спускается с возвышения перед входом в церковь. За ней следуют тучный на вид священник, волынщик и несколько городских чиновников. Хотя один из авторитетных исследователей считает картину «граничащей с сатирой», если сатира и есть, то она предельно мягкая.

В конечном счёте Осунские приобрели у Гойи более двадцати картин, в основном небольших. Они заказывали и религиозные произведения — в память о своих родственниках, включая две сцены из жизни святого Франциска Борхиа, духовного предка герцогини. Эти работы предназначались для часовни в соборе Валенсии, где они были размещены высоко на стене — и, по-видимому, это дало Гойе карт-бланш на выражение максимального эмоционального накала. Вторая из двух, *Святой Франциск Борхиа у смертного одра нераскаявшегося грешника* (тысяча семьсот восемьдесят восьмого года), — едва ли не самая театрально-мрачная сцена с участием нечистых сил во всей его живописи. В сущности, это первая работа Гойи, где демоны выступают в главной роли. Крылья как у летучих мышей, саблевидные зубы — они скалятся и сгрудились в красноватой дымке над телом умирающего. Ясно, что никакие увещевания святого Франциска уже не доходят до сознания грешника. Даже кровь Христа — нет. Фигура Искупителя на распятии, которое держит Франциск, словно оскорблена нераскаянностью умирающего и с раздражением швыряет в него горсть собственной крови — но и это не даёт никакого результата. Возникает ощущение, что, хотя Гойя и был, по-видимому, искренне верующим человеком — *ilustrado*, но отнюдь не атеистом, — эту конкретную историю он воспринимал с некоторым внутренним сопротивлением.

К тысяча семьсот девяносто второму году Гойя начинает испытывать скуку от гобеленовых картонов. Некоторые распространённые в мадридской художественной среде идеи стали его раздражать — в особенности противопоставление идеализма и натурализма, восходящее к Менгсу, классицистскому лидеру академической мысли.

Свои настроения он выразил в докладе, который был приглашён представить Академии Сан-Фернандо по вопросу преподавания искусства. Это — одно из немногих теоретических высказываний этого крайне непоучающего художника. В нём взгляды Гойи представляют собой фактически отказ от Менгса и почти всего, что тот отстаивал, — особенно от искусства, основанного на правилах, предписаниях и всём, что не является наблюдением «божественной природы». Местами этот текст мог бы быть написан Уильямом Блейком на пике полемики с сэром Джошуа Рейнольдсом и его *Рассуждениями о живописи*. Например:

«…в живописи нет правил, и… угнетение, или рабская обязанность заставлять всех изучать и следовать одному и тому же пути — большое препятствие для Молодых, которые посвятили себя этому крайне трудному искусству, стоящему ближе к божественному, чем любое другое».

Несложно увидеть, как через весь этот текст проходит та же любовь к эмпирическому методу, та же настойчивая вера в наблюдаемую природу, а не в унаследованные предписания, которая лежала в основе научного мышления Просвещения.

«Какой скандал, — пишет он, — слышать, как природу принижают в сравнении с греческими статуями из уст того, кто не знает ни одной, ни другой, — и не признаёт, что малейшая часть Природы повергает в изумление даже самых знающих! Какая статуя или её слепок не скопированы с божественной природы? Как бы ни был искусен художник, воспроизводивший её, разве он не должен признать, что, поставленные рядом, одна есть творение Бога, а другая — дело наших жалких рук? Кто стремится удалиться от неё, „исправлять“ её, не пытаясь отыскать в ней лучшее — не обречён ли он впасть в осуждаемую, однообразную манеру, в живописи, в моделях из гипса?»

Без подражания природе — ничто, продолжает он; всё остальное — это «угнетение» «измученных стилей», не ведущих ни к чему хорошему в живописи.

Вряд ли члены академии когда-либо слышали, чтобы их коллега так резко и бесцеремонно выступал против академических установлений.

С педагогической точки зрения он был прав, и его взгляды на то, как следует преподавать живопись, были безупречно современны. Но в них также слышится раздражённость, нетерпение ко всему, что связано с повторением, — ведь он начинал ощущать, что его собственная работа на гобеленовой мануфактуре, этот ежедневный хлеб, становится для него в тягость. Надвигался кризис. В конце тысяча семьсот девяносто второго года Гойя резко прерывает работу над гобеленовыми картоннами и без объяснений покидает Мадрид, отправившись на юг. В январе тысяча семьсот девяносто третьего года секретарь семьи Осуна получил от него записку, где говорилось, что он уже два месяца прикован к постели болезнью и теперь просит разрешения оставить проект гобеленов и на время уехать в Севилью и Кадис, чтобы восстановиться. Почти наверняка записка была датирована задним числом: скорее всего, болезнь — какая бы она ни была — настигла Гойю в Андалусии, когда он гостил у друга по имени Себастьян Мартинес в Кадисе.

Это было последнее письмо, которое Гойя написал за долгое время. Никто не может с уверенностью сказать, что именно свалило его с ног и едва не убило. Он слышал в голове громкие и непрекращающиеся звуки — гудение, рёв, звон. Но при этом ему становилось всё труднее воспринимать реальные звуки мира: он едва разбирал отдельные слоги обыденной речи. Равновесие было нарушено — он не мог подниматься и спускаться по лестнице, не опасаясь упасть. Его одолевали обмороки и приступы полуслепоты. Как часто бывает при расстройствах вестибулярного аппарата, он чувствовал постоянную тошноту и желание вырвать. Постепенно самые унизительные симптомы отступили, но с тысяча семьсот девяносто третьего года, после того как ему исполнилось сорок шесть, Гойя фактически остался глухим.

В марте он писал Сапатеру:

«Моя душа дорогая, я могу стоять на ногах, но настолько плохо, что не знаю, на плечах ли у меня голова. У меня нет ни аппетита, ни желания делать хоть что-нибудь. Только твои письма радуют меня — только твои. Не знаю, что со мной будет теперь, когда я лишился возможности тебя видеть; я, который боготворю тебя, потерял надежду, что ты взглянешь на эти размытые строки и найдёшь в них утешение».

Что это была за болезнь? Сказать невозможно: современный диагноз поставить нельзя — просто нет необходимых данных. Глухота Гойи остаётся одной из неразрешимых загадок в медицинской истории искусства, наряду с безумием и депрессией Ван Гога. Её по-разному объясняли: синдромом Меньера, ботулизмом, полиомиелитом, гепатитом, невролабиринтитом. Возможен и побочный эффект сифилиса — одной из самых распространённых болезней в Испании восемнадцатого века, хотя если это и был сифилис, удивительно, что Гойя дожил до восьмидесяти двух лет и не проявил признаков дегенерации, не говоря уже о прогрессивном параличе. Некоторые эпизоды паралича у него действительно были в первый год болезни, но они прошли сами по себе, без серьёзного лечения. Ещё одна версия — перенесённый менингит. Он переживал галлюцинации, причём в большом количестве. Можно предположить, что он был совершенно дезориентирован. И ему необычайно повезло: в тот момент рядом оказался близкий, богатый и мудрый друг, который взял его под опеку.

Этим спасителем стал Себастьян Мартинес. В начале тысяча семьсот девяностых он был одной из самых выдающихся фигур Кадиса — да и, пожалуй, всей деловой Испании. Родом из северно-центральных провинций, он основал в Кадисе процветающую компанию по экспорту вин, особенно хересов, которыми англичане были страстно увлечены. Но в отличие от множества других винных купцов шумного порта Кадис, Мартинеса отличала страсть к искусству. Его собрание — одно из крупнейших, собранных простолюдином в Испании, — не было унаследовано, а целиком создано благодаря избирательному вкусу. Насколько всё это подлинно — мы никогда точно не узнаем. Возможно, «Леонардо да Винчи», которого видел на стене у Мартинеса знаток Антонио Понс, вовсе не был Леонардо — в восемнадцатом веке «Леонардо» было больше, чем настоящих работ Леонардо. Но картины, приписываемые Тициану, Мурильо, Веласкесу, Рибере, Рубенсу, Помпео Батони и другим, скорее всего, были подлинными. А Гойя — без сомнения.

Каталог собрания Мартинеса насчитывал семьсот сорок три произведения, и особую ценность для Гойи, должно быть, представляла огромная коллекция гравюр европейских художников, особенно английских — тысячи листов. Во время затяжной болезни Гойя имел возможность изучать их в спокойствии и тишине, с той степенью близости, которую даёт лист, вынимаемый из портфеля или ящика и подносимый к глазам. Вероятно, это был самый близкий контакт Гойи с широким кругом западноевропейской графики со времён юности, когда он имел ограниченный доступ к гравюрам в мастерской Байеу в Сарагосе. В Испании тогда ходили оттиски с работ Джошуа Рейнольдса, Джорджа Ромни, Томаса Гейнсборо, Уильяма Хогарта и даже Уильяма Блейка, но большинство из них, скорее всего, Мартинес привозил из поездок в Англию. Именно у него Гойя впервые получил длительный контакт с традициями

английского портрета, к которым будет столь разумно обращаться на протяжении всей своей карьеры. И было бы крайне любопытно — хотя теперь, увы, невозможно — узнать, в какой степени Мартинес собирал сатирические гравюры английских карикатуристов Джилрея, Роулендсона и других, чьё грубое, сексуализированное, часто скатологическое воображение нередко перекликается с Гойей — иногда даже в ещё более шокирующей форме.

О пребывании Гойи у Мартинеса в Кадисе известно очень мало. Но в тысяча семьсот девяносто втором году он написал его портрет — и это один из лучших его портретов вообще. Мартинес изображён сидящим с письмом на листе голубой бумаги, выполняющим роль картуша с посвятительной надписью:

«Дóну Себастьяну Мартинесу — от его друга Гойи».

Бумага — самое яркое цветовое пятно в картине. Всё остальное — приглушённые и прекрасно согласованные тона: тёмный фон с тонкой модуляцией, жёлтые бриджи с серебряными пуговицами и пряжками, чуть землистый, но точно вылепленный лик и — главное — камзол. Он написан тонкими прозрачными слоями синей краски по коричневому подмалёвку, создающему в итоге очень мягкий зелёный оттенок. Поверх этой основы Гойя лёгкими неровными штрихами наносит светло-зелёные полосы, передающие лёгкие складки хорошо сшитой ткани — на рукаве, лацкане, груди. Это невероятно сдержанный образ человека, пребывающего в душевном равновесии, смотрящего на художника спокойным, чуть прищуренным взглядом. Настолько гармоничный по настроению, что трудно поверить: Гойя мог написать его уже после краха. Вероятнее всего, он относится к краткому периоду тысяча семьсот девяносто второго года — между приездом в дом Мартинеса и началом болезни.

Нет никаких свидетельств того, что жена Гойи, Хосефа, поехала на юг, чтобы быть с ним, — хотя это ещё ни о чём не говорит: возможно, она ездила, но никто не счёл нужным упомянуть об этом. Так что даже тяжёлая болезнь Гойи не проясняет, в каком состоянии находился его брак.

Первой задачей, как только Гойя встал на ноги, стало убеждение мадридской художественной среды — а она, как и везде, с жадностью и злорадством следила за чужими неудачами — в том, что болезнь не повредила его художественному дару. Это было важно, ведь крупные гобеленовые картоны, над которыми он работал, вроде «Свадьбы» (размером более восьми на десять футов), были крайне тяжёлыми физически. Чтобы вернуть себе авторитет, он должен был восстановить отношения с Королевской академией Сан-Фернандо и снова начать посещать заседания. Он хотел показать, что болезнь в какой-то мере даже оказалась благом — она развернула его искусство в новом направлении: менее официальном, более личном, открытом развитию. Таким образом, он бы показал, что преодолел последствия болезни, не дожидаясь большого заказа.

С этой целью в январе тысяча семьсот девяносто четвёртого года он пишет Бернардо де Ириарте, заместителю академии:

«Чтобы занять воображение, угнетённое размышлениями о моих бедах, и хотя бы отчасти возместить значительные расходы, я принялся писать серию кабинетных картин.»

Кабинетная картина — как Гойе и не нужно было объяснять — это небольшое, легко переносимое произведение, не занимающее много места, не связанное с архитектурой. Такие картины были неофициальными:

«Они изображают темы, которые обычно не получают выражения в заказных произведениях, где нет особого простора для каприча и вымысла. Я подумал отправить их в академию, поскольку Ваше превосходительство понимает, какую пользу я мог бы извлечь, подвергнув их критике художников».

Довольно скромное заявление от Гойи — к тому времени ему было бы, пожалуй, всё равно, что думают Байеу и прочие. Но слухи о его болезни разошлись по всему Мадриду, без сомнения, дошли и до двора — и Гойе нужно было доказать, что он по-прежнему способен писать.

В марте тысяча семьсот девяносто четвёртого года директор Королевской гобеленовой мануфактуры писал:

«По имеющимся у меня сведениям, Гойя в результате тяжёлой болезни совершенно не в состоянии работать.»

Такие слухи могли серьёзно повредить карьере, даже такой, казалось бы, крепкой, как у Гойи.

Что же это были за кабинетные картины? Серия из двенадцати работ, довольно разнородных, все — на тонких жестяных листах. Три из них изображали катастрофы, довольно типично мелодраматические: бегство людей из горящего дома ночью; кораблекрушение, выжившие карабкаются на берег; и — повторение темы большого декоративного панно для Осуна — ограбление кареты разбойниками. Четвёртая — под явным влиянием Тьеполо — сцена с уличными актёрами в костюмах commedia dell’arte. Пятая — интерьер тюрьмы, шестая — двор сумасшедшего дома. Любопытно, что протокол заседания академии от пятого января тысяча семьсот девяносто четвёртого года упоминает их как «разные сюжеты из народных развлечений» — словно порка надзирателем в психушке и выбрасывание на берег полумёртвым после кораблекрушения были типичными испанскими увеселениями.

Однако оставшиеся шесть картин — несомненно, действительно о развлечениях, если так можно назвать благородный, древний и кровавый ритуал тауромахии: это были картины о корриде.

Гойя был афисьонадо — страстным поклонником корриды. Насколько он участвовал в ней лично, за пределами зрительской позиции, неизвестно. Он любил хвастаться, будто участвовал — уже в зрелые годы он говорил, что в молодости, с мечом в руке, не боялся ни людей, ни зверей, — но это типично мужское хвастовство, легко произносимое в Испании, особенно когда с тех времён прошло столько лет, что проверить уже невозможно.

Может показаться странным, что в его гобеленовых картонах для Карлоса Третьего тема корриды почти не представлена среди сельских и галантных сцен. (Исключение — картон «Новильяда» тысяча семьсот восьмидесятого года, ныне в Прадо, изображающий тренировочный поединок между молодым быком — возможно, тёлкой — и начинающим тореро; возможно, этот тореро, оборачивающийся к зрителю, — ностальгический автопортрет.) Но Карлос Третий ненавидел корриды, считал их развращающим зрелищем и стремился их запретить. Можно с уверенностью сказать, что Гойя не рассчитывал продать такие изображения королю. Однако за пределами двора было множество афисьонадо, которые с удовольствием купили бы их.

Это были не первые изображения корриды в творчестве Гойи. Около тысяча семьсот восьмидесятого года он написал серию картин на тему детских игр, и одна из них (Фундасьон Санта-Мария, Мадрид) изображает «детскую корридку»: один мальчик, спрятавшись в плетёную «шкуру» быка, нападает на другого, играющего роль пикадора и сидящего верхом на третьем — «лошади». Гойя не развил эту сцену в гобелен — камергер Карлоса Третьего, несомненно, сочли бы её неподобающей для королевского дворца, особенно из-за вульгарного розового зада плачущего ребёнка, поваленного на землю. Однако композиция целиком выполнена в его гобеленовой манере.

Тема корриды появляется и в одной из росписей загородной виллы Осунов (тысяча семьсот восемьдесят шестой — тысяча семьсот восемьдесят седьмой годы) — на ней изображён apartado de toros, отбор быков перед поединком. Но серия из восьми картин на жести, созданная Гойей во время андалусийского выздоровления в тысяча семьсот девяносто третьем — тысяча семьсот девяносто четвёртом годах, стала первым полноценным циклом на эту тему. И, разумеется, она предвосхищает более позднюю, физически меньшую, но по замыслу грандиозную, странную и сновидческую серию офортов «Тауромахия», созданную более чем двадцать лет спустя.

Картины выполнены на жестяных листах (железо с оловянным покрытием), каждый размером примерно сорок два на тридцать два сантиметра. Основа — подмалёвок розовато-охристого цвета, придающий серии визуальную цельность: отбор, борьба и смерть боевого быка. Первая — «Пастбище», или «Отбор быков» (тысяча семьсот девяносто третьего года) — разворачивается на племенной ферме: толпа любопытствующих (пешие и в каретах) наблюдает за выбором быков toros bravos из стада на переднем плане; порядок поддерживают всадники в красных мундирах и вакерос (конные работники).

В картине «Установка бандериль» (тысяча семьсот девяносто третьего года) молодой бык проходит испытание на арене при ферме — своего рода репетиция перед настоящей корридой. В «Захвате быка» (тысяча семьсот девяносто третьего года) изображён момент доставки животного в город — его держат на аркане, а собаки нападают на него. Судя по Торре дель Оро на берегу Гвадалквивира на среднем плане, действие происходит в Севилье. На заднем плане — праздничная атмосфера: дети взбираются на смазанный жиром столб.

Теперь начинается формальная драма поединка. Всё происходит на арене, но единства места в этой серии нет: видно, что арена — ни севильская, ни мадридская,

несмотря на утверждения некоторых исследователей. В разных картинах архитектура варьируется: в одних арки, обрамляющие palcos (ложи), имеют ионические капители, в других — нет. Гойя сознательно делает арену обобщённой, «народной».

В конце восемнадцатого века зрителей пускали на арену — обычно до начала корриды. Их нужно было выгнать перед lidia — собственно боем. Именно это мы видим в «Очищении арены» (тысяча семьсот девяносто третьего года): толпу публики, включая восторженных мальчишек, выгоняют через ворота всадники-алгвасили (судебные приставы). Быстрые, прерывистые, мерцающие мазки кисти Гойи передают общее волнение и предвкушение зрелища.

На картине «Пас с плащом» (тысяча семьсот девяносто третьего года) изображён эпизод, давно исчезнувший из современной корриды, и, возможно, никогда не игравший в ней большой роли: тореро в первом плане ведёт бой с быком, в то время как пикадор загоняет шесть или семь быков обратно в загон через открытые ворота. Что эти быки делают на арене во время боя — загадка. Вероятно, Гойя просто совместил два момента во времени.

Документальная ценность сцены заключается в самом пасе. Голова тореро повернута так, что кажется будто она развернута назад, тогда как все остальные в кадре (толпа, пикадор, пеон с арканом) — с нормальной ориентацией. Это потому, что тореро ведёт быка за собой, держа перед ним капóте — выполняет приём lance de frente por detrás («вперёд — сзади»). Сегодня этот манёвр редок, но в конце восемнадцатого века он считался изобретением, требующим огромного мужества: момент, когда бык находится за спиной, и ты можешь лишь надеяться, что следующим ощущением не будет удар рога, ломающий бедренную кость.

Благодаря этому приёму мы знаем, кто перед нами: Хосе Дельгадо, звезда арены, известный под прозвищем Пепе Илло (или Хильо). Гойя был с ним знаком, хотя и не столь близко, как с другим великим тореро — Педро Ромеро. (Оба появляются в «Тауромахии», но только Ромеро удостоился портрета кисти Гойи — и одного из лучших.) Дельгадо написал трактат «Искусство торео» (El arte de torear), где упоминает этот уникальный приём как свою профессиональную «визитную карточку» — и, как кажется, справедливо заявляет, что он его изобрёл:

«Я всегда выполнял его с успехом».

Возможно, он сказал это слишком рано. Одиннадцатого мая восемьсот первого года Дельгадо погиб на рогах быка на мадридской арене — Гойя был среди зрителей. Его смерть вызвала волну скорби среди испанских афисьонадо, породила множество народных гравюр и вдохновила Гойю на несколько образов в «Тауромахии», написанных пятнадцать лет спустя — к тому времени отвага Пепе Илло стала легендой.

На одном из офортов — пластина E — Гойя изображает момент гибели тореро: он взметнулся вверх, перевёрнутый, бык подхватил его на левый рог, пронзив бедро, и буквально поднял в воздух.

Это зрелище — то, что может случиться с тореро, ошибшимся в расчётах, — изображено в следующей картине ранней серии, «Смерть пикадора», тысяча семьсот девяносто третьего года. Это, пожалуй, самая жестокая сцена, которую Гойя написал к своим сорока семи годам. Хочется думать, что её свирепость — прямой отклик на его внезапную глухоту. В любом случае, она находится на огромном расстоянии от пасторальных и светских удовольствий гобеленовых картонов. Гораздо яростнее, чем хаос и разбой, изображённые для Осунов, эта сцена возвещает о длинной, непрерывной нити насилия и страха, которая отныне пройдёт сквозь всё творчество Гойи. Важное отличие в том, что если сцена разбойного нападения изображена как преступление, как нечто исключительное, то в «Смерти пикадора» внезапная агония и гибель показаны как неотъемлемая, более того — развлекательная часть общественного спектакля. Это именно то, на что, как утверждает Гойя, испанцы — включая и его самого, охотно признающего в себе вуайериста — платят свои песеты. Нравится нам это или нет, говорит он (а большинству — нравится), но это и есть Испания, и отвернуться — значит утратить часть, пусть всего лишь молекулу, а может быть и больше, своей подлинности как испанца.

Сцена происходит в центре арены. Формальный поединок между человеком и быком катастрофически вышел из-под контроля. Бык атаковал лошадь пикадора (надо заметить: два века назад лошадей ещё не защищали от рогов быка толстым ковром из травы эспарто, который сейчас составляет их броню) — сбил её с ног и распорол живот. На песке под ней — сгусток красных, выпавших наружу кишок. Иногда пикадору удавалось вовремя соскочить и спрятаться за телом умирающей лошади, но на этот раз он не успел: рог быка пронзил его правое бедро, и он, беспомощный, повис в воздухе, словно насекомое на булавке — его голова и плечи нависли над мордой быка, который швыряет его из стороны в сторону. Если не случится чуда — он уже мёртв. Рог, вошедший в верхнюю часть бедра и вышедший через нижнюю ягодицу, почти наверняка прорежет бедренную артерию — кровотечение не остановить никаким жгутом. А если и выживет — умрёт от заражения: на роге будут бактерии из внутренностей лошади. Тем не менее его товарищи делают всё возможное, чтобы его освободить. Двое пеонов тянут быка за хвост изо всех сил, надеясь, что несчастный пикадор под тяжестью собственного тела соскользнёт вперёд, сойдёт с рога. Ещё двое пикадоров атакуют быка гаррочами — копьями, пытаясь остановить зверя.

После душевного краха Гойи, вероятно, было неизбежно, что его сознание станет вновь и вновь возвращаться к темам катастроф и разрушения. Что именно происходит в картине «Пожар ночью», тысяча семьсот девяносто третьего — девяносто четвёртого годов, сказать трудно: в пляшущем свете пламени видна плотная масса переплетённых тел, одетых и полуобнажённых — возможно, горящий госпиталь? Или это просто повод изобразить хаос ради самого хаоса?

С содержанием картины «Кораблекрушение», тысяча семьсот девяносто третьего — девяносто четвёртого годов, всё понятно, хотя ничего в ней не говорит о том, что Гойя видел нечто подобное в реальности. Скорее всего, он знал и помнил морские сцены Жозефа Верне, тысяча семьсот четырнадцатого — тысяча семьсот восемьдесят девятого годов: уцелевшие примеры его бушующих волн, солёной пены, скал с острыми зубцами и мокрых, жалких людей встречались в коллекциях по всей провинциальной Испании. Здесь — скалистый берег, на котором рассредоточились

выжившие после крушения. Они выползают из воды в глубине сцены; на переднем плане — малая возвышенность, где видны как живые (например, обнажённая женщина слева, которую вытаскивают из моря), так и мёртвые (мужчина, раскинувшийся спиной на беспощадных камнях). Это упражнение в изображении ужаса, страха, ужасающего — полностью соответствующее вкусу романтиков к возвышенному. Кульминация сцены — несчастная женщина в жёлтой юбке, стоящая на краю утёса, с раскинутыми руками в жесте отчаяния и мольбы к небу.

«Нападение на карету», тысяча семьсот девяносто третьего года — гораздо более мрачное повторение сюжета, написанного ранее для Осунов. Весенней зелени, пышной живописности, придававших большой картине декоративный характер, больше нет: вместо них — почти монохромная палитра сырого умбры, серого и охры, под высоко расположенным, бледным и холодным голубым небом. Карету остановили где-то в пустынной, каменистой местности, и никто из пассажиров не спасётся. Трое уже мертвы на земле — характерная для Гойи деталь: одиночный ботинок мужчины в жёлтых бриджах и красном камзоле валяется отдельно от ноги, подчеркивая его смерть. Как и в осунской версии, один из разбойников закалывает человека на земле. Последний выживший стоит на коленях, умоляя о пощаде, но второй разбойник уже направил в него ружьё — и вот-вот выстрелит.

Однако самые мощные из малых картин этого цикла — и те, что больше всего говорят о душевном состоянии Гойи после болезни — это «Интерьер тюрьмы» и «Двор сумасшедших» (обе — тысяча семьсот девяносто третьего — тысяча семьсот девяносто четвёртого годов). Мы знаем, где происходила сцена во дворе психиатрического госпиталя — это был госпиталь в Сарагосе. Где расположен «Интерьер тюрьмы», неизвестно: возможно, такая тюрьма действительно существовала в Сарагосе, а возможно, нет. Можно предположить, что это собирательный образ — архитектурная фантазия, навеянная частично воспоминаниями о тюрьмах Пиранези. Архитектура здесь огромна, примитивна, давяща: главный элемент — гигантская тенистая арка; стена, которую она прорезает, должна быть толщиной не менее двух метров. Сквозь неё льётся мутный, холодный свет — не снаружи, а из ещё более глубокой части этого пространства.

Семь фигур — все мужчины — прикованы цепями, скованы, закованы в наручники, застыли в разных позах отчаяния и безнадёжности, какими становятся тела, когда время остановилось и нет ни малейшего основания полагать, что следующий час будет хоть чем-то отличаться от предыдущего. Есть почти фантастическое несоответствие между тяжестью железа, сковавшего их, и хрупкостью человеческой плоти — как на титульном листе *Carceri* Пиранези, где гигантская фигура утопает под неподъёмной массой металла. Тема картины — свинцовая неподвижность: и по цвету, и по смыслу, и по чувству бессмысленно тянущегося времени. Нет сомнений, что этот образ заточения — в месте, чьи стены слишком толсты, чтобы пропускать звуки извне, где слышны только обрывочные бормотания узников, — был для Гойи метафорой собственной глухоты.

Любая травма заставляет думать о травмах ещё более страшных: она запускает в сознании цепь тревог и фантазий — о том, что ещё может случиться, и выдержишь ли ты, если это случится. Большая часть страдания заключена в медленном,

мучительном ожидании. То, через что прошёл Гойя во время внезапной болезни, не было вымыслом — но было загадкой. Ни он сам, ни врачи, к которым он, возможно, обращался, не могли поставить диагноз: уровень медицинских знаний его времени этого попросту не позволял. (Если бы позволял — возможно, и у нас сегодня была бы возможность определить его недуг более точно.)

Серьёзно заболеть, перенести тяжёлое поражение тела — и при этом не иметь возможности даже назвать, что с тобой; не знать, временно это или навсегда; а если временно — то насколько; погубит ли это твою карьеру, разрушит ли связи с людьми или, напротив, болезнь отступит, выпустив когти и оставив тебя в покое… Всё это — опыт, граничащий с отчаянием.

Но для Гойи был ещё один, более глубокий ужас: глухота — это изоляция. И это справедливо и сегодня, несмотря на существование терапевтических и технических средств, позволяющих глухим людям в той или иной степени общаться с окружающими. А в конце восемнадцатого века изоляция была ещё более полной: она заключала человека в безмолвную тюрьму самого себя.

Существовало чтение по губам — но не каждому это давалось. Был и жестовый язык — грубый, но в каких-то пределах действенный, по крайней мере для обозначения простейших потребностей. Гойя его понимал — известно, что он создал рисунок с изображением жестов для глухонемых. Но за этим — ничего: человек с такой сложной и тонкой психикой, как у Гойи, не мог выстроить мост между миром звука и речи и собственным восприятием, заблокированным глухотой.

«Погибли! Погибли! Погибли мои Эманации!» — так кричит Тармас у Уильяма Блейка, ощущая, как мир смыкается вокруг него, как наступает бессилие, худшее, чем сексуальное.

Художник живёт для того, чтобы передавать и быть услышанным. Быть заключённым в стенах собственного «я» — это мучение.

Да, слепота — безусловно страшнее, особенно для художника.

Но страх и отвращение перед глухотой настолько глубоки в человеческой природе, что палачи и тюремщики всегда стремились её симулировать как форму пытки: «глухая камера», в которую не проникает ни звука, где человек лишён возможности социально ориентироваться по голосам и словам других, — одна из традиционных страшилок мира заключения.

Конец восемнадцатого века стал веком расцвета тюрьмы как инструмента изоляции. Мысль о тюрьме как реформаторском институте начнёт занимать умы европейских правителей значительно позже — она медленно просочится из идей Джереми Бентама и оформится в сознании английских и американских реформаторов начала викторианской эпохи в виде организованной и (как тогда казалось) благожелательно устроенной системы пенитенциарных учреждений.

До того же господствовал простой принцип: закопать и накрыть крышкой.

И если тюрьмы традиционно были ужасны, то дома для умалишённых — ещё хуже, потому что никто не знал, как обращаться с безумными, и уж точно никто не стремился понять природу их страданий. Безумие воспринималось как данность, как абсолют, недоступный ни разуму, ни реформе.

Психиатрические приюты представлялись просто провалами в социальной поверхности, ямами, куда можно было сбрасывать психически больных, не делая ни малейшей попытки классифицировать, понять или лечить их состояние. Это был своего рода мандат на деградацию.

Что делало ситуацию ещё более чудовищной — это привычка, распространённая не только в Англии, но повсеместно в Европе, использовать заключённых как развлечение. Их можно было навещать, как обезьян в зоопарке, и потешаться над их гримасами, лепетом, странным поведением — что в глазах философов иллюстрировало мысль Джона Драйдена:

«Великий ум и безумие — по соседству,

Их разделяет лишь тонкая перегородка».

Так же, как после Дарвина обезьяна в клетке вызывала у зрителя мысли о собственном происхождении, так и помазанный испражнениями псих, свернувшийся калачиком в углу, мычащий и непонятно бормочущий, как один из яху у Свифта, напоминал нормальному человеку, как ему повезло быть нормальным.

Ужасно, как ни посмотри — но в католических странах, вроде Испании, деградация психически больных получала ещё более широкую индульгенцию благодаря традиционной вере в бесовское вселение как причину безумия. Издеваться, бить или иным образом мучить сумасшедших считалось не самоуправством, а (хотя и отталкивающим) способом выполнять волю Божью. В любом случае, понятие прав пациента тогда ещё не существовало: почти любую жестокость можно было оправдать как экзорцизм.

Так, возможно, всё это и представлялось тем, кто управлял провинциальным сумасшедшим домом в Сарагосе. Безумия боится каждый, кто однажды ощутил его дыхание. И можно предположить, что после своей дезориентирующей и пугающей болезни в Андалусии Гойя особенно тревожился при мысли о том, что будет, если он всё-таки сойдёт с ума.

Кроме того, заточение — суровая изоляция без надежды на помилование — является мощной метафорой глубокой глухоты, для которой в изобразительном искусстве не существует убедительных образов. (Найти визуальные символы слепоты или сексуальной импотенции легко — а вот для глухоты?)

Мы не знаем, зачем Гойя посетил сумасшедший дом в Сарагосе. Есть сведения, что его дядя и тётя, оба по фамилии Лусиентес, содержались там в период с тысяча семьсот шестьдесят второго по тысяча семьсот шестьдесят шестой годы. Но сомнений в самом факте его посещения нет: седьмого января тысяча семьсот девяносто четвёртого года он писал своему другу Бернардо де Ириарте, члену Королевской

академии в Мадриде, что работает над новой сценой, изображающей *corral de locos* — «двор для умалишённых, где двое голых мужчин дерутся с надсмотрщиком, который бьёт их и других туниками (я видел эту сцену своими глазами в Сарагосе)».

«Туниками» называли простую одежду заключённых — её легко было стирать и заменять. Но в окончательной версии картины двое обнажённых дерутся уже не с надсмотрщиком, а между собой. Лицо надсмотрщика выражает отчаяние столь же безутешное, как у его подопечных. Все они — в одной и той же ловушке: жалкие безумцы Сарагосы, вцепившиеся друг в друга, борющиеся, рычащие, сверлящие взглядами, ползающие, как звери, по серому камню. Свет — гнетущий. Двор открыт небу: серое небо, серебристо-сумеречное, холодное и сырое. Два крайних персонажа слева и справа — один обнимает себя за плечи, другой сжимает колени — словно дрожат от холода. Кажется, будто из неба опускается туман, пронизывающий их до костей. Этот приглушённый, серый свет Чистилища сродни освещению в Интерьере тюрьмы, но здесь он ещё холоднее, ещё безысходнее.

Спустя двадцать лет Гойя снова обратится к этой теме — но уже с существенными отличиями. В «Сумасшедшем доме» (около тысяча восемьсот двенадцатого — тысяча восемьсот тринадцатого годов) безумцы хотя и не управляют заведением, но создают в нём иллюзорный мир жестов власти, будто почти могли бы управлять. И никакой надсмотрщик уже не подчиняет их насилием. Один лежит на камнях с игрушечной короной на голове и поднятой рукой, пародируя папское или епископское благословение. Никто на него не обращает внимания. Другой, с перьями в волосах, протягивает руку, чтобы её целовали — перед теневой толпой «придворных» за его спиной. Третий, с игральными картами на лбу, напевает себе под нос, держа флейту — или, может быть, скипетр. Обнажённый мужчина, стоящий к зрителю спиной в треуголке, сосредоточенно целится из воображаемого ружья. Ещё один, едва прикрытый лоскутом ткани, возится с бычьими рогами — возможно, вспоминая детские игры в корриду. И наконец — поразительно дерзко для того времени — в тени справа изображены двое обнажённых мужчин, явно занимающихся сексом.

Так же как в «Обнажённой махе» Гойя впервые в западном искусстве изобразил женские лобковые волосы, так и здесь он впервые показал акт фелляции.

Есть ли общая нить, связывающая ранние кабинетные картины девятнадцатого века, несмотря на различие сюжетов? Похоже, да. Найджел Глендиннинг, безусловно, прав: в основе лежит депрессия Гойи. Он оказался в состоянии, которое для депрессивного человека является кошмаром: оторван от мира и от близости с другими, поражён тяжёлой, неизлечимой и непонятной болезнью; отчуждён, потерян внутри себя; в отчаянии — что видно по его письмам к Ириарте — пытается доказать, что всё не так страшно, что с ним всё в порядке, что он по-прежнему может быть человеком и художником.

Коррида стала великолепной метафорой этого состояния. На большинстве изображений тореро побеждает быка, поднимается над его животной яростью. Человеческое сознание торжествует — как в блестящем обратном пасе Пепе Илльо. Но эти картины не «радостны»: от них ушла яркость, исчезли геральдические краски арены. Цветовые схемы других работ вовсе не просто лишены жизнерадостности —

они похоронны: монотонные охры и сепии «Нападения на карету», мрачные, насыщенные тени «Кораблекрушения».

«Пожар ночью» — мелодраматическая, но нерасшифрованная сцена: сжатая масса фигур, бегущих от пламени, хотя ни одно здание не видно. Несколько тел несут горизонтально, на простынях, словно вытащенных прямо из постели — вероятно, это госпиталь или лазарет, и спасаемые — лежачие больные, не способные сами идти. Всё это вновь отражает глубинное ощущение беспомощности, которое Гойя испытывал перед лицом своей болезни.

Почти столь же безрадостна, хотя и менее катастрофична по тону, ещё одна работа, формально ближе всего к гобеленовым сценам, от которых он стремился уйти: «Бродячие актёры» — тысяча семьсот девяносто третьего — тысяча семьсот девяносто четвёртого годов. На сцене — привычные персонажи комедии дель арте: Пьеро, жонглирующий Арлекин, танцующий карлик, милая Коломбина. Позади — палатка-гримерка, вдали — река, толпа зрителей поглощает представление… но где здесь радость?

На свитке, свисающем со сцены, написано: «Алег. Мен.», сокращение от «Алегория Менандреа» — менандровская аллегория. Менандр, греческий драматург, писал короткие нравоучительные комедии, которые можно считать предками испанских сайнетес. Но краски тусклы, атмосфера тягостна, движения механичны. В сцене нет ни малейшего следа живого веселья, присущего гобеленовым картонам Гойи. Вместе с тюремными и психиатрическими сценами, эта работа достигает дна скорби по утраченной радости, и в этом нетрудно услышать автобиографическую интонацию: заключённые в тяжёлые, преувеличенные цепи — это версия блейковских «оков, выкованных разумом».

Но самые глубокие и яростные страхи Гойи выражены в пронзании пикадора. Здесь человеческое мастерство рушится в хаос. Человека не спасти. Рог в паху. Он обречён — и кастрирован одновременно. Художник, без сомнения, видел подобные катастрофы не раз: они были нередки на арене. Но невозможно не почувствовать, что для него эта сцена имела эмблематическую силу.

Это — ужасное изображение страха Гойи перед импотенцией. В более широком смысле — перед утратой способности воздействовать на мир, перед невозможностью наложить свою волю. И в условиях глухоты этот страх всплыл с особенной остротой.

Глава пятая:
Ведьмы и ангелы

Карл третий умер в декабре тысяча семьсот восемьдесят восьмого года. Испания, как это было принято, ненадолго погрузилась в траур, а уже в следующем месяце, семнадцатого января тысяча семьсот восемьдесят девятого года, вступление принца Астурийского на престол под именем Карл четвёртый, с Марией-Луизой Пармской как королевой и супругой, стало поводом для официального ликования. Их правление, продолжавшееся почти два десятилетия, принесло Гойе вершину материального и социального успеха — в то же время поразив его тяжёлой, неизлечимой, до сих пор неустановленной болезнью, которая неизмеримо углубила его искусство — и ввергло Испанию в водоворот смятения, страданий и несчастий, каких она ещё не знала.

Карл четвёртый и его супруга, по-видимому, не оказали на художника, ставшего их придворным живописцем, никакого интеллектуального или эстетического влияния. Их отношения с Гойей не были одним из тех редких случаев плодотворного и взаимного покровительства. Но они его любили, платили ему, искренне ценили его работы и обладали достаточным вкусом, чтобы понимать: несмотря на любые другие приобретения в колоссальную коллекцию живописи, собранную сначала Габсбургами, а затем приумноженную Бурбонами — Гойя был лучшим из живущих художников Испании.

Карл четвёртый вошёл в историю как политическое недоразумение — королевский недотёпа: сложные повороты международной политики рубежа восемнадцатого–девятнадцатого веков были ему, в основном, недоступны. Впрочем, едва ли можно винить не слишком умного абсолютного монарха за неуклюжесть в управлении именно в тот момент, когда Французская революция свергла и обезглавила его двоюродного брата Людовика шестнадцатого. Он не обладал ни умом, ни жёсткостью, чтобы сохранить собственный трон от Наполеона, и совершил одно из величайших актов самообнищания в истории, отдав тогдашнюю испанскую колонию Луизиану Франции — лишь для того, чтобы Наполеон в тысяча восемьсот третьем году продал её зарождавшимся Соединённым Штатам за поразительно ничтожную сумму в пятнадцать миллионов долларов, сразу, наличными. Эта сделка удвоила территорию США и открыла путь к следующему удвоению — и потому трудно восхищаться дальновидностью бедного Карла.

Тем не менее, следует отдать ему должное: в клиническом смысле он идиотом не был. Эта печальная участь досталась его старшему брату Фелипе, который должен был унаследовать трон, но оказался настолько слабоумным, что отец был вынужден лишить его права престолонаследия. Фелипе умер в тысяча семьсот пятьдесят девятом году, оставив Карла единственным возможным наследником.

В своей нерешительной манере Карл действительно заботился о благополучии народа. Но его правление стало наглядной демонстрацией того, на что похожа монархия как институт случайности: она не гарантирует ни ума, ни энергии, ни способностей. Карл был не слишком сообразителен, но по праву рождения управлял всей Испанией — и как раз в тот исторический момент, когда, спустя пять лет после

начала его правления, сам принцип королевской власти оказался под вопросом. Изолированный придворными ритуалами, Карл почти не знал страну, которой правил. А о Европе он не знал и того меньше: он ждал престола две трети своей жизни, проводя это время в безобидной праздности — до тех пор, пока его отец не умер в тысяча семьсот восемьдесят восьмом году.

К тому моменту Карлу четвёртому было уже сорок лет. Он был откровенным, невозмутимым и благочестивым до суеверия, ежедневно, а порой и по нескольку раз в день, посещал мессу. Он имел немалый опыт в получении почтения, но почти никакого — в осуществлении власти напрямую. Ему не хватало ни государственного чутья, ни политической хитрости, и он не обладал природной склонностью развить эти качества. Он метался между советниками, слишком легко передавал власть другим и находился под постоянным влиянием своей жены.

Простой по натуре, в юности Карл был чем-то вроде спортсмена — занимался фехтованием, боксом, — но теперь главную радость находил в охоте. Обычно он охотился пешком, с собаками — страсть к охоте была общим с Гойей увлечением и, вероятно, помогла закрепить за художником статус первого живописца королевского двора. «На мой взгляд, нет на свете удовольствия лучше охоты», — писал Гойя своему другу Запатеру. Неизвестно, охотился ли он вместе с самим монархом, но достоверно известно, что он охотился с его младшим братом, инфантом доносом Луисом де Бурбоном. Первая такая вылазка состоялась в осенние месяцы тысяча семьсот восемьдесят третьего года в поместье инфанта в Аренас-де-Сан-Педро, к юго-западу от Мадрида — в тот самый год, когда Гойя завершил портрет инфанта с семьёй — предварительный, ещё неуверенный опыт перед созданием группового портрета Карла четвёртого с семьёй, написанного в тысяча восемсотом году. «Я дважды охотился с Его Высочеством — он отличный стрелок, — писал Гойя Запатеру, — и в последний день, когда я подстрелил кролика, он сказал: “Этот паршивый маляр ещё более страстный охотник, чем я!”»

Но Гойя охотился лишь изредка — у него была работа. У Карла же, по его собственным словам, охота занимала почти весь день, оставляя мало времени для государственных дел. «Каждый день, без исключения, — рассказывал он Наполеону за обедом в Байонне, уже находясь в изгнании, — и зимой, и летом, я охотился до полудня; затем обедал и снова шёл на охоту до вечера. Мануэль [Годой, премьер-министр] держал меня в курсе дел, а ложился я только затем, чтобы на следующее утро повторить всё сначала». (Нетрудно представить, какое презрение мог почувствовать сосредоточенный и деятельный Наполеон, услышав такое признание в пустоте и праздности.)

Карлу четвёртому было всё равно, кого он стреляет. Если живое существо бегало или летало — значит, годилось. Он даже издал указ, согласно которому туши животных запрещалось хоронить на королевских землях — их следовало оставлять гнить под открытым небом, чтобы привлекать ворон, которых Его Величество тоже любил стрелять.

Гойя писал портреты в охотничьем облачении и Карла четвёртого, и его отца — в прямом оммаже к знаменитому портрету Филиппа четвёртого на охоте, написанному

Веласкесом, с которым Гойя мог знакомиться как придворный живописец, имевший доступ к коллекциям дворца. В шестисот тридцатых годах Веласкес создал несколько охотничьих портретов членов королевской семьи для загородной резиденции Торре де ла Парада, под Мадридом. Изображение Филиппа четвёртого на охоте было достаточно непринуждённым, без явных признаков королевского достоинства.

Гойя подхватил этот мотив в портрете престарелого Карла третьего (около тысяча семьсот восьмидесятого года), изображённого с кремнёвым ружьём и собакой, свернувшейся у его ног, на фоне светлого, открытого пейзажа. Его крупный нос и лицо, обрамлённое треуголкой, напоминают доброжелательную морду черепахи, выглядывающей из панциря, — так же умиротворён, как и его пёс. Добродушный король, чьим единственным очевидным атрибутом власти является широкая шёлковая лента Ордена Карла третьего, который он сам и учредил, пересекающая его грудь по диагонали.

Это был иной образ монархии, к которому, по-видимому, стремился относительно либеральный Карл третий — не властитель, отстранённый и неприступный, не военачальник в броне, окружённый знаками командования, а человек, чья доброжелательная привязанность к сельским радостям связывала его, пусть и символически, с испанским народом — народом, в благоустройство и просвещение которого он чувствовал себя обязанным вложить силы короля.

То же настроение ощущается и в портрете сына, Карла четвёртого, написанном Гойей в тысяча семьсот девяносто девятом году. К этому времени, разумеется, манера письма художника заметно изменилась: в ней уже нет той скованности, которая была свойственна Гойе в молодости, — наоборот, она насыщена свободной, текучей игрой света, которую живописец оттачивал два десятилетия. Гойя наделяет монарха не столько умом, сколько достоинством человека с округлыми формами. Как и на более раннем портрете отца, Карл четвёртый носит голубую, белую и снова голубую ленту Ордена Карла третьего, а Гойя с большим вниманием выписывает его одежду и атрибуты: фасетчатый блеск серебряной пряжки ремня, причудливую ткань пиджака, коричневую с охристыми пятнами. Он выглядит ровно таким, каким, вероятно, и был: румяным помещиком, обожаемым своей собакой, вполне довольным и охотой, и самим собой.

В каком-то смысле это самый «английский» из всех королевских портретов Гойи. И эта «английскость», скорее всего, не случайна. Гойя, вероятно, видел английские гравюры в доме своего друга Себастьяна Мартинеса в Кадисе, во время восстановления после болезни, настигшей его в тысяча семьсот девяносто третьем году; и работы Рейнольдса и Гейнсборо, пусть и в воспроизведении через эстампы, не могли не произвести на него прямое впечатление.

Портрет также отсылает к более ранним источникам — например, к прадовскому Тициану, изображающему императора Карла пятого с его охотничьей собакой, обнюхивающей пах хозяина — как это делают собаки. Пёс Карла четвёртого — золотистый ретривер или лабрадор (трудно быть точным, учитывая давность события) — делает то же самое. В репродукции этого не видно, но в оригинале можно различить надпись на ошейнике, частично скрытую свисающим ухом: она читается как g-ou- —

хотя первая буква размыта. Возможно, Goya — придворный живописец, заявляющий о себе, быть может, с долей иронии, как о верном псе своего хозяина.

А может быть, это Godoy, имя премьер-министра (что, впрочем, менее вероятно: Годой был самым влиятельным человеком в государстве после короля и, возможно, любовником королевы Марии Луизы; вряд ли он обрадовался бы намёку на то, что он — пёс, пусть и верный, при дворе монарха).

Когда не охотился, Карл четвёртый читал поверхностно (хотя больше, чем говорили его недоброжелатели — в основном по конституционному праву) и предавался простым увлечениям. Как и его отец, он не одобрял народный театр и ничего не сделал для его поддержки. (Враждебность просветителей — *ilustrados* — к уличной культуре испанского плебса, включая корриду, и их высокомерное убеждение, что простонародью следует «прививать возвышенное», стали одним из глубоких классовых разломов начала девятнадцатого века. Но Карл четвёртый, похоже, не осознавал, что это вызывает народное раздражение.)

Занимался он и сантехникой — хотя вряд ли сам вникал в фекальные тайны придворных уборных. Был неплохим столяром-любителем (в ту эпоху точение по дереву на изящных токарных станках считалось джентльменским развлечением) и умеренным акварелистом. Он также обладал огромной коллекцией часов, закупленных у агентов по всей Европе и ныне хранящихся в Паласио Реаль в Мадриде. Некоторые из них — например, десятифутовые, с множеством механизмов, показывающие время на Земле, фазы Луны, движение планет и времена года, — поражают великолепием и до сих пор стоят в зале, где висят официальные и охотничьи портреты короля, написанные Гойей.

Карл особенно любил разбирать, регулировать и собирать обратно маленькие часы — бесконечное занятие, которое помогало скрасить дни, когда охота была невозможна из-за погоды. В путешествия он брал с собой часть коллекции и набор инструментов часового мастера. Не будь тогда поездов, он, несомненно, держал бы в подвале макет железной дороги. Он, должно быть, знал толк в оружии и обожал свои ружья: его понимание тонкостей этих искусно выполненных кремнёвок — с дамаскированными стволами, отделанными голубой воронёнкой и серебром, с гравировками и ореховыми ложами, натёртыми до блеска, — должно было делать его приятным собеседником хотя бы на эту тему, даже если о портретах Веласкеса в семейной коллекции он знал немного.

В отличие от отца, Карл четвёртый искренне любил музыку. Он играл на скрипке — неважно, с неритмичными темпами, что усложняло жизнь участникам его струнного квартета. Однажды во время репетиции итальянский музыкант позволил себе посоветовать королю выдержать трёхтактовую паузу, чтобы остальные могли его догнать. Карл счёл это дерзостью — хотя и без злобы.

«Короли, — заметил он, — ни перед кем не обязаны ждать».

В одной области культуры Карл четвёртый действительно проявил себя с достоинством — в покровительстве изобразительному искусству, и не только часовщикам или оружейникам. Даже если бы он не сделал ничего другого для

живописи, одного того, что он оставил Гойю в должности первого живописца короля — *primer pintor del rey* — и поддерживал его до самого тысяча восемсот восьмого года, когда королевская семья была вынуждена бежать из Испании, уже было бы достаточно, чтобы заслужить благодарность потомков. Он поддерживал и других художников, но, в основном, в рамках архитектурных проектов.

Гойя, соблюдая благоразумие, не писал в письмах ничего о своих взглядах на короля, и, разумеется, не вёл дневников.

Карл страстно любил архитектуру и хорошо разбирался в её языке. Его вкусы были изысканными, современными и французскими по духу, тяготевшими к неоклассицизму — и в этом его хорошо обслуживал придворный архитектор Хуан де Вильянуэва, наиболее известный как автор здания Академии наук (тысяча семьсот восемьдесят седьмого года), позже превращённого в музей Прадо.

Карл обращался к Франции, когда хотел, и в одном из павильонов Вильянуэвы на территории королевской резиденции в Аранхуэсе он заказал одно из самых изысканно оформленных помещений во всей Испании — *Gabinete del Platino*, или Платиновый кабинет (тысяча восемсот пятого года), спроектированный мастерами ампира Перье и Фонтеном.

Карл любил неоклассику и использовал её стиль при расширении и переделке *Casita del Príncipe* в Эль-Пардо, а также в новых проектах для Эскориала.

У Карла четвёртого были свои советники и агенты в Париже, Неаполе и Риме. Он продолжал поддерживать основанные его отцом мануфактуры декоративно-прикладного искусства — особенно Королевскую гобеленовую фабрику Санта-Барбара, производившую шпалеры по эскизам Гойи — к немалому раздражению самого Гойи, которому всё больше хотелось вырваться из рамок относительно скромного ремесла по производству декоративных гобеленов.

О том, что Гойю не устраивало отсутствие более высокого и престижного назначения, свидетельствует его письмо Запатеру:

«Сегодня я был у короля, и он принял меня с радостью… Взял меня за руку и стал играть на скрипке. А я вошёл с тревогой, потому что один человек моей профессии уже успел в той самой комнате нашептать Его Величеству, будто я не хочу служить ему — и другие вещи, какие только способны изрыгать подлые люди».

В этой придворной злословной клевете, конечно, была доля правды. Карл четвёртый хотел от Гойи новые эскизы для гобеленов «деревенского и комического» характера, чтобы украсить ими помещения королевских канцелярий в Эскориале. Сначала Гойя воспротивился, но в итоге был вынужден уступить. В раскаянном письме к Байеу он извинился за высокомерный тон, с которым высказал недовольство.

Различий между новыми картонами и теми, что он создавал для Карла третьего, почти нет — за одним исключением: в работах начинает звучать нотка сатиры, как первая реплика темы в оркестровом вступлении. В ранних гобеленах Гойи насмешки не было. Но в такой композиции, как «Свадьба» (тысяча семьсот девяносто первого — тысяча

семьсот девяносто второго), уже чувствуется преддверие того, что в конце десятилетия выльется в жгучий скепсис «Капричос», где будет набрасываться контур общества, в котором всё — от любви и социального положения до церковного отпущения грехов — можно купить.

Тем временем у Гойи были дела с Осунскими, да и другие заказчики тоже. Для герцогов Осуна в тысяча семьсот девяносто седьмом — тысяча семьсот девяносто восьмом годах он создал серию картин на тему колдовства — пикантную тему для просвещённых умов. Герцогине, примерно так же, как кому-то может нравиться наивно-ироничное увлечение фильмами ужасов — без веры в мумий или чудовищ из болот, — такие сюжеты пришлись весьма по вкусу.

Brujería — сцены ведьмовства — были неотъемлемой частью народной культуры в Испании конца восемнадцатого века. В дьяволов можно было и не верить, но их присутствие на горизонте будоражило воображение даже уму просвещённому — пусть даже как символы суеверий, которые он будто бы преодолел. Но для верующих тут не было никаких сомнений: ведьмы существовали так же реально, как кошки (и часто за них маскировались), а тот, кто отрицал существование дьявола и его легионов, рисковал получить жестокий посмертный сюрприз.

Если верить письмам Гойи, в ведьм он не верил. Он представлял себя единомышленникам как скептика, и нет причин в этом сомневаться:

«*Ya, ya, ya*, — писал он Запатеру, — я не боюсь ни ведьм, ни домовых, ни привидений, ни хвастливых великанов, ни мерзавцев, ни плутов и прочих подобных существ — боюсь только людей».

Но не бояться не значит не замечать: ведьмы, колдуны и прочая нечисть, ночами шебуршащая в подспудном, были слишком мощными фольклорными архетипами, чтобы художник вроде Гойи — столь пристально вглядывающийся в народную культуру — мог их игнорировать.

Была тут и мода. Гойя был не единственным из артистов и литераторов, кого привлекало гротескное и мрачное. В его мадридском кругу знали о моде на готическое, на намеренно жуткие потрясения. Так, английский виг лорд Холланд держал Гаспара де Йовельяноса в курсе новинок английской литературы — от романов Анны Рэдклифф (*The Mysteries of Udolpho*, тысяча семьсот девяносто четвёртого года) до готической повести Горация Уолпола *The Castle of Otranto* (тысяча семьсот шестьдесят четвёртого года). Вкус к руинам, привидениям, дьявольским сделкам и чарам быстро добрался и до утончённых умов мадридского круга Гойи.

Роман Мэттью Льюиса *The Monk* (тысяча семьсот девяносто шестого года) — с его извивающимся сюжетом о мадридке Матильде, совращающей целый монастырь капуцинов — лорд Холланд сам подарил Йовельяносу. Пьесу Льюиса *The Castle Spectre* (тысяча семьсот девяносто седьмого года) перевели на испанский как *El duque de Visco* и поставили в Мадриде в тысяча восемсот третьем году, пусть и в смягчённой форме. Пьесы о дьяволизме и ведьмах были основой испанского народного театра, и герцогиня Осунская питала к ним слабость.

Так Гойя и получил от неё заказ на серию небольших живописных сцен о колдовстве, дьявольщине и чародействе в конце тысяча семьсот девяностых. Две из них не сохранились (известны только по смазанным фотографиям): сцена в ведьминой кухне и встреча дона Хуана с мстительным статуей-каменным командором, под названием «Каменный гость» — эпизод из пьесы Антонио Саморы, одной из многочисленных переработок легенды о Дон Жуане.

Другая пьеса Саморы стала источником ещё одной работы Гойи в духе *diablerie*. На переднем плане, предположительно на репетиционном листке, читаются обрывки слов *lam[para] desco[munal]* — «монструозная лампа». Как отмечает Джульет Уилсон-Баро, это часть реплики туповатого и суеверного священника из пьесы *El hechizado por fuerza* (*Принуждённый к колдовству*), который уверен, что его заколдовали, и душа покидает его тело:

Монструозная лампа,

Чей мерзкий свет,

Словно фитиль, вытягивает из меня масло жизни.

Демон с бараньими рогами почтительно подаёт ему лампу, чьё пламя питается маслом из жестяной фляги.

Можно ли воспринимать такую картину всерьёз, как другие произведения Гойи этого времени? Вряд ли. Это переигранная шутка — священник, вот-вот начавший блевать от ужаса, изливая не то масло, не то миро проклятия. Шутка, которую мог бы позволить себе человек, освободившийся от суеверий, рассказывая байку другому столь же «просвещённому». Ни на секунду это не вызывает той глубинной подлинной тревоги, что исходит от «Бедствий войны» или от некоторых ведьмовских сцен в «Капричос».

В общем, это справедливо и для других ведьмовских картин той же серии.

Две из них связаны с жертвоприношениями младенцев и эмбрионов, которые ведьмы якобы приносили Сатане. Это было почти неизбежно: донаучная культура, живущая с чудовищно высокой младенческой смертностью от болезней, инфекций и недоедания, обречённо порождала мифы о ритуальных детоубийствах во имя Зла. Так же, как Бог и Богородица считались покровителями здорового ребёнка, дьявол и его прислужники подстерегали слабого — чтобы высосать из него силу, кровь, превратить в кожу да кости.

Как и большинство испанских родителей того времени, Гойя и его жена Хосефа Байеу знали об этом не понаслышке. Хосефа неоднократно терпела выкидыши, а из семи детей, доживших хотя бы до крещения, выжил лишь один — их сын Хавьер. Образ ведьмы как похитительницы младенцев был, следовательно, чрезвычайно силён — не только для простого народа, но и для таких людей, как Гойя и его жена. А возможно — и для такой просвещённой аристократки, как герцогиня Осунская.

Как бы то ни было, «Шабаш ведьм» и «Заклятие» (оба — тысяча семьсот девяносто седьмого — тысяча семьсот девяносто восьмого годов) целиком сосредоточены на похищении, истязании и жертвенном убийстве младенцев.

В «Шабаше ведьм» ведьмы собрались, чтобы выслушать указания и воздать почести дьяволу, принявшему облик огромного козла, *cabron*, с изогнутыми, как лира, рогами, оплетёнными дубовыми листьями. Одна из старух держит на руках истощённого младенца, едва живого. Молодая, довольно красивая ведьма справа от неё с благоговением взирает на Сатану, прижимая к себе свою добычу — недавно похищенного младенца, довольно упитанного и куда более здорового: пародия на Богоматерь с Младенцем. Слева, на земле, лежит труп исхудавшего младенца, а над ним полуобнажённая старуха поднимает палку, на которую охотники обычно нанизывают свою дичь — только это не кролики, а три мёртвых эмбриона. Сатана протягивает переднюю ногу в поощрительном жесте к молодой ведьме с пухлым младенцем, как бы говоря: вот такого жертвоприношения я хочу. Над головой летают традиционные готические спутники ужаса — летучие мыши и совы, и, разумеется, рогатая луна.

«Заклятие», если возможно, ещё более преувеличено. Снова ночь, и шестеро ведьм — пятеро на земле и одна, спускающаяся с неба, грохоча человеческими бедренными костями, — наводят ужас на перепуганного мужчину в белой рубашке (возможно, ночной: это может быть сон). Одна из ведьм держит корзину с мёртвыми младенцами. Другая вонзает огромную булавку в тряпичную куклу. Третья бормочет заклятия при свете свечи, сделанной, как считалось, из человеческого жира. Старшая ведьма в зелёно-жёлтом одеянии склонилась и тянет к несчастному руки, злобно скривив рот. Чувства, которые вызывает эта сцена, примерно те же, что могут охватить зрителя в первой сцене «Макбета»: да, это вполне могло испугать аудиторию восемнадцатого века, но сила этих «чёрных и полночных ведьм» с их безнадёжной стоматологией так стёрлась до клише, что более не может по-настоящему нас затронуть, как бы нам ни хотелось впасть под их чары.

Исключение из этого — и безусловно самая красивая и мощная из всех ведьмовских картин, написанных Гойей для герцогов Осуна, — это «Ведьмы в воздухе» (тысяча семьсот девяносто седьмого — тысяча семьсот девяносто восьмого годов). Три ведьмы — мужчины — летят в густой ночной темноте. На каждом — *coroza*, высокий конический колпак (прообраз колпака дурака), который инквизиция надевала на обвиняемых во время суда; но эти *coroza* не обычные — их вершины расщеплены и напоминают епископские митры. Втроём они несут мужчину, в чью плоть вгрызаются, как совы. Его распластанные руки и ноги, торчащие из сплетения тел, — ослепительная вспышка света в сплошной тьме. Его рот раскрыт в муке, но помочь ему никто не может.

В картине есть ещё двое обычных людей — случайные свидетели, которые стали очевидцами этого момента. Но они ничего не могут поделать, потому что ведьмы слишком реальны, мускулисты, целеустремлённы — в них нет ни грамма призрачности. Эти «свидетели» не хотят знать того, что видят и слышат. Один лежит лицом вниз, закрыв уши. Другой укрывается простынёй и торопится прочь, показывая

апотропейский жест: большой палец, зажатый между указательным и средним — от сглаза.

Часть подсознательной силы этой сцены для католика конца восемнадцатого века — отзвуки основного христианского образа — Воскресения Христа, которому здесь дана моральная инверсия: люди на земле отказываются увидеть дьявольское явление, как спящие стражи у гроба в сцене Воскресения, прозевавшие божественное.

Каково же было отношение Гойи к религии своей страны и эпохи? Это ключевой вопрос, на который не существует окончательного ответа.

Нельзя быть испанцем и не иметь отношения к католицизму. Наряду с монархией, и несмотря на пока ещё вялое проникновение идей северного рационализма, католическая вера оставалась главной связующей и призывающей силой в испанской жизни: все испанцы, осознанно или нет, определяли себя — и свою веру — в отношении к духовенству, к иерархии и догматике Римской церкви.

Но, несмотря на репутацию католицизма в Испании как непреклонно авторитарной силы, в ряде аспектов он сильно отличался от своего современного облика.

Папа не считался непогрешимым — не считалось, что он говорит *ex cathedra* от имени истины в вопросах веры и морали. Учение о папской непогрешимости, которое сейчас так уродует католицизм, было «определено» лишь в конце девятнадцатого века, когда церковь, столкнувшись с модернистскими призраками сомнения и релятивизма, попыталась вновь утвердить свою власть.

Также не существовало полной централизации власти в Риме. Местные епископы обладали куда большей властью, как это и было веками со времён Христа. Это, конечно, не означало, что испанцы — включая Гойю — чувствовали себя более свободными в вере, но они могли по праву ощущать, что их вера — испанская, а не универсальная, не римская. Они не чувствовали себя религиозной колонией Италии.

Авторы двадцатого века, стремясь представить Гойю как модерниста и бунтаря, часто приписывали ему нерелигиозность — агностицизм или даже враждебность к религии.

Но это грубое искажение.

В работах Гойи действительно много яростной сатиры против испанского духовенства: жадные, грязные попы, одурманенные мнимой властью, кормящие паству суеверной чушью, чтобы держать её под контролем. Священники, злоупотребляющие своей властью, в том числе сексуальной. Одним словом — обычные попы низшего пошиба. Ни на секунду он не принимал ложь, будто рукоположение кого-то облагораживает.

Но всякий раз чувствуешь, что ярость Гойи направлена на них не потому, что они — религия, а потому, что они её предают. И это — смертный грех, скрывающий за собой венальные прегрешения похоти и чревоугодия. Больше всего Гойя ненавидит лицемерие.

Он не отождествляет грехи священников с религией как таковой, и в его изображении подлинной веры нет ничего наигранного или фальшивого, как это видно в фресках

воскресения отца святого Антония Падуанского в куполе церкви Сан-Антонио-де-ла-Флорида. Его месседж — не *écrasez l'infâme* («раздавите гадину»). Но он всегда начеку в тот момент, когда импульсы веры, способные, казалось бы, освобождать, превращаются в порабощающее суеверие.

Отсюда и его фасцинация «чёрной» религией — ведьмовством и колдовством. Это тоже цепи, связывающие человека с его низшей природой, и только взгляд, всматривающееся сознание, может их разорвать.

Вглядывание, видение, для Гойи — акт освобождения, как всякая попытка увидеть вещи в их подлинном качестве. Это делало его, по испанским меркам, весьма необычным католиком. Но католиком он, несомненно, был — пусть без священников, возможно даже без обычая ходить на мессу. Нет никаких записей, что он это делал. И когда он умер в Бордо, священника к нему не пригласили, исповеди не было, причастия — тоже.

Тем временем в социальном горизонте Гойи появляется ещё одна фигура. В отличие от Осунских, она не была покровительницей в строгом смысле слова, но оказала огромное влияние на его жизнь и творчество.

Возможно, именно через Осун он и познакомился с женщиной, с которой легенда, слухи и домыслы навсегда связали его имя. Она принадлежала к тому же обществу и часто бывала в домах герцогов, как в городе, так и в их загородной усадьбе — так же, как и они бывали у неё.

Её звали Мария дель Пилар Тереса Каетана де Сильва Альварес де Толедо, тринадцатая герцогиня Альба. Она была несомненно одной из самых красивых женщин Испании — почти каждый, кто встречался с ней и писал о ней, отмечал это.

Она была высокой, стройной, с пылающими тёмными глазами и тонкими чертами лица — может, чуть вытянутыми для сегодняшнего вкуса — и копной густых, вьющихся тёмных волос. Движения её были изящны, а танцевала она превосходно, особенно любила сегидильи и фанданго, столь популярные тогда в Мадриде. Она предпочитала стиль *maja* — пестрый, народный — что контрастировало с её аристократичной осанкой.

Если бы в восемнадцатом веке существовало слово «хип», оно бы её определяло. Чем ещё может быть аристократическая *maja*, как не воплощением дерзкого вкуса?

Её вкус в интерьере не уступал чувству стиля в одежде: во второй половине тысяча семьсот восьмидесятых дворец Буэнависта, спроектированный Педро де Арналем, где герцогиня жила с мужем на углу улицы Алькала и проспекта Кальво Сотело, считался одним из шедевров неоклассического декора, и даже привередливые французы признавали это. (Увы, впоследствии дворец перешёл к Годою, затем к королю Иосифу Первому, а затем к Министерству обороны — к концу девятнадцатого века от былого великолепия ничего не осталось.)

Герцог был англофилом и любителем музыки — именно таким он запечатлён в парадном портрете Гойи тысяча семьсот девяносто третьего года.

Сдержанная палитра картины выражает самообладание и элегантную сдержанность, которую этот аристократ, несомненно, стремился транслировать и в жизни: изящные серо-голубые бриджи, кремовый жилет с высоким воротом и узором, меховой жакет, короткие сапоги, будто он только что вернулся с верховой прогулки. Парик он не носит — он «в своих волосах», как тогда говорили. Он непринуждённо опирается на инкрустированный английский клавесин и держит в руках открытую партитуру — Гайдна, столь любимого в образованных кругах Англии.

Жизнь герцогини была недолгой, но насыщенной. Родилась она в Мадриде в июне тысяча семьсот шестьдесят второго года, а умерла там же от истощающей лихорадки, известной как «ломающая кости», осложнённой туберкулёзом, в возрасте сорока лет. В середине тысяча семьсот восьмидесятых, когда Гойя, должно быть, впервые с ней встретился, она находилась в расцвете молодости и красоты и уже начала упоминаться в рассказах иностранцев о путешествиях по Испании. Так, в тысяча семьсот восемьдесят пятом году некий французский путешественник по имени Жан-Мари Флёрио де Лангль галантно заметил, что «ни один волосок на её голове не оставляет равнодушным, каждый пробуждает желание»:

Нет в мире дивней её облика земного…

Когда проходит — всё молчит, всё замирает снова.

Луис де Берганса (*Luis de Berganza*) вцепляется в юбки дуэньи герцогини — благочестивой и древней особы, прозванной за свою привычку постоянно и демонстративно молиться *La Beata* («Блаженная»). В том, как Гойя с нежностью запечатлел свободу и покровительственную ласку, с которыми герцогиня Альба относилась к этому ребёнку, можно усмотреть отзвук идеализированной чувствительности эпохи Просвещения, той самой, о которой писал Уильям Блейк в стихотворении «Маленький чернокожий мальчик»:

В глуши южной мать меня родила,

Я чёрен, но душа светла, как снег;

Как ангел — бел младенец-англичанин,

А я — как ночь, где не зажжён ночлег.

Старая Блаженная, столь часто гонимая старуха, становилась объектом насмешек и со стороны самой герцогини: на картине тысяча семьсот девяносто пятого года дуэнья сжимает в руках распятие и, балансируя на своей палке, выглядит довольно неустойчиво, в то время как герцогиня — лица её мы не видим, но её выдаёт причёска и стройная фигура — размахивает перед ней чем-то, напоминающим веточку красного коралла. (Почему вид коралла должен был её испугать — остаётся загадкой, но факт остаётся фактом.)

Именно в это время Гойя написал два парадных портрета герцогини Альбы в полный рост. Первый — так называемая «Белая герцогиня», датирован тысяча семьсот девяносто пятым годом и находится в герцогской коллекции семьи Альба во дворце

Лириа в Мадриде. Второй — «Чёрная герцогиня» (на ней великолепная чёрная юбка с кружевной отделкой и чёрная мантилья) — написан в тысяча семьсот девяносто седьмом году и хранится в Гиспано-американском обществе в Нью-Йорке (эта страница). На обоих портретах герцогиня изображена стоящей в полный рост.

«Белая герцогиня» — это, несомненно, официальный образ, рассчитанный на то, чтобы быть увиденным членами семьи и признанным другими как документ внешности. С «Чёрной герцогиней» всё не столь однозначно. Этот портрет никогда не покидал мастерской Гойи, и известно, что он находился там спустя пятнадцать лет после написания. Это наводит на мысль о глубоком личном замысле, что, собственно, подтверждается и внутренним содержанием картины. Искусствовед Дженис Томлинсон полагает, что «какой бы либеральной покровительницей она ни была, едва ли герцогиня приняла бы портрет, столь беспощадно подчёркивающий её гордость и высокомерие».

Но почему бы и нет? В конце восемнадцатого века образы надменной аристократии были совсем не в дефиците.

Герцогиня Альба была тщеславной красавицей — и у неё было достаточно оснований для этого тщеславия. Она была столь же самовлюблённой, как и сама королева Мария Луиза — та, впрочем, при всём желании не могла похвастаться столь яркой внешностью. Мерилом их тщеславия, конечно же, служил стиль одежды, который Гойя запечатлевал с неутолимым вниманием, любопытством и удовольствием. Ни один великий художник трагического склада, в своих нетрагических моментах, не был столь увлечён деталями моды, как Гойя. Он смаковал ткани — их лёгкость, плотность, прозрачность, складки и заломы, игру света, и переливы теней на шёлковых подкладках. Его чрезвычайно занимала их эротическая выразительность и социальный язык костюма: что может сказать французское платье о его хозяйке; как короткий жакет в стиле махо со своей милой испанской бравадой может быть маской, заявлением, приглашением. В эпоху, когда каждый портретист должен был быть чуток к этим вещам, никто не был к ним столь внимателен — и никто не получал от их изображения такого удовольствия — как Гойя. Он даже наряжался сам — ради удовольствия вписать себя в роль, как в автопортрете в образе тореро в собственной мастерской.

Его одержимость модой — а слово «одержимость» здесь едва ли будет преувеличением — отражала страсть к одежде, охватившую общество, которое он писал. Испанки высших сословий конца восемнадцатого — начала девятнадцатого века отличались поразительным пристрастием к нарядам, даже по сравнению с жительницами Лондона или Парижа. Настолько, что некоторые серьёзные наблюдатели считали: их маниакальная погоня за самыми дорогими импортными тканями и кружевами представляет угрозу для испанской экономики. Герман де Шубарт, датский посол при испанском дворе в конце тысяча семьсот девяностых годов, писал об этом с явным раздражением:

Необузданная страсть испанских женщин к крепу, кружеву, вышивке и тонким тканям сделала страну зависимой от других наций, более продвинутых в производстве подобных изделий…

Наряду с тканями и сукном Испания потребляла колоссальное количество уже готовых предметов одежды… Вся одежда — и мужская, и женская — поступала из-за границы.

Две крупные иностранные компании… поделили между собой монополию на эту торговлю… Испания даже утратила возможность сама распоряжаться распределением этих товаров.

Принятие законов, ограничивающих роскошь, казалось невозможным — особенно учитывая, что сама королева подавала дурной пример, не знавшей меры страстью к предметам высокой моды.

Впрочем, возможно, была и ещё одна причина, по которой в конце тысяча семьсот девяностых годов портретное мастерство Гойи достигло новой глубины. Потеря слуха делает человека более восприимчивым к жесту, физическому выражению, языку тела. Он учится «читать» знаки вне слов, замечать мельчайшие нюансы в том, как лица и тела себя раскрывают. Именно в тысяча семьсот девяностых годах Гойя полностью овладел искусством изображения человеческого лица — мастерством, которое больше уже не покидало его. Это видно в двух крупных портретах тысяча семьсот девяносто восьмого года: один — французского дипломата, другой — видного испанского *иллюстрадо*, друга Гойи. Французский дипломат стал первым иностранцем, о котором достоверно известно, что он позировал Гойе — это говорит о том, насколько ограниченным был круг моделей и друзей художника, и насколько медленно распространялась его слава за пределы Пиренеев: на тот момент ему было уже пятьдесят два года.

Фердинанд Гийемарде прибыл в Мадрид в тысяча семьсот девяносто восьмом году, чтобы приступить к исполнению обязанностей посла. Эти обязанности вряд ли были лёгкими, ведь этот бургундский сельский врач был назначен Конвентом — самым радикальным из собраний французской революции, избранным на смену Законодательному собранию в сентябре тысяча семьсот девяносто второго года и уступившим место Директории в октябре тысяча семьсот девяносто пятого. В своём первом заседании Конвент провозгласил упразднение монархии, а в тысяча семьсот девяносто третьем году приговорил Людовика шестнадцатого к смерти. Подобно многим его членам, Гийемарде был известен как убеждённый регицид — как во Франции, так и за её пределами. Какие мысли могли возникнуть у Гойи, когда он рассматривал выразительное и живое лицо своего молодого клиента, который без колебаний проголосовал за смерть Бурбона — родственника покровителя самого Гойи, — остаётся только догадываться. Возможно, именно Гийемарде дал Гойе разрешение использовать одно из чердачных помещений французского посольства, располагавшегося в мадридском дворце Суперунда, для кропотливой печати первой великой серии офортов — *Капричос* — и художник был за это признателен. Так или иначе, он создал один из своих лучших официальных портретов.

Поза на портрете определённо выглядит напряжённой: Гийемарде предстает как человек, ищущий подходящее для себя авторитетное расположение тела и в итоге позирующий в полуобороте — левая рука лежит на скрещённом бедре (ладонь слегка демонстративно обращена к зрителю), правая же сжимает спинку стула. Его костюм —

цвета Гамлета, чёрный; пуговицы — золотые; стол и стул обтянуты золотистой тканью. Но главное в портрете — это визуально великолепное «расцветание» красного, белого и синего цветов на поясе и на столе: они образованы кокардами и окрашенными перьями на его шляпе, а также цветами ленты и перевязи. Позднее этот портрет — о котором сам Гойя, возможно, с дипломатичностью, сказал, что «никогда не делал ничего лучше» — уехал в Париж вместе с Гийемарде в двухтысячном году и по дарению его сыновей стал первым произведением Гойи, попавшим в Лувр.

Также в тысяча семьсот девяносто восьмом году Гойя создал один из тех немногих мужских портретов, которые принято считать его вершиной в этом жанре, — и, по сути, образец испанского общественного интеллектуала: портрет Гаспара Мельхора де Ховельяноса, политика, писателя и, как метко выразился Хью Томас, «испанского Токвиля — только либерального Токвиля».

Эдит Хелман, крупнейший исследователь отношений между Гойей и этим замечательным человеком, так обобщает внешние стороны их связи:

Какое влияние мог Ховельянос оказать на художественное развитие Гойи? Это, разумеется, невозможно измерить, но вполне вероятно, что он направлял его и советовал ему так же, как и всем своим друзьям: Леану, Варгасу Понсе, Мелендесу и другим поэтам саламанкской школы. Он ощущал в себе призвание вести, наставлять, советовать и на практике осуществлял своего рода литературную опеку над друзьями из Саламанки, подкидывая им сюжеты для пьес и советуя, о чём писать стихи… Он мог предложить Гойе темы для его шпалерных картóнов… и, много лет спустя, для Капричос… Он всегда рекомендовал его для частных и официальных заказов.

Когда Гойя писал этот портрет, Ховельяносу было сорок четыре года — на восемь лет меньше, чем его другу-художнику. Он был и государственным деятелем, и писателем — самым проницательным общественным критиком своего поколения в Испании и её выдающимся стилистом в прозе. Его небольшая, но отборная коллекция произведений искусства включала «Непорочное зачатие» Сурбарана, автопортрет Карреньо и «Мадонну с младенцем» кисти Мурильо.

Он был ревностным реформатором. Считал промышленное развитие Англии необходимым примером для будущего Испании и вёл на эту тему длительную переписку с лордом Холландом, британским послом в Мадриде. Одним предложением он ярко противопоставил индустриальное будущее Испании её колониальному прошлому:

Уголь таит в себе столько же возможностей, сколько золото и серебро; проблема в отсутствии капитала — и в том, что здесь мы предпочитаем невежество просвещению.

Следуя примеру Кампоманеса, Ховельянос выступал за ликвидацию *sistema gremial* — закрытой цеховой системы, на которую было поделено производство, — поскольку (и справедливо) считал её устаревшей и реакционной, несмотря на провозглашаемую ею заботу о правах рабочих. Истинный путь к производству товаров, с его точки зрения, лежал через открытую конкуренцию, которая поощряла бы разнообразие продукции и

изобретение новых способов производства. Цеховая система стала для промышленности Испании восемнадцатого–девятнадцатого веков столь же серьёзным тормозом, каким был закрытый профсоюзный механизм для Британии двадцатого века — вплоть до того момента, как с ним покончила Маргарет Тэтчер.

Ховельянос боролся за то, чтобы испанский язык, разговорный, заменил латинский в сфере высшего образования. Он выучил итальянский и английский, свободно переписывался с друзьями за рубежом — с интеллектуалами в Париже и такими англичанами, как лорд Холланд, бывший посол в Мадриде, с которым его связывали тёплые дружеские отношения. Под влиянием трудов итальянского либерального пенолога восемнадцатого века Чезаре Беккариа (его *О преступлениях и наказаниях*, тысяча семьсот шестьдесят четвёртый), он проявлял большой интерес к реформе уголовной системы. Как драматург — а он был и драматургом, — он написал комедию на тему преступления и наказания *Честный преступник* (тысяча семьсот семьдесят четвёртый). Он боролся за отмену судебных пыток и против бесплодного накопления церковью земельной собственности. Аргументы Ховельяноса легли в интеллектуальную основу той радикальной земельной реформы, которую проведёт Мендисабаль спустя четыре десятилетия, принудительно распродав церковные владения.

Разумеется, среди духовенства и аристократии у него было мало друзей. Некоторые считали его антиклерикалом, а то и вовсе атеистом. Но он не был ни тем, ни другим. Ховельянос был достаточно религиозным человеком, католиком в основных своих взглядах; он даже заявлял, что его духовным «братом» является Фома Кемпийский, автор *Подражания Христу*. Но, как можно предположить уже по его любви к тексту, столь настойчиво проповедующему смирение, он был непримиримым противником жадности, привилегий и чрезмерной светской власти испанской церкви.

Тем не менее называть его пылким антиклерикалом в духе французских революционеров было бы ошибкой. Его отношение к Священной палате — могущественному органу испанской инквизиции — это наглядно показывает. Он стремился ограничить её полномочия, но не упразднить вовсе, как, впрочем, и другие *ilustrados* — не потому, что питал к ней симпатию, и тем более не потому, что считал её необходимой для управления страной, а потому, что считал политически невозможным добиться её ликвидации: Священная палата была слишком глубоко укоренена, а корона не желала вступать с ней в прямой конфликт.

Он хотел лишить её произвольной власти запрещать книги, но при этом не ставил под сомнение саму идею права на цензуру. По его мысли, полномочия в этой области следовало передать *Consejo Real* и епископам, если речь шла о публикациях, затрагивающих догму: таким образом, «уничтожить одну власть — другой». Ховельянос рассматривал монархию — особенно в лице Карла Третьего — не как орудие угнетения, как это было у французов, а как гаранта свобод. В этом он гораздо ближе к английским либералам, труды которых он высоко ценил, чем к французским революционерам.

В своём *Похвальном слове Карлу Третьему* он прославляет этого Бурбона как подлинный источник всех просветительских инициатив: он обеспечил «циркуляцию

истины», он поощрял распространение полезных знаний, «посеял в нации семена света», и во многом это стало возможным благодаря его мудрой и дальновидной поддержке политики Кампоманеса, а особенно — Экономического общества друзей отечества.

Нет сомнений, что дружба Гойи с Ховельяносом и знакомство (пусть, возможно, и ограниченное) с его трудами обострили у художника восприятие испанских социальных язв. Образ Испании, где духовенство лениво и корыстно, знать глупа, инквизиция — тирания суеверия, а институт брака — коммерческий фарс, — этот взгляд на страну был им обоим близок, и, вероятно, он передавался от Ховельяноса к Гойе, а не наоборот.

Гойя платил своему другу и наставнику ответными услугами по мере сил: так, по случаю публикации сборника *Poesías* Ховельяноса, он рекомендовал его в члены Испанской академии (в тысяча семьсот семьдесят девятом году).

Политическая карьера Ховельяноса шла со взлётами и падениями — но падений было больше. Граф Кампоманес продвинул его до члена Государственного совета, но в тысяча семьсот девяностом году, когда его друг, экономист и банкир Франсиско де Кабаррус, оказался под судом, а Кампоманес отказался вмешаться, Ховельянос в знак протеста покинул Мадрид и ушёл в полуссылку в свой родной Хихон, в Астурии. Там он получил унизительно низкий пост — управляющего дорогами и шахтами. Именно там, в последующие годы, он написал свой главный труд — а по мнению многих, и главное политико-экономическое сочинение всего испанского Просвещения — *Отчёт о земельном законе* (*Informe sobre la ley agraria*, тысяча семьсот девяносто пятого года).

Это был яростный, аргументированный призыв к развитию сельского хозяйства — тогдашней ключевой отрасли Испании — на основе частной собственности. Общинные земли и церковное землевладение должны быть упразднены; землёй должен владеть тот, кто на ней живёт. Все ограничения на внутреннюю торговлю — бесчисленные пошлины и налоги между провинциями — нужно устранить. Снизить налоги с продаж, увеличить государственные инвестиции в инфраструктуру. И многое другое.

Informe не стал законом напрямую, но реабилитировал политическую карьеру Ховельяноса, поскольку Мануэль Годой, фактический правитель Испании в качестве премьер-министра, был этим трудом впечатлён. Колесо фортуны обернулось так быстро, что уже в июле тысяча семьсот девяносто седьмого года, спустя два года после публикации *Informe*, инквизиции было официально запрещено трогать эту книгу — а ещё через несколько месяцев Ховельянос был вызван обратно в Мадрид на пост министра по делам религии и юстиции.

Этот пост нисколько не охладил его рвение по лишению церкви контроля над землёй, и потому его пребывание у власти оказалось кратким. Инквизиция, не сумев убрать его напрямую, взялась за королеву. Та поверила духовенству — и принялась оказывать давление на Годоя. В августе тысяча семьсот девяносто восьмого года Ховельянос по приказу Годоя был вновь отправлен в отставку. Он вернулся в уединение в Хихон, где в тысяча восемьсот первом году Годой, стремясь окончательно умиротворить опасное духовенство, велел его арестовать и заключить в тюрьму на Мальорке. Он провёл там

семь лет и был освобождён лишь с началом Войны за независимость в тысяча восемьсот восьмом году.

Ховельянос стал одним из лидеров Центральной хунты — совета испанских патриотов, — но здоровье его было подорвано в заключении, и он умер в тысяча восемьсот одиннадцатом году, задолго до изгнания Наполеона из Испании.

Гойя написал портрет своего друга и наставника весной тысяча семьсот девяносто восьмого года — в тот короткий девятимесячный период, когда Ховельянос во второй раз занимал высокий государственный пост. Этот портрет — удивительный образ задумчивого и тревожного интеллектуала у власти. Ховельянос, по-видимому, находится в дворце: великолепие обстановки вокруг ясно указывает, что это не его дом. Он сидит на великолепном позолоченном кресле, обитом бархатом золотисто-охристого цвета. Возможно, неслучайно кресло исполнено во французском вкусе: его резной роскоши достаточно, чтобы понять — перед нами *afrancesado*. Он застигнут в момент размышления, склонив голову, опираясь левой рукой на висок, а локтем — на стол. Стол украшен резьбой в виде позолоченных черепов баранов и гирлянд листвы. На нём стоит большая статуэтка Минервы — богини мудрости, чей символ — сова, знак меланхолии. Минерва словно охраняет Ховельяноса, погружённого в бумаги; в руках он держит письмо с подписью Гойи. Его поза — голова на руке — классическая поза печали и размышления, как в «Меланхолии» Дюрера, гравюре, которую Гойя, без сомнения, знал. Он выглядит подавленным — если не испуганным — бременем работы и заботами министерской службы.

Живые глаза и подвижный рот говорят о той интеллектуальной энергии, которую не способна угасить даже чрезмерная ответственность. Этот усталый и обеспокоенный человек — в то же время «естественный», как и подобает *ilustrado*: как и Бен Франклин при ныне упразднённом французском дворе, он изображён без парика. Картина свободна, даже непринуждённа: особенно прекрасна манера, с которой Гойя передаёт плоскости, впадины и выпуклости сиреневато-бледного камзола Ховельяноса — она полна лёгкого движения, особенно в контрасте с более статичной, почти колоннообразной формой его ног, одетых в белый шёлк.

Год спустя или около того Гойя решил ещё сильнее внешне выразить свой образ мудрого и тревожного человека. Он сделал это не с помощью нового портрета, узнаваемо изображающего Ховельяноса, а офортом с человеком в сходной, но почти отчаявшейся позе — фигурой, лицо которой скрыто от нас, фигурой, погрузившейся в более глубокую меланхолию, в сон, наполненный кошмарами. Это, разумеется, самый знаменитый образ из его серии офортов *Капричос*. В нынешнем виде он значится под номером сорок три, с бессмертным заголовком, написанным на боку стола спящего: *El sueño de la razón produce monstruos* — «Сон разума рождает чудовищ» (см. данную страницу).

«Чудовища» — это летучие мыши и совы, вьющиеся вокруг спящего в его сновидении. Здесь сова — не образ мудрости, а воплощение бездумной глупости: именно так сов воспринимали в испанском фольклоре времён Гойи. Летучие мыши — существа ночи, а значит, олицетворение невежества, а может быть, и вампирической злобы, ассоциируемой с дьяволом. Мрачная кошка пристально смотрит прямо на нас поверх

поясницы мужчины. Что этот одержимый кошмарами спящий — не Ховельянос, а сам Гойя, становится ясно благодаря сове слева, протягивающей ему мел художника в держателе — чтобы, по иронии, создавать ею обманчивые и ложные образы. За наступлением сил тьмы (кажется, почти слышен зловещий шорох их крыльев) наблюдает эмблема прозорливой мудрости — рысь в правом нижнем углу. (Что это именно рысь, а не просто большая кошка, понятно по её остроконечным двухцветным ушам.) Рысь, как считалось, способна видеть сквозь самую густую тьму и мгновенно отличать истину от заблуждения. Её имя носило, помимо прочего, общество итальянских знатоков литературы — *Accademia dei Lincei*.

Трудно говорить о точных аналогах этому завораживающему и удивительно мощному образу в других произведениях искусства. Однако у него, по-видимому, есть отдалённый источник в офорте, который Гойя, без сомнения, знал — титульном листе к *Scherzi di fantasia* (около тысячи семьсот сорока третьего — тысячи семисот пятидесят седьмого годов) его предшественника на посту придворного художника, Джамбаттисты Тьеполо (см. данную страницу). Там изображён изрубленный каменный блок — возможно, алтарь — в лесной чаще, на котором сидит ряд сов. Это, несомненно, не мудрые птицы Минервы, а дикие и грубые существа — ухающие и хлопающие крыльями, точно как у Гойи. Их участие в лесной магии подчёркивается предметами на земле: головкой чеснока (традиционным оберегом от ведьм) и яйцом — символом плодородия.

В годы до и после *Капричос* Гойя стал одним из величайших рисовальщиков в истории европейского искусства. Без этого качества он не смог бы стать тем гравёром, каким стал, ведь офорт — одна из самых сложных дисциплин в искусстве рисования: техника не прощает даже малейших ошибок и требует от художника максимальной решительности. И хотя многие из его рисунков представляют собой первые наброски, эскизы и разработки к будущим офортам, все они являются самостоятельными произведениями искусства, и сравнительно немногие можно напрямую соотнести с финальными гравюрами. Для Гойи рисование было постоянным, независимым источником радости, средством памяти, способом зафиксировать странное, смешное, гротескное и сильное из увиденного. Его тема — почти всегда человек. Гойя великолепно рисовал и пейзаж, но это не было его главной заботой; и хотя он создал одни из самых выразительных натюрмортов, среди его рисунков нет ни одного, посвящённого исключительно жанру натюрморта.

Может показаться, что к тысяча восьмисотому году в искусстве рисования уже не оставалось пространства для технических новшеств — но Гойя, похоже, предложил одно: он стал заказывать себе альбомы, блокноты, сшитые в виде книжки с чистыми листами бумаги, чтобы носить с собой и делать быстрые наброски на месте. Он стремился к непосредственности — и такие альбомы её обеспечивали.

Сколько именно таких карманных альбомов он заполнил за свою долгую жизнь — неизвестно. Один из них датируется поездкой в Италию в тысяча семьсот семидесятом — тысяча семьсот семьдесят первом годах, затем следует долгое молчание до тысяча семьсот девяносто шестого года, когда Гойе исполнилось пятьдесят. После этого сохранилось восемь альбомов, которые первоначально содержали около пятисот пятидесяти рисунков, большая часть которых со временем была разрезана, рассыпана

и разошлась по коллекциям всего мира в виде отдельных листов. (Примерно то же произошло с гораздо более обширным архивом рисунков и записей Леонардо да Винчи.)

Элеанор Сэйр, первой предложившая рабочую хронологию и тематическую группировку этих листов, предложила называть их «журнальными альбомами», чем они, по сути, и были: восемь дневниковых сборников наблюдений — в Санлукаре, Мадриде и других местах. Она обозначила каждый из альбомов отдельной буквой от *A* до *H*.

Шесть альбомов были заполнены в Испании, два — в последние годы жизни Гойи в Бордо. Первый испанский альбом, Альбом *A*, относится к его пребыванию в загородном имении семьи Альба — в Санлукар-де-Баррамеда, недалеко от Кадиса, в тысяча семьсот девяносто шестом году. Там, в гостях у герцогини Альба, Гойя находился в своеобразном уединении, спасаясь от последствий своей болезни. Рисунки этого альбома — а сохранилось их немного — изображают женщин: две или три, не больше, вероятно, герцогиню Альба, а также девушек, предположительно проституток, похожих на неё, которые позировали ему в городе. Манера — всегда утончённая, штрих лёгкий, выполнено кистью и разведёнными чернилами; в этих небольших сценах женской интимности нет ни яростной морализации, ни насмешливости, которые появятся позже. Один, и только один из этих рисунков — изящный образ девушки, сосредоточенно разглаживающей складки на своём чулке (*j*) — повторяется в *Капричос*: в офорте номер семнадцать *Bien tirada está* («Хорошо натянут») — где к сцене добавляется сексуальный намёк.

Санлукарские наброски — это социально-реалистические наблюдения за «увиденным» на улице или в спальне. Иное дело — следующий альбом, Альбом *B*, так называемый Мадридский альбом тысяча семьсот девяносто шестого — тысяча семьсот девяносто седьмого годов, где уже появляется привычный для Гойи репертуар: сатира, аллегория, драматическая ирония — вместе с характерной для *Капричос* особенностью: надписями под рисунками, которые дополняют и раскрывают смысл изображения. Идея сопровождать рисунок подписью, вероятно, пришла к нему из английских карикатур, которые он изучал в доме Мартинеса в Кадисе: ни один испанский художник до него не применял её систематически.

Часто подписи служат сатирическим целям. Один из ярких примеров — номер девяносто в Мадридском альбоме. На фоне, пересечённом крутым диагональным разломом между чёрным и серым (напоминающим край пирамиды в офорте *Tántalo* из *Капричос*; Гойя обожал неоклассические аллюзии), изображена молодая женщина в белом платье, с закатившимися к небу глазами — очевидной пародией на благочестивое выражение лица в духе Мурильо. Она взирает на дом Девы Марии. Её руки, однако, указывают прямо вниз — на кандалы, сковывающие её ноги, ключ от которых держит в руке старая женщина на заднем плане. Девушка не может раздвинуть ноги: её девственность, как товар, гарантирована. Подпись под изображением гласит: *Novia*. «Невеста. Сдержанная и покаянная, она предстаёт перед родителями в таком виде». Чтобы абсурд был совершенно очевиден, Гойя пририсовывает её святые, обнажённые, парящие над землёй стопы, будто бы в состоянии левитации.

Рисунки бывают не только сатирическими, но эта интонация почти всегда ощутима. Пример — номер двадцать три из Мадридского альбома: прелестная девушка, наряженная для прогулки (*paseo*), стоит перед быком, от которого её отделяет лишь низкая каменная ограда. Она замерла в позе танцовщицы — руки подняты вверх, она улыбается призывно, как будто в финале сегидильи. Изогнутая линия её рук и их наклон вправо точно повторяют изгиб и направление вверх рогов быка — возможно, визуально подтверждая старую пословицу тореро: *las mujeres embisten peor que los toros* — «женщины бодаться умеют хуже быков».

Некоторые рисунки Гойи полны скатологического юмора. На листе номер восемьдесят шесть из Мадридского альбома изображён растерянный мужчина, торопливо застёгивающий штаны после справления нужды. Подпись саркастически вопрошает: *Buen sacerdote, ¿dónde se ha celebrado?* — «Хороший священник, где же это таинство было совершено?»

Экономия выразительных средств, с которой Гойя подаёт эту едкую сцену, поразительна: одна линия, один штрих, ни малейшей неуверенности — напоминая поздних карикатуристов конца века вроде Фила Мэя.

Иногда Гойя столь же смешон (хотя и с гораздо более непристойным уклоном), как Поуп в *Похищении локона*:

«Не громче вопли к небу долетают,

Когда умирает муж… или болонка».

На рисунке номер девяносто один из того же альбома — дикая суматоха из-за запора у комнатной собачки: хозяйка рыдает, муж в недоумении, старуха перебирает чётки, другая женщина молитвенно воздев руки к небу — и всё это потому, что, как гласит подпись, «Весь дом в смятении — бедная сучка весь день не может опорожниться».

А один из самых непристойных и смешных рисунков празднует животную страсть: разгорячённый жеребец вскакивает на муллицу, которую, как назло, верхом ведёт по дороге незадачливый монах. Жеребец наваливается передними ногами на плечи монаха и вцепляется зубами в его капюшон, будто в гриву ослицы. «Это случилось в Арагоне, когда я был мальчиком, — приписывает Гойя внизу страницы, — и монаху досталось от жеребца не меньше, чем самой ослице».

Для Гойи рисование было инструментом свободы. Лишь в редчайших случаях можно увидеть, что он заимствует позы или выражения из привычного репертуара прежних мастеров. Он знал, лучше большинства живописцев своего времени, что никакие рецепты не дают гарантии успеха: всё зависело от первого *coup d'oeil* — первого мгновения соприкосновения между реальным мотивом и зависшим в нерешительности кончиком пера или кисти. И если в этом мгновении не будет спонтанности — оно ускользнёт.

Свои взгляды на необходимость спонтанности — глубокие, жизненно важные для него — Гойя изложил в докладе, представленном Академии Сан-Фернандо в тысяча

семьсот девяносто втором году, в тот год, когда его настигла болезнь, а до конца жизни как художника оставалось более тридцати лет.

«В живописи нет правил», — провозглашал он, в словах, которые словно звучат в преддверии всей истории будущего модернизма:

«Тирания, заставляющая всех, будто рабов, учиться одинаково и следовать одному и тому же методу, — великое препятствие для молодёжи, посвятившей себя этому труднейшему искусству, которое ближе к божественному, чем любое другое, ибо оно делает видимым то, что создано Богом. Даже те, кто продвинулся дальше других, могут дать лишь немного правил относительно того глубокого духовного взаимодействия, которое необходимо, и не в состоянии объяснить, почему иногда они достигали большего успеха в работе, исполненной с меньшей тщательностью, чем в той, на которую потратили уйму времени. Какой глубокий и непостижимый секрет скрыт в подражании божественной природе, без которого невозможно ничего подлинно хорошего!»

Подражать «божественной природе», как будто говорит Гойя (хотя прямо этого не утверждает), — значит как-то уловить и её процессы, и отсюда возникает ценность неопределённости в рисунке. И это — в то время, когда вкус мадридской академии всё ещё задавался корсетной эстетикой классицизма Менгса! Природа, писал Гойя, — сильна, настойчива, судейски неумолима, но она вовсе не «безупречна» в том смысле, в каком того желает академический ум. Это была не просто защита спонтанности, но утверждение её как художественного права и принципа.

В творчестве Гойи спонтанность особенно полно и ярко раскрывается именно в рисунках. В них нет того, что его возвышенный антипод Уильям Блейк называл «твёрдой и жёсткой линией нравственной прямоты». Гойя вполне мог «позаимствовать» форму или мотив у строгого неоклассициста вроде Флаксмана, но его рисунки никогда не выглядят заимствованными. Напротив, они превозносят каракули, лужицы, пятна, мазки, выразительную красоту незавершённого — и, прежде всего, изначальную борьбу света и тьмы, тот поток, из которого рождается всякое сознание формы.

Ранняя биография Гойи, написанная Лораном Матероном, сохраняет подслушанный разговор, который, возможно, и не точен дословно, но абсолютно верен по сути. Академия, говорил Гойя в старости, в изгнании, стремилась к абстракции:

«Всё — линии, и никаких форм».

А затем он добавлял:

«Но где они находят эти линии в природе? Лично я вижу лишь формы — освещённые и неосвещённые, плоскости, что выступают вперёд, и те, что уходят назад, рельеф и глубину. Мой глаз не видит ни контуров, ни деталей. Я не считаю волоски в бороде прохожего, как не привлекают моего внимания и петлицы на его пиджаке. Моя кисть не должна видеть больше, чем я сам».

Именно эта способность видеть — вот что вызывает благоговение перед Гойей.

Вглядитесь в старуху на листе втором из так называемого Альбома с чёрной рамкой: её фигура, исполненная пером и кистью с тушью, танцует, балансируя на одной ноге, щёлкая кастаньетами, жизнерадостно и словно вечно, вопреки возрасту и смерти. «Довольна своей судьбой», — гласит подпись. И какой рисунок мог бы выразить большую радость?

Вглядитесь в другую старуху, кувыркающуюся вниз по лестнице, с ногами, взметнувшимися в воздух, как у беспомощного семафора, с ртом, раскрытым в испуганное «О», словно она была застигнута вспышкой фотоаппарата: как ему удалось схватить это мимолётное мгновение?

Вглядитесь в двух мужчин, сражающихся в яростном, почти бессмысленном гневе — один из них пытается вцепиться зубами в нос другому, точно бешеный пёс, бросившийся на врага.

И — в крестьянина, нищего *jornalero*, который бросил мотыгу и теперь стоит, словно ветхозаветный пророк, с сжатыми кулаками, поднятыми к пустому небу, проклиная несуществующего Бога.

Под его ногами Гойя нацарапал: «Криком ты ничего не добьёшься».

Это один из великих манифестов реализма, жажды истины, неутолимого стремления видеть. И его полное воплощение — в *Капричос*.

Глава шестая:
Капричос

Чтобы понять *Капричос*, нужно знать, как они были сделаны — в технике, сочетающей традиционный офорт и акватинту — и что означают эти термины.

Это были не первые попытки Гойи в графике. До того он уже создавал гравюры — в основном небольшие копии с картин Веласкеса из королевских собраний в Мадриде. Это были прямолинейные офорты. Если бы они не принадлежали перу Гойи, о них вряд ли бы кто-либо вспомнил. Это абсолютно рутинные копии уже многократно воспроизведённых шедевров великого художника, перенесённые в чисто тональную графическую форму. Очевидно, что для самого Гойи они имели определённую ценность как дань художнику, которого он обожал и у которого стремился учиться; с их помощью он впитывал, через подражание, нечто вроде «культурной ДНК» Веласкеса. Но как самостоятельные высказывания они представляют мало интереса. Единственная ранняя гравюра Гойи, о которой можно с полным правом сказать, что она обладает подлинной и независимой выразительностью, — это крупное изображение казнённого гарротой мужчины, в предсмертных судорогах сжимающего крест (см. соответствующую страницу).

Офорт — это способ тиражирования изображения. У него нет «оригинала» в привычном смысле: все отпечатки с офортной доски считаются одинаково «оригинальными». Чтобы сделать офорт, берут плоскую металлическую пластину (обычно медную — она мягкая, легко царапается и может быть высоко отполирована) и покрывают её *грунтом* — тонким кислотоустойчивым слоем асфальта, смолы мастики, воска или их смеси. Эту массу можно наносить валиком; во времена Гойи чаще формировали шарик, слегка подогревали медь, чтобы масса расплавилась, и натирали ею пластину до равномерной плёнки. Затем покрытие коптят дымом от жирного пламени, придавая ему чёрный цвет. Далее, иглой царапают рисунок, соскребая покрытие и оставляя узор из ярких золотистых линий открытой меди. После этого пластину опускают в *мордент* — слабый раствор азотной кислоты, которая вступает в реакцию с оголённым металлом и разъедает его, не затрагивая участки, защищённые грунтом. В результате образуется сеть мельчайших борозд — углублений, «протравленных» в меди.

После травления грунт смывают, пластину покрывают краской, излишки краски вытирают, оставляя её в протравленных углублениях. Затем пластину укладывают в пресс, сверху кладут увлажнённую бумагу и прокатывают под давлением. Сила пресса выжимает краску из бороздок меди, и изображение переходит на бумагу.

Та особенная размытость контуров, то, как взгляд зрителя уходит в регистр состояний души, а не фиксируется на «реальности» — всё это стало возможным именно благодаря технике акватинты, и, вероятно, без неё у Гойи не было бы такого выразительного арсенала.

Что такое *capricho*? Причуда, фантазия, игра воображения, мимолётная прихоть — так определяют это слово словари. Этимология его восходит к беспорядочным скачкам

молодой козочки. Гойя отнюдь не был первым художником, назвавшим свои произведения *caprichos*. У итальянцев были *capricci*, у французов — *caprices*, и, как правило, этим словом обозначали архитектурные фантазии: композиции Панини из памятников древности, драматические руины Рима у Юбера Робера или воображаемые тюрьмы Пиранези (у Гойи, кстати, имелись оттиски его офортов). Иногда под *capriccio* понимались сновидные фигуры, в костюмах или без, разыгрывающие на листе свои таинственные или легкомысленные сцены — как у Тьеполо, с творчеством которого Гойя познакомился во времена пребывания Тьеполо при дворе Карла III.

Но именно Гойя первым использовал слово *capricho* для обозначения изображений с критическим, сатирическим содержанием. Это ясно видно из пояснений, оставленных им на одном из рисунков, предназначенном изначально для первой гравюры серии *Капричос*, но в окончательном варианте ставшем офортом под №43 — уже знакомым нам *Сном разума*. На боку стола спящего (возможно, самого Гойи) он написал:

«Язык всеобщий. Нарисовано и выгравировано Франсиско де Гойей в 1797 году».

А ниже, карандашом:

«Автор во сне. Его единственная цель — искоренить вредные идеи, общепринятые, и зафиксировать этим трудом — Капричос — прочное свидетельство истины».

Сон, разумеется, даёт идеальное прикрытие для любой сатиры — так же, как кораблекрушение и последующее попадание в утопии или антиутопии (Лилипут, Бробдингнег) служили для Джонатана Свифта. Художник засыпает, и его посещают образы, не подвластные ему, но несущие непреднамеренную правду — он наделяется невинностью медиума, ясновидящего. Снам приписывают способность говорить истину, и сновидцу не вменяется в вину, если его истина оказывается неудобной, обидной или загадочной.

Как пишет Томлинсон: *«Такой способ введения сатиры давал автору удобное алиби».*

Очевидно, Гойя воспользовался приёмом одного из самых известных испанских авторов — Франсиско де Кеведо-и-Вильегаса (1580–1645), который в 1627 году опубликовал цикл из пяти сатирических новелл, объединённых сновидческой формой. В них высмеивались различные проявления порока и обмана: *Одержимый пристав*, *Страшный суд*, *Сон об аде*, *Мир изнутри*, *Сон о смерти*.

Каждому *Капричо* предшествовали наброски и рисунки; порой, когда он оставался ими доволен, он слегка смачивал бумагу с рисунком и прижимал её к отполированной медной пластине, чтобы перенести основные линии на металл. Хотя в готовых офортах он никогда не использовал слово *sueño* («сон»), оно присутствует в заголовках многих сохранившихся рисунков. Так, финальный рисунок к *Капричо* №43 — изначально предполагавшийся титульным листом всей серии — носит название *Sueño uno* — «Сон первый».

Но при всём этом выбор тем и мишеней сатиры был у Гойи совсем не бессознательным. Напротив, он решительно отрицал, что пытался высмеять кого-то

конкретного: предметом его насмешки были распространённые глупости и заблуждения, а не поступки отдельных людей.

6 февраля 1799 года Гойя опубликовал в *Diario de Madrid* объявление, которое, несмотря на объём, заслуживает полной цитаты — как иллюстрация его намерений и ожиданий от *Капричос*:

> Автор убеждён, что для живописи столь же уместно обличать человеческие ошибки и пороки, как и для поэзии и прозы, хотя обычно считается, что критика — это исключительная прерогатива литературы.
> Он отобрал из бесчисленного множества нелепостей и слабостей, встречающихся в любом цивилизованном обществе, а также из общепринятых предрассудков и обманных практик, ставших привычными по вине обычаев, невежества или личной выгоды, те темы, которые, по его мнению, наиболее подходят для сатиры и в то же время пробуждают воображение художника.

Поскольку большинство изображённых в этом цикле персонажей вымышлены, не будет слишком смелым надеяться, что знатоки искусства легко простят им их недостатки.

Автор не следовал примерам других художников и не имел возможности копировать саму Природу… Тот, кто полностью отходит от Природы, по праву заслуживает наивысшего уважения, ибо он должен представить взору публики формы и позы, которые прежде существовали лишь во тьме и хаосе иррационального разума — или разума, захваченного неуправляемой страстью.

Публика вовсе не столь невежественна в делах Изящных Искусств, чтобы её нужно было специально убеждать в отсутствии у автора намерения высмеять чьи-либо личные недостатки в любой из его композиций. Подобная направленность чрезмерно ограничивает дарование художника и искажает само понимание того, как в искусстве достигается совершенство посредством подражания.

Живопись (как и поэзия) выбирает из универсального то, что наиболее уместно. Она объединяет в одном воображаемом существе обстоятельства и черты, которые в природе разбросаны по множеству разных людей.

Разумеется, Гойя в этом скромном и немного уклончивом заявлении о намерениях был не вполне откровенен.

«Автор не имел намерения высмеивать личные недостатки кого-либо в частности»? — Это, строго говоря, верно: никто из персонажей *Капричос* не стал объектом едкой, направленной лично насмешки, вроде той, с которой Томас Роуландсон расправлялся над вымышленным педантом доктором Синтаксисом, или Джеймс Гилрей — над своим «Бони», Наполеоном Бонапартом — первым политическим деятелем в истории, подвергшимся всеобщей карикатуре. В Англии карикатура пользовалась гораздо большей свободой, чем где-либо в Европе: сатирическая графика почти обладала статусом профессии — отчасти благодаря стараниям Уильяма Хогарта, добившегося принятия Акта об авторском праве 1735 года, существенно ограничившего возможность судиться с художниками за визуальные насмешки.

В Испании всё было иначе. Художник, который лично оскорбил короля или его министров, задел влиятельного аристократа или навлёк на себя гнев церкви, а следом — и инквизиции, мог рассчитывать лишь на покровительство влиятельных друзей, если такие у него имелись. И потому, если в офортах Гойи и появляются реальные политические фигуры, то они представлены настолько скрыто — без имён, без подписей, завуалированно, в виде намёков, — что спустя двести лет их невозможно точно опознать. Современные трактовки *Капричос* могут немного помочь, но и они сдержанны.

Два самых ранних источника (оба датируются примерно 1799–1803 годами) — это так называемый *текст Айялы*, некогда принадлежавший драматургу Аделардо Лопесу де Айяле и дошедший до нас лишь в пересказе из биографии Гойи пера графа де Винасы (1887), и рукопись, хранящаяся в Прадо, которую ранее считали составленной с одобрения самого Гойи.

Оба текста сходятся в одном: Гойя имел в виду сексуальную жизнь королевы Марии-Терезы и карьеру Годоя. И если в *Капричос* вообще есть хоть одно прямое упоминание конкретного политического события, то это — приход Годоя к власти через связь с королевой.

Такова, по всей видимости, тема *Капричо* №56 — *Subir y bajar* («Взлёт и падение»). Это вариация на древнюю тему — Колесо Фортуны, где показан путь человека от амбиций к успеху, далее — к господству, а затем — к падению. Гойя изображает огромного, козлоногого сатира — извечный символ похоти, — сидящего на круглой сфере мира и весело размахивающего мощными ногами. Подобно цирковому акробату, он держит вверх ногами мужчину, сжимая его за лодыжки — безо всякой другой опоры — как бы выставляя напоказ своё творение.

На лице этого человека — широкая, но глуповатая усмешка самодовольства. Он в военном мундире с перевязями, с орденом на шее и мечом на поясе — но при этом без штанов. Держимый за ноги божеством похоти (*subir y bajar* означает в испанском не только «взлёт и падение», но и «эрекцию и спад»), он размахивает дымящимися молниями, собираясь метать их в противников, двое из которых уже летят вниз, низвергнутые. Волосы его охвачены пламенем — или, возможно, это его мозг, кипящий от фантазий и прихотей. Он, может, и марионетка, но опасная. Хотя и сам вскоре испытает ту же участь, что уготована им.

И в текстах современников, и в более поздних комментариях XIX века почти единодушно признаётся: этот человек — не кто иной, как Мануэль Годой. В *тексте Айялы* он прямо назван *Principe de la Paz* — «Князем мира» — официальным титулом, пожалованным ему Карлом IV.

«Похоть, — гласит подпись, — подняла его за ноги, наполнила голову дымом и ветром, и он мечет молнии в своих врагов.»

Текст из Прадо добавляет: «Фортуна немилосердна к тем, кто добивается её расположения. Всё, что она даёт взамен усилий, — дым. И карает тех, кто поднялся, низвергая их.»

В 1797 году Годой, стремясь заручиться поддержкой испанской левой против давления со стороны церкви и знати, сформировал правительство, в которое вошли многие *ilustrados* — просвещённые интеллектуалы, такие как Франсиско де Сааведра (министр финансов) и Ховельянос (министр юстиции). Однако уже в марте 1798 года Карл IV, раздражённый провалом дипломатических манёвров Годоя во Франции, отстранил его и передал власть Сааведре и Ховельяносу.

Но реформаторский пыл Ховельяноса так быстро настроил против него всех — короля, королеву, духовенство, знать и, разумеется, самого Годоя, — что в августе оба *ilustrado* были отправлены в отставку. Вскоре после этого Годой вернулся к власти. Эти низвергнутые фигуры — Сааведра и Ховельянос — и изображены в *Subir y bajar*, хотя их лиц мы не видим.

Такая точная политическая аллюзия в *Капричос* — редкость, почти исключение. В целом, Гойя не следует никакому порядку и рассматривает более общие темы — религию, нравственность, любовь, брак, суеверие — а не собственно государственную власть.

Почти четверть всех офортов посвящена ведьмам — тема, которой Гойя был по-настоящему одержим. Около двадцати пяти — сексуальной морали: ухаживанию и помолвке, соблазнению, проституции, похищению, изнасилованию и страданиям от любви. Инквизиция, шарлатаны и лекари, претензии аристократического происхождения, поведение монахов и священников — всё это попадает под его наблюдение.

Он не выстраивает непрерывных повествований, как Хогарт в *Пропащем сыне*. Каждый офорт — как один кадр. Персонажи не повторяются, но повторяются типажи: похотливый старик, придурковатый щёголь (*petimetre*), алчный священник, красивая хитрая девушка, у которой осталось меньше обаяния, чем она думает, пугающая и комическая ведьма-старуха, диковинный *дуэнде* — дух-озорник.

Он не обещает грешникам кары. Его не интересует ни проклятие, ни спасение. То, что волновало Гойю как убеждённого *ilustrado* (пусть и не всегда), — это видение рациональной Истины: свет объективного и критического понимания, свет *иллюстрасьон*, призванный развеять призраков, глупости — и избавить человечество, если уж не навсегда, то хотя бы на время, от *вредных, но общепринятых идей*.

Среди этих идей, судя по изображениям Гойи, были, например, такие: что женщины — добродетельны и верны; что мужчины — порядочны и благородны; что власть — в руках достойных и бескорыстных людей, действующих в интересах общества. Все эти мифы, на которых частично держится самоуважение общества, беспощадно развенчаны как ложь и самообман.

Уникальность взгляда Гойи — в том, что он отказывается (или, по крайней мере, принимает с глубочайшей оговоркой) традиционное деление на добрых и злых, на эксплуататоров и невинных жертв. Для него всё общество Мадрида — а именно городской, столичной Испании, с её сосредоточением социальных крайностей, посвящены *Капричос*, — состоит из взаимных сделок и соглашений. Я граблю тебя; ты — меня; каждый теряет и каждый что-то получает.

Этот мотив заявлен уже во втором офорте серии (после автопортрета), *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega* («Говорят “да” и протягивают руку первому встречному»). Это сцена бракосочетания в огромной тёмной церкви, архитектура которой лишь намечена изгибом арки, теряющейся в темноте справа.

Элеанор Сэйр показала, что Гойя позаимствовал идею и заголовок этой сцены из сатирического стихотворения Ховельяноса *«A Arnesto»* («Арнесто»), в котором с яростью высмеивается воплощённый цинизм и легкомыслие — вымышленная представительница высшего света по имени Альцинда, вышедшая замуж за богача лишь ради денег и положения, как и другие, кто:

> Не призвав на помощь разум,
> Не взвесив достоинства жениха —
> Они говорят «да» и протягивают руку
> Первому, кто подошёл.

Цитата связывает мысль Гойи напрямую с мыслью его друга Ховельяноса — а Гойя крайне редко использовал прямые цитаты в названиях своих офортов.

Сначала всё выглядит как обычная свадебная сцена, но по мере всматривания становится ясно: перед нами нечто странное. Очевидно, что эта девушка — не просто кто-то, а фигура с определённым общественным весом, возможно, даже принцесса. Иначе чем объяснить присутствие в церкви тех пролетариев, которые, толкаясь и напирая друг на друга, стараются получше рассмотреть происходящее? В подобных церемониях такие люди обычно не участвуют — их попросту не пускают на венчания богачей. Их присутствие здесь говорит о пустоте момента: это зрелище, а не торжество взаимной любви. Подобные ритуалы обычно воспринимаются всерьёз — но тогда кто тот верховный персонаж в пирамиде людей, направляющихся к алтарю, чьё лицо озарено широкой, презрительной ухмылкой?

Девушка, эта «Альцинда», великолепно одета — на ней сексуально подчёркивающее грудь платье в стиле ампир, один из многочисленных *afrancesado*-модных заимствований, добравшихся до Испании. Яркий свет акцентирует её декольте. На лице — маска. Но не потому, что таков традиционный свадебный наряд, а просто чтобы дать понять: она знает, что мы знаем — это маскарад, социальная пантомима. Она молода, мила и желанна — и при этом выбрала себе абсолютно омерзительного жениха: низкорослого, с торчащими зубами, с идиотской, бессмысленной ухмылкой (современному зрителю он неотвратимо напоминает персонажа из «Симпсонов»), и, по всей видимости, богатого, как Крез. На нём плащ с горностаевым воротником — подражание королевскому одеянию. Он пялится на свою трофейную невесту с наивной, ничем не сдерживаемой похотью. И — в полной фантастике — она, как сказано в старой поговорке, «имеет глаза на затылке»: в её причёске закреплена маска, направленная назад, — лицо обезьяны, символа хитрости и вожделения. Отец, стоящий слева от неё, попросту продал её тому, кто больше заплатил. Но Гойя даёт понять: девушка вовсе не наивна, и её новоиспечённый муж счастливым долго не будет.

Финансовая основа брака и несправедливость, с ней связанная, — одна из любимых тем Гойи. Ясно, что он гораздо больше на стороне прелестной девушки с офорта №14,

¡Qué sacrificio! («Какая жертва!»), чем на стороне продажной Альцинды. Её скромность не притворна. Ею овладели стыд и покорность. Эти чувства читаются в каждой линии её выражения лица и языка тела — от отведённого лица с опущенными глазами до инстинктивного жеста сомкнутых рук, защищающих её половую сферу. Семья позади неё, особенно фигура мужчины, которого можно принять за отца (он прикрывает глаза с выражением муки, явно оплакивая приобретённого зятя), — мягко говоря, не в восторге от этой помолвки. И неудивительно.

Образ предполагаемого жениха — одна из самых жестоких выдумок Гойи: карлик, явно вдвое старше её, с крючковатым носом и толстыми губами (здесь Гойя, похоже, позволил себе антисемитский штрих, чего он обычно избегал), горбатый, кривоногий и вырядившийся в дорогущий сюртук, сшитый по грубым, неуклюжим формам его тела. Это действительно жертва.

Однако большинство изображений сексуальной комедии у Гойи посвящены не браку, а проституции, соблазнению и прелюбодеянию. Он уже сказал своё слово о браке: по сути, помолвка — это одна из форм проституции.

В сценах прелюбодеяния, по мнению комментаторов времён Гойи, вновь появляются Годой и королева. Например, в *Капричо* №5, *Tal para cual* («Одного поля ягоды»), изображены вооружённый мечом мужчина и красивая женщина в чёрной мантилье, беседующие, в то время как на заднем плане две сморщенные старухи, которым это уже в сотый раз, перешёптываются и показывают пальцем. В *тексте Айялы* эта сцена просто названа: *«Мария Луиза и Годой»*. Однако, снова — ни рисунок, ни подпись самого Гойи не указывают на столь высоких и опасных мишеней. Женщина вовсе не похожа на Марию Луизу, и мужчина ничем не напоминает Годоя. Гораздо вероятнее, что это обычная сцена на *paseo del Prado* — прогулке по мадридскому проспекту, где проститутки и потенциальные клиенты приценяются друг к другу. В предварительном рисунке из собрания Прадо Гойя собственной рукой добавил пояснение:

«Старухи давятся от смеха — знают, что у него ни гроша».

А бедность — уж в чём, а в этом Годоя трудно было бы упрекнуть.

Вообще, тенденция более поздних интерпретаторов видеть королеву и Годоя повсюду в *Капричос* — слишком поспешна. Гойя был слишком умен, чтобы сознательно рисковать своей карьерой: его положение в обществе зависело от милости двора. Он прекрасно понимал, что стоит ему показаться дерзким плебеем, посмевшим упрекнуть венценосных, как королева тут же начнёт давить на других его покровителей и потенциальных клиентов, заставляя игнорировать работы художника, каким бы талантливым он ни был.

Успешная куртизанка не должна — по крайней мере, поначалу — признавать, что она такова: это разрушает иллюзию романтики. Мужчины не всегда хотят знать правду. Эта древняя истина вдохновила один из наиболее едких *Капричос*, №7, где одна из роскошных, изогнутых *majas* Гойи отвечает на расспросы кавалера, разглядывающего её в лорнет, виляя бёдрами и кокетливо подставляя лицо. Подпись гласит: *«Ni así la distingue»* — «Даже так он её не узнаёт». Его разум ослеплён вожделением.

Повторяющаяся тема в *Капричос*, как и в поздней живописи Гойи, — это порочная связь между старыми и молодыми женщинами, воплощённая в фигуре Селестины — сводни, сутенёрши, которая втягивает невинных девушек «в дело» и затем становится их наставницей, приправляя советы элементами ведьмовства. К 1790-м годам Селестина стала традиционной фигурой испанского театра, благодаря роману в диалогах *La Celestina*, написанному Фернандо де Рохасом в конце XV века.

Интерес Гойи к отношениям девушки и Селестины работает на нескольких уровнях — но на более глубоком уровне он говорит об искажённых отношениях между матерями и дочерьми. Селестина — Злая Мать, безжалостная старуха, показывающая своей «дочери» путь выживания, обучающая приёмам, которые в конечном счёте приведут к её краху — заставляющая «дочь» повторить жизнь «матери».

Гойя подчёркивает их соучастие в *Капричо* №28, *Chitón* («Цыц»): там они делятся секретом — девушка явно просит свою согбенную мать держать язык за зубами. *«Отличная мать для деликатного поручения»,* — гласит текст из Прадо.

Злая Мать (или её альтер-эго — Порочная Тётушка) даёт своей дочери ироничные, но практичные советы. В одном из самых красивых *Капричос*, офорте №17 (см. эту страницу), девушка проверяет, нет ли складок на её чулке, ровно ли идут швы, — перед тем как выйти на улицу. Диагональ её вытянутой ноги образует изысканный силуэт, и она без изменений заимствована из тушевого рисунка из *Санлукарского альбома* — блокнота, который Гойя взял с собой в 1796 году в имение герцогини Альба в Санлукар-де-Баррамеда, Андалусия.

И хотя хочется верить в обратное, почти наверняка изображена здесь не герцогиня. Остатки альбома, разрезанного в XIX веке, включают ряд изображений обнажённых или полуодетых женщин, не являющихся герцогиней. Возможно, утраченные листы действительно изображали её — мы не знаем. (А так как герцогиня была чрезвычайно знаменита, именно с её изображениями, скорее всего, альбом и начали разбирать; до нас дошло всего шестнадцать рисунков — лицевые и оборотные стороны восьми листов.)

В офорте за девушкой наблюдает старая Селестина и произносит каламбур, ставший названием листа: *Bien tirada está* — «Хорошо натянут». Это игра слов, поскольку фраза отсылает и к чулку, и к вагине девушки: гладкой и тугой, как ткань на её ноге. А факт, что она *уже растянута* — лишь подтверждает: невинность утрачена.

Связь между матерью и дочерью, как показывает Гойя, вовсе не обязательно священна: она может быть столь же мимолётной, как и любовная связь девушки. Эту мысль он выражает в *Капричо* №16, *Dios la perdone: ¡y era su madre!* («Да простит её Бог: это ведь была её мать!»). Девушка, удивительно похожая на герцогиню Альба — лицо, которое одержимо преследует Гойю и вновь и вновь появляется в *Капричос* как устойчивый образ женской привлекательности, — отправляется на вечернюю прогулку, когда её окликает согбённая старуха, чьего лица мы не видим.

«Молодая женщина ушла из дома ещё девочкой, — объясняет текст из Прадо. — Она проходила обучение в Кадисе, затем переехала в Мадрид, где ей повезло [*le cayó la lotería*, “выиграла в лотерею”]. Однажды на Пасео дель Прадо она услышала, как

грязная, обнищавшая старуха просит милостыню. Девушка прогнала её. И тогда, по законам самого плаксивого мелодраматического театра, она вдруг осознала, что это — её мать.»

Мы не видим сам момент узнавания — вероятно, он ещё впереди. Гойя изображает героиню в торжестве юной самоуверенности, и сигнализирует о её статусе проститутки своим характерным визуальным приёмом: носки её изящных, заострённых туфелек, этих миниатюрных символов секса, смотрят врозь — это графическая аббревиатура для разведения женских ног в половом акте. Осознание случится через мгновение — его предвещает зловещая тьма сцены, комки и пятна почти чёрной тени, неразличимость лица старухи. (В руках у неё, кажется, чётки или бусы — возможно, именно этот памятный предмет и позволит дочери её узнать.)

Преобладающий образ сексуального взаимодействия у Гойи — это «ощипывание», «обдираловка», «сдирание шкуры». Это постигает и мужчин, и женщин, но чаще всего — мужчин, которых обманывают проститутки и их Селестины. В *Капричо* №20, *¡Ya van desplumados!* («Вот они, ощипанные!»), мы видим это воочию. Под наблюдением двух вырожденных с виду монахов две крепкие проститутки уже управились со своими клиентами и теперь выгоняют их ссаными тряпками — точнее, метлами — за дверь. Несчастные, с головами мужчин и телами ощипанных куриц, выглядят совершенно жалко — особенно тот, кто подался к свету у двери и тщетно пытается улететь, не имея ни одного пера. Возможно, лысость этих тел — отсылка к сифилису, распространённому среди клиентов проституток: выпадение волос было классическим симптомом поздней стадии болезни.

В следующем офорте, *Капричо* №21, *¡Cuál la descañonan!* («Как её ощипывают!»), роли меняются, и соус, поданный гусю, достаётся и гусыне. Проститутка попала в лапы закона — в лице магистрата, нотариуса и полицейского. Магистрат, с выражением надмённой беспристрастности на кошачьем лице, распахивает свой плащ в пародии на защиту, в то время как остальные силовики растягивают «крылья» женщины, словно птицы. Женщина-птица, кстати, — не просто образ: в сленге того времени проституток называли *búhos* (сычи) и *lechuzas* (небольшие совы). Несчастная, которую вот-вот ощипают, изображена с лицом, полным боли и страха. Композиция намекает: её грабят — и делают это «слуги закона», под прикрытием тех, кто должен был бы её защищать.

Самое грубое изображение проститутки как эксплуататора — в *Капричо* №19, *Todos caerán* («Все падут»). Здесь Гойя использует технику ловли птиц, хорошо известную в его время, но ныне почти забытую. Ещё тридцать лет назад (автор текста наблюдал это в Лацио в 1965 году) можно было купить у итальянских или испанских охотников чучело совы, снабжённое проволокой: дёрнешь за верёвочку — сова хлопает крыльями. Это было не приманкой, а *антиприманкой*, предназначенной не привлекать, а отпугивать других птиц. Охотник закреплял чучело на ветке высокого дерева и ждал пролет птиц помельче — дроздов, воробьёв, перепёлок. Лёгкое движение — и сова вспугивает стаю. Птицы, в панике бросаясь вниз, попадали либо в клей на ветках, либо в хитро расставленные сети. Устройство казалось невероятным, но работало.

В офорте Гойи птица на дереве — наоборот, приманка, а не пугало. Вокруг неё вьются всевозможные «самцы» — потому что она красива, с пышными чёрными локонами и щедрым декольте. Многие отмечали её сходство с герцогиней Альба; а стоящая прямо за ней птица, поразительно похожая на автопортрет Гойи (около 1795–1800, ныне в Метрополитен-музее), вполне может быть самим художником. Ещё одна птица — в военной фуражке и с саблей. «Всякие уродливые птицы — солдаты, простолюдины, монахи — облетают даму, наполовину курицу, — гласит *текст Айялы*, — все они падают, а женщины удерживают их за крылья, заставляют блевать и выпотрошивают.»

Вот что происходит в нижней части офорта: две женщины — проститутки, можно судить по изящным туфелькам правой — принимаются за пленённого самца, в то время как старая Селестина, преувеличенно сложив руки в молитве, изображает набожность. С выражениями сладостного внимания и заботы одна из женщин держит ощипанную жертву у себя на коленях, а другая втыкает ему в анус острие, изо рта несчастного струится рвота. Всё это — по Гойе — общая судьба тех, кого обманула иллюзия любви: все падут.

Хотя у Гойи был острый глаз на человеческую комедию взаимного обмана — где старые, уродливые мужчины покупают юных красавиц — он не забывал и обратную сторону: печаль стариков перед лицом собственной импотенции. Такова тема бесконечно грустного *Капричо* №9, *Tántalo* («Тантал»). Молодая женщина, на вид мёртвая, как доска, покоится на коленях старика, который заламывает руки, лицо его — маска безутешного отчаяния. Можно было бы подумать, что он оплакивает рано умершую супругу, особенно учитывая круто взмывающую пирамиду за ними — это явно воспоминание о римском мавзолее Гая Цестия, окружённом тогда кладбищем, который Гойя видел в молодости. Но если она мертва, то почему так соблазнительно одета? Почему её тело столь неестественно неподвижно — даже трупное окоченение не даёт такой прямолинейности? Что она делает на кладбище без гроба?

Здесь включается более глубокая метафора: её оцепенение — это фригидность. Она жива, но он — больше не способен её возбудить. Именно это оплакивает старик. Название гравюры подсказывает смысл.

В греческом мифе Тантал, сын Зевса, тяжко согрешил против отца. По одной версии — дал ложную клятву, чтобы украсть собаку Зевса и отдать её Гермесу. По другой — похитил Ганимеда, влюблённого в него любимца Зевса. В *Одиссее* (кн. XI) говорится, что Тантал, приглашённый на пир богов, осмелился выболтать их разговоры и, что ещё хуже, похитил амброзию и нектар, поделившись ими с простыми смертными. В наказание он был обречён вечно страдать от голода и жажды. Стоя по горло в воде, он не мог утолить жажду — река ускользала от его губ. Над головой висели плоды, но каждый раз, когда он тянулся, ветвь отступала. Его участь — быть вечно «тантализированным».

Клир, разумеется, не избежал бичевания. Тот, кто знаком с ранними работами Гойи, насыщенными религиозной иконографией, не станет утверждать (хотя это иногда и делалось), будто художник был убеждённым атеистом. Нет — всё у него сложнее. Но антиклерикалом он, несомненно, бывал.

Трудно не видеть собственными глазами невероятную распущенность, лицемерие и жадность части католического духовенства бурбонской Испании. Они были не лучше современных священников: проповедовали целомудрие, а лапали мальчиков; призывали к умеренности, а обжирались и напивались как свиньи; якобы имели доступ к божественной истине, но навязывали пастве самые мракобесные суеверия, чтобы держать её в повиновении; несли чепуху с амвона и с энтузиазмом поддерживали Инквизицию.

Все эти церковные пороки попадают под беспощадный взгляд *Капричос* — и всё же Инквизиция, когда серия была наконец опубликована, не предприняла никаких шагов: ни запрета, ни наказания. (И это вовсе не означает, будто она была терпима — скорее, наоборот, это показатель её неэффективности.)

Гойя всегда даёт понять, по крайней мере имплицитно, что осуждаемые им пороки и глупости исходят не из самой сути веры, а из тиранического её применения со стороны несовершенных людей.

Настроение задаёт *Капричо* №52, *¡Lo que puede un sastre!* («Вот до чего портной может додуматься!»). Молодая женщина падает на колени, руки в мольбе. Позади — другие, схематично, но тоже благоговейно. Объект их молитв возвышается над ними: гигант, пугающе вскинув руки, окутанный в рясу монаха. Но если присмотреться — руки его не руки, а ветви с листьями: это нечто вроде чучела, пугало, наряженное в духовный костюм.

В *Капричо* №53, *¡Qué pico de oro!* («Вот это золотой клюв!»), группа *frailes* — монахов — обступила кафедру, на которой восседает попугай. Он щебечет и скрипит банальностями своей “богословской” болтовни, а монахи слушают с благоговейной серьёзностью. В *Капричо* №58, *Trágala, perro* («Глотай, пёс»), Гойя обрушивается на духовенство, насаждающее верующим всевозможные нелепые догмы, тем самым — пусть и косвенно — атакуя Инквизицию. Название происходит из популярной либеральной песенки 1790-х годов, нацеленной против абсолютистов Бурбонов: *«Никогда не перестанем петь: “Глотай / Глотай / Глотай, пёс!”»*. Но здесь *trágala* лишено либерального контекста. Перед нами — дрожащий на коленях человек, молящий о пощаде фанатичного монаха. Пощады не будет: в руках у монаха — гигантская клизма, настоящая «длинностволка», готовая впрыснуть в кишки бедного отступника очищающую струю ортодоксии.

Монахи проповедуют воздержание — а втайне обжираются: таков посыл *Капричо* №79, *Nadie nos ha visto* («Никто нас не видел»), где пьяные монахи кутят в подвале, захлебываясь вином. За столом они чавкают, разевая рты в бездонные тёмные пасти, — эти рты у Гойи, как и у нас, вызывают самые глубокие первобытные страхи: это образы безудержной, людоедской оральности. Те же жуткие ужасы вызовет позже рот Сатурна в знаменитой картине Гойи, когда тот разрывает на куски своего сына, словно отзываясь эхом на слова *Короля Лира*:

«Тот варварский скиф,
Что в детях ест потомство, чтоб насытить
Свою утробу…»

«*Están calientes*, — гласит подпись к *Капричо* №13, — “Они разогреты”». Это выражение открывает множество ассоциаций: монахи разогреты, потому что голодны. Они разогреты, потому что похотливы, «в охоте». Итог их оральной разогретости — каннибализм. В одной из подготовительных работ к офорту (Прадо, №20) слуга на заднем плане несёт поднос с варёной человеческой головой. Надпись Гойи: *«Sueño. De unos hombres que se nos comían»* — «Сон. О людях, которые нас пожирали». Идея, что святые мужи Церкви *буквально* пожирают свою паству, — жестокая антиклерикальная аллюзия, пародирующая католическое учение о причащении телом Христовым. Неудивительно, что в финальном офорте эта тема была опущена.

Ещё один подготовительный рисунок (Прадо, №433) откровенно непристоен — или, по меркам того времени, вполне мог показаться таковым: нос монаха слева превращается в пенис. Гойя и это опустил. Он не собирался пересыпать *Капричос* сплошными пошлостями: несмотря на всю опасную резкость замысла, серия задумывалась как своего рода *семейное развлечение* — пусть и не для всех семей.

Последняя область монашеской деятельности, высмеиваемая в *Капричос*, — это Испанская Инквизиция. К ней Гойя ещё вернётся — с не меньшей, а порой и большей яростью — в своих альбомах после реставрации Бурбонов и возвращения на трон Фернандо VII. Но уже в 1790-х Инквизиция была ужасом всех *иллюстрадо* — и несколько из самых прекрасных и пронзительных офортов Гойи посвящены страданиям её жертв.

Часто утверждается — и ещё будет обсуждено на следующих страницах, — что Инквизиция времён Гойи была лишь тенью самой себя: менее произвольной, с меньшими полномочиями, не столь свободной в сожжениях за ересь или *нечистую кровь*, как в XVII или даже начале XVIII века. Всё это так, но Инквизиция оставалась омерзительным институтом, орудием идеологического террора и ненавистным символом *leyenda negra* — «чёрной легенды» старой Испании. А Гойя, будучи страстным гуманистом, ненавидел её с той же силой, с какой призывал в своих офортах свет разума.

В *Капричо* №23, *Aquellos polbos* («Вот к чему привела пыль»), осуждённый еретик сидит на возвышении перед жадной до зрелищ толпой, с опущенной головой, в позорном остроконечном *coroza* — колпаке инфамии, пока судья читает приговор. А в *Капричо* №24, *No hubo remedio* («Ничего уже не поделаешь»), мы видим женщину, едущую на осле по улицам к своему костру. Её грудь обнажена, шея зажата в деревянные колодки, на голове — тот же *coroza*, а вокруг — глумливая толпа зевак и надменных чиновников. В других офортах Гойя тоже выражает отвращение к черни, но ни в одном не так мощно, как здесь.

Но не все его сцены заключения связаны с Инквизицией. Возможно, нигде в графике Гойи не выражено столь глубокое сочувствие приговорённым, как в *Капричо* №32, *Porque fue sensible* («Потому что была чувствительной»). Это образ женщины, осуждённой за то, что вместе с молодым любовником убила своего старого мужа — дело Марии Висенты, вызвавшее сенсацию в Мадриде в начале 1798 года.

Красивая женщина сидит в тюрьме, окружённая такой густой тьмой, что кажется: она буквально разъедает её, сгрызает тело. Её поза — классический для Гойи треугольник:

руки на коленях, корпус образует прямой угол. Голова склонена, выражение лица — безмолвная внутренняя мука, отчаяние без просвета. В верхней части двери — смотровое окно. Луч света под дверью лишь усиливает ощущение мрака. Это единственный офорт в серии, где нет выгравированных линий — он целиком написан кистью, в технике акватинты. Его мягкость, почти жидкая деликатность, подчёркивает чудовищную несправедливость: вся эта тяжёлая репрессивная машина раздавит *una mujer sensible* — «чувствительную женщину».

Такой накал сострадания невозможно удерживать бесконечно — и Гойя это понимал. Ему нужен был контрапункт: жёсткая, едкая сатира — как отдушина после ужаса власти. Так возник цикл про ослов — шесть *Капричос* (№37–42), где различные виды учёности и творчества осмеиваются через изображения ослов. Метафора была стара как мир: ослом человека называли с незапамятных времён. В Испании с XVII века существовала целая традиция ослиной сатиры — достаточно вспомнить бурлескную поэму *Burromaquia* («Битва ослов») Габриэля Альвареса де Толедо, библиотекаря короля Филиппа V.

Но именно гравюрная ярость Гойи придала старому мотиву особую злобную остроту. Он использует ослов, чтобы осмеять плачевное состояние испанского образования. В *Капричо* №37, *¿Si sabrá más el discípulo?* («А не будет ли ученик поумнее?»), ослёнок указывает копытом на заглавную букву A в букваре осла-учителя (естественно, A — это *asno*, осёл).

В *Капричо* №38, *¡Bravísimo!*, два человека восторженно хлопают, пока осёл, сев на хвост, внимает игре обезьяны на гитаре — только вот обезьяна так же невежественна, как и он, потому что бренчит по той стороне гитары, где нет струн.

Осёл и обезьяна снова появляются как покровитель и художник в *Капричо* №41, *Ni más ni menos* («Ни больше, ни меньше»). Обезьяна, напоминая античное определение искусства как «обезьяны природы», пишет портрет осла, который гордо позирует. Это прямая аллюзия на первый официальный портрет Гойи — изображение графа Флоридабланки 1783 года, где высокий министр возвышается над карликовым живописцем. Всё верно: осёл претендует на статус. В *Капричо* №39, *Asta su abuelo* («До самого деда») он сидит за столом с гербом — где изображён, конечно же, осёл — и гордо демонстрирует родословную: осёл за ослом, и так, без сомнения, до времён Эль Сида.

У осла есть и научные амбиции. В *Капричо* №40, *¿De qué mal morirá?* («От какой болезни он умрёт?»), он в костюме, у постели больного, держит его копытом за пульс. На морде — гротескное выражение заботы и непонимания. Ясно, что он ничего не понимает — и, по Гойе, ничем не отличается от большинства испанских врачей того времени. (Позднее, впрочем, он сделает исключение для доктора Эухенио Гарсиа Арриэты, своего спасителя — но об этом позже.)

Самый беспощадный из «ослиных» *Капричос*, безусловно, офорт №42 — *Tú que no puedes* («Ты, кто не можешь»). Это мир наизнанку, *monde à rebours*, хорошо известный по ранней французской и фламандской сатире, в котором привычные социальные роли иерархий труда перевернуты с ног на голову: два осла едут верхом на людях. Делают это с выражением безмятежного самодовольства. Один из ослов, слева, даже

носит шпору с жестокой, звездообразной «розеткой» на задней ноге — чтобы нам и человеку под ним не оставалось сомнений: кто здесь господин. Здесь нет ничего загадочного. Люди в плохо сидящей одежде *jornaleros* — батраки, поденщики, беднейшие слои. Ослы — это богачи, чью тяжесть вынуждены нести бедные. *Tú que no puedes* — это первая часть распространённой испанской поговорки: «Ты, кто не можешь… неси меня на спине». Композиция отсылает к чудовищному правовому неравенству, порождённому имущественным неравенством, о чём подробно писал Ховельянос в своём *Informe sobre la ley agraria* (1795) — одном из основополагающих текстов испанского Просвещения. Он отмечал, что основной груз налогов и обязательных повинностей ложится на (в основном сельских) рабочих, в то время как высшие 10 % общества — дворяне, священники и прочие привилегированные — освобождены от них. Подхватывая эту тему, Гойя добавляет своё: бедняки настолько слепы, что даже не осознают этого — они воспринимают происходящее как «естественное» положение вещей и не способны выразить протест. Глаза у мужчин в офорте закрыты: они ничего не видят. Немы как ослы, упрямы как мулы, они соглашаются на собственное угнетение. Те же, кто наверху, столь же неспособны осознать, почему они там оказались, и что, по идее, должны были бы делать.

Наиболее далёкой от современного опыта областью *Капричос* является, конечно, офорты о ведьмах. Мы все знаем ревность и сексуальную одержимость; мы сталкивались с ложью и её последствиями; мы соблазняли и были соблазнены; нас обманывали, и мы обманывали. Мы испытывали негодование по поводу классового неравенства, отвращение к грубому чревоугодию и пьянству. Некоторые из нас знают ужасы и ненависть, рождающиеся из религиозного фанатизма и гонений, — и даже если мы не ярые антиклерикалы, немало найдётся тех, кто ощущал тревогу или даже возмущение перед лицом организованной религии и её власти. Поэтому *Капричос* порой воспринимаются как вполне актуальный документ, и наше восприятие этой великой серии не так уж далеко от чувств зрителя начала XIX века — хотя едва ли сегодня найдётся человек, у которого возникнет желание сжечь целое переплетённое издание, как это сделал Джон Рёскин в припадке морального пыла, удивительным образом напоминающем человеческие сожжения эпохи Инквизиции. (Хотя, вполне возможно, сам Гойя расценил бы этот акт как своеобразный комплимент.)

Однако кое-что кажется почти несомненным: мало кто из современных людей — если вообще кто-то — находит *Капричос* о ведьмах столь же убедительными и доступными, как остальные. Причина очевидна: ведьмы и колдовство больше не являются частью общей культуры. Кто из нас сегодня допускает, что старая женщина — расплывчатое пятно в тени дерева в андалусской деревне — действительно обладает злыми силами? Кто воспринимает её обветшалые дёсны иначе как следствие стоматологических проблем из-за плачевного состояния медицины в эпоху Франко? Кто верит, что она способна вызывать аборты или откладывать яйца с пророческими знаками — за что, кстати, последняя ведьма, сожжённая Инквизицией в 1781 году, и была осуждена? Кто представляет, что она крадёт младенцев из люлек, совокупляется с козлом (в молодости) или летает на метле? Ответ — чтобы прервать эту вереницу риторических вопросов — практически никто. Ведьмы больше не проникают в нормальные измерения повседневной жизни. По крайней мере, так сказал бы образованный горожанин. Но в Испании конца XVIII — начала XIX века всё было иначе. Колдовство оставалось реальным общественным феноменом — будь то для

просветителей, стремившихся искоренить его как древнее и вредное суеверие; будь то для священников, видевших в ведьмах соратниц дьявола; будь то для простолюдинов, чья вера в ведьм словно радиоактивный изотоп была вмонтирована в культурный костный мозг.

Тот факт, что ровно четверть из восьмидесяти финальных офортов в *Капричос* посвящена ведьмам, вовсе не означает, будто Гойя сам в них верил. Но это говорит о том, что он прекрасно знал, какую силу образ ведьмы имеет в испанском воображении его времени.

Причины столь широкого распространения этого примитивного убеждения были подведены к общему знаменателю примерно в то время, когда Гойя родился, — бенедиктинским монахом Бенито Фейхоо, отцом испанского *ilustración*, в конце 1720-х годов, во втором томе его *Teatro crítico universal*. Почему, спрашивал Фейхоо, столь многие испанцы верят в ведьм — и почему ещё больше людей, в том числе образованных, так очарованы этой темой? Причины, по его мнению, сводятся к пяти.

Первая — это человеческое стремление пересказывать и записывать *cosas prodigiosas*, «удивительные вещи». Образованные люди тоже в этом участвовали: это приносило им читателей.

Вторая — привычка приписывать дьявольскому вмешательству явления, имеющие естественные или технические причины. Как писал Фейхоо:

> «В те века, когда математика почти не изучалась, едва ли находился выдающийся специалист, которого толпа — а порой и не только она — не принимала бы за мага, из-за того, что он умел извлекать из науки чудесные результаты… Всё исключительное воспринимается как божественное или дьявольское… В любой стране, как только появляется человек с новыми способностями, не замеченными прежде, толпа сразу считает его колдуном. Но больше всего это — в нашей Испании».

Третья причина — *сумасбродное тщеславие* людей, желающих слыть колдунами, не будучи ими. Желание вызывать страх: «Кто решится обидеть того, кто, как считается, может распоряжаться твоей жизнью, делами и честью?»

Четвёртая — злоба: стоит оклеветать кого-нибудь как ведьму, и ты доставишь ему бесконечные страдания — от социальной вражды до огня Инквизиции.

А пятая, возможно, самая распространённая причина — *самообман*: человек *сам* начинает верить, что он ведьма.

> «Это случается с теми, в ком живое воображение сочетается с робким сердцем; когда их охватывает страх и они думают о тяжком преступлении — особенно если общество взбудоражено, а суд пристально следит за делом — разум искажается, рождаются фантазии и химеры. Ужас от преступления и страх перед наказанием приводят *животные духи* в такой беспорядок, что — из страха совершить — воображение принимает это за уже совершённое… Пример тому — излишне

щепетильные люди, которые верят, будто совершили именно те грехи, что ужасают их больше всего: проклятие, богохульство, ересь».

Фейхоо, разумеется, писал о процессе *самообвинения через воображаемую вину*, который под давлением Инквизиции толкал внушаемых испанцев к самоуничтожению — точно так же, как спустя два века он погубит многих жертв сталинских показательных процессов. Это завуалированное, но недвусмысленное осуждение практики Священной Канцелярии — и, вероятно, максимально далеко, насколько мог позволить себе дойти в своём обличении священник.

В завуалированной форме Гойя в *Капричос* проводит параллель между колдовством и деятельностью духовенства. Он подчёркивает сходство между ведьмами и монахами в их послушании и иерархической подчинённости: младшие преклоняются перед старшими. В офорте номер сорок семь *Obsequio al maestro* («Дань учителю») пожилая ведьма с каменным презрением смотрит сверху вниз на другую, подносящую ей (или ему) в дар мёртвого младенца; жест подношения напоминает подобострастный поклон послушника, целующего перстень кардинала. Как говорится в тексте Прадо: «Вполне справедливо — неблагодарными были бы ученики, не навещающие своего учителя, которому они обязаны всеми своими дьявольскими способностями». В офорте №46 *Corrección* («Наставление») группа *brujos* — ведьмаков — представлена как семинаристы, советующиеся с «великой ведьмой, управляющей семинарией в Бараоне» — что бы это за учреждение ни было на самом деле. Разумеется, Гойя не мог быть слишком откровенным: за любой публичной критикой духовных обрядов маячил зоркий надзор Инквизиции, которого художнику приходилось всячески избегать.

Другие сцены ведьмовского «обучения» носят более интимный, личный характер. В офорте №60 *Ensayos* («Упражнения») молодая, довольно соблазнительная ведьма учит тощую и старую ученицу левитировать под мрачным взглядом сатаны в виде козла и рядом с особенно зловещим фамильяром — котом. Офорт №68 *¡Linda maestra!* («Милая учительница!») показывает старуху, обучающую молодую и красивую ведьму летать на метле — классическом фольклорном средстве передвижения. Здесь и в сопроводительном комментарии очевидна плотская двусмысленность: метла — это фаллический символ, а глагол *escobar* (буквально «подметать») в испанском сленге значит «трахать».

Что Гойя воспринимает *brujería* хотя бы отчасти как нелепость, видно из офорта №65 *¿Dónde va mamá?* («Куда идёт мама?»), где огромная водянистая ведьма в обнажённом виде с трудом удерживается на спинах странных демонических существ, у одного из которых совиная голова служит фиговым листком. На вершине этой живой пирамиды отчаянно балансирует полосатый кот с зонтом. Но если такие сцены явная фарс и вызывают смех, то офорт №45 *Mucho hay que chupar* («Высасывать — не пересасывать») смеяться не даёт: две мерзкие карги делят нюхательную табакерку, а перед ними стоит корзина, доверху наполненная детскими трупиками. Самый омерзительный из всех *Капричос*, пожалуй, — офорт №69 *Sopla* («Дует»), тоже на тему дьявольского насилия над детьми и каннибализма: «дует» в данном случае анус мальчика. Высокий жилистый ведьмак держит ребёнка за ноги, как кузнечный мех, и воздух, вырывающийся из него, раздувает угли в жаровне. Поджигание собственных газов — древний грязный трюк, но у Гойи он получает зловещее значение сексуального

подчинения. Педофильский подтекст продолжается в группе позади: ещё один участник шабаша сосёт пенис другого мальчика. Как сказано в тексте Аялы: «Юные мальчики становятся объектами тысяч непристойностей со стороны старых распущенных мужчин».

Неминуемо, что в столь обширной серии изображений определённые черты стиля Гойи выдвигаются на передний план, словно под софитами. Быть может, наиболее интересная из них — помимо его гениального дара наблюдать и фиксировать человеческие типажи, что уже само по себе делает его величайшим мастером «характера» своего времени — это его отношение к неоклассицизму. Обычно мы не ассоциируем Гойю с неоклассикой: его искусство кажется слишком тревожным и беспокойным. Однако черты, роднящие его с такими художниками, как Пиранези, Давид, архитектор Джон Соан и даже с фантастом-педагогом Этьеном-Луи Булле, читаются в *Капричос* буквально на каждом шагу. Самые очевидные — это композиционные схемы, в которых он любит явную геометрию — особенно диагонали, с которых начинаются фигуры и группы. Часто он заимствует классический образ, придаёт ему строгую уравновешенность, а затем резко и кощунственно трансформирует — как, например, в офорте №8 *¡Que se la llevaron!* («Утащили!»), где сцена похищения женщины двумя безликими фигурами (одна, возможно, капуцин в капюшоне) представляет собой извращённую вариацию *pietà militare* — сцены, в которой солдаты несут павшего товарища, позднее ставшей христианским образом снятия Христа с креста. Гойя наслаждается контрастом между абстрактной строгостью композиции и напряжённой человечностью эмоций. Офорт №9 *Tántalo*, к примеру, сочетает идеальную прямоугольную ось тела женщины с наклонной диагональю пирамиды — отсылкой к Пирамиде Цестия, изображённой Пиранези, оригинал которой Гойя, несомненно, видел в Риме. Это сдержанное классическое цитирование только усиливает страдание на лице убитого горем старика.

Caprichos, одним словом, охватывают колоссальный тематический спектр, и их создание потребовало титанических усилий. Достаточно взглянуть на цифры. В те времена отпечатки с офортных досок не нумеровались и не подписывались, как это принято сейчас, ради контроля качества и поддержания редкости. Гойя отпечатал около трёхсот комплектов *Капричос* — а это почти двадцать четыре тысячи оттисков, не считая пробных, испорченных или отклонённых. Работа была изнурительной даже для человека с целым штатом помощников — и, увы, результаты оказались удручающими. Объявление о выходе *Caprichos* появилось 6 февраля 1799 года в *Diario de Madrid* — потому что обычные книжные лавки отказались брать серию на реализацию. Цена составляла одну унцию золота за комплект — или 320 реалов (по 4 реала за оттиск). И даже при столь низкой цене за четыре года было продано всего двадцать семь комплектов. Четыре из них — верным друзьям и покровителям Гойи, герцогам Осуна.

Вот точный, стилистически выверенный перевод заключительного фрагмента главы о *Caprichos* и перехода к фрескам Сан-Антонио де ла Флорида:

С коммерческой точки зрения это было фиаско. Причём нет никакой очевидной причины, почему так произошло. Предполагали, что антиклерикальный тон некоторых

Капричос мог вызвать гнев Инквизиции, которая затем помешала их продаже, — но никаких записей о чём-либо подобном не существует.

А между тем этот проект пришёлся весьма кстати: с тех пор как в 1792 году Гойя тяжело заболел и оглох, он находился в серьёзном финансовом упадке и остро нуждался в масштабной работе, чтобы вновь заявить о себе. Однако взяться за роспись купола, висевшего в тридцати трёх футах над полом и простиравшегося почти на двадцать футов в поперечнике, было делом непростым. Его приступы головокружения были настолько сильны в первые месяцы болезни, что он едва мог подниматься по лестнице, и, когда выздоравливал в доме Себастьяна Мартинеса в Андалусии, наверняка испытывал сомнения и страх перед работой на высоте. Это была, конечно, не такая головокружительная высота, как у *coreto* в Эль-Пилар в Сарагосе, но всё же она внушала тревогу. Были ли у него помощники? Видимо, нет — по крайней мере, о них ничего не известно, хотя, скорее всего, у него были рабочие, которые наносили *intonaco* — влажную штукатурку, по которой он писал фреску. (Большая часть живописи выполнена в технике классической *buon fresco*, но в отдельных местах, особенно в бликах, Гойя вносил изменения *a secco*, то есть поверх уже подсохшего слоя.)

С тех времён сохранился не датированный портрет его друга и иногда ассистента — валенсийского художника Асенсио Хулии с надписью: «Гойя — своему другу Асенсио». Молодой человек с задумчивым лицом стоит в длинном рабочем халате перед строительными лесами, вполне возможно — теми самыми, что были установлены внутри Сан-Антонио. Известно, что Хулия не раз копировал работы Гойи, но мог ли он настолько убедительно воспроизводить его личный, узнаваемый жест в изображении фигур и лиц в таком крупном масштабе? Вряд ли. Хотя доказать обратное невозможно.

Была ли эта работа полностью его или нет, но ни следа напряжения, связанного с работой на высоте, в ней не чувствуется — только сияющая, почти воздушная *joie de vivre*. Фрески в Сан-Антонио, с их ангелами на бабочкиных крыльях, прелестными и соблазнительными, — это искусство молодого человека, созданное в вопреки возрасту художником за пятьдесят.

Основная сцена занимает купол. Она иллюстрирует легендарный эпизод из жизни святого Антония, известный по сборнику *Christian Year* — популярной *hagiographia fabulosa*, составленной французским священником и переведённой на испанский язык отцом Хосе Исла. Находясь в Падуе, святой Антоний получил известие, что его отец, португалец по имени дон Мартин Буллос, обвинён в убийстве человека в Лиссабоне. С разрешения религиозных властей Антоний чудесным образом «переносится» в Лиссабон и просит суд предъявить тело жертвы. Затем он обращается к мёртвому с вопросом, убивал ли его его отец. Труп поднимается и отвечает: нет, не убивал. После этого он снова падает в гроб — к всеобщему потрясению и благоговению. Дон Мартин Буллос, разумеется, оправдан.

Собственно, воскрешение мёртвого — ядро сюжета на куполе. Но Гойя изобразил его так, как в Испании до него никто не делал, даже если определённые истоки можно найти в итальянском искусстве. Остаётся открытым вопрос, видел ли он, во время своей поездки в Италию, купольные фрески, где фигуры зрителей стоят вдоль

балюстрады — и если да, то какие именно. Это не имеет значения: трактовка у Гойи совершенно оригинальна — по своей повествовательной силе и прямоте. Вместо барочной схемы «небо наверху, земля внизу» он переворачивает структуру с ног на голову. Земля с людьми расположена в куполе, а ангелы на парусах и в арках снизу словно поддерживают её. Вместо мраморной балюстрады — простой деревянный поручень с железными столбиками. За ними — синие горы, деревья, небо. Мы на открытом воздухе, а не в зале суда. Гойя принципиально уходит от барочных эффектов с их клубящимися ангелами, святыми и путти, существующими в неопределённом небесном пространстве.

Перед началом работы Гойя, как записал его друг Леандро Моратин, обошёл мадридские церкви: «С Гойей в Сан-Пласидо. Осмотрели росписи». Видимо, он хотел освежить в памяти, что и как делали его предшественники и соперники. Увиденное, судя по всему, утвердило его в решении идти по собственному пути — к реализму и прямоте, столь характерным для его стиля, особенно после *Капричос*. Все фигуры на куполе — будто списаны с улиц Мадрида. Они реальны и непосредственны. Архитектура отсутствует, но складки одежды, их вес и ритм создают мощное пространственное ощущение. Некоторые персонажи красивы, другие — почти карикатурны, но ни один не идеализирован по-тиеполовски. Они не аллегории — они сами собой, и в их мимике, позах, жестах — целая энциклопедия человеческих реакций.

В северной части купола — главный драматический узел: святой Антоний стоит на скале (так, чтобы было видно всё его тело от головы до босых ног) и мягким, но повелительным жестом вызывает покойника. Тот, серо-бурый и застывший, восседает на грубом ложе, руки его сложены в угловатой позе молитвы. Мужчина помогает удержать его в сидячем положении. Женщина с распростёртыми руками выражает изумление и мольбу. За ней — пожилой слепой в жёлтой тунике, опираясь на трость левой рукой, держится правой за её плечо — как отец за дочь. Не Антониев ли это отец? Ведь по сюжету он оправдан. А напротив — на южной стороне купола — другой персонаж, раскинув руки, с восторгом передаёт новость о чуде тем, кто его ещё не заметил.

От откровения до объявления — по всей окружности купола — непрерывная цепь из десятков фигур, каждая из которых отличается выражением, движением, положением тела, но все объединены мастерством живописной краткости Гойи и утрированностью, нужной, чтобы фигура «считалась» с тридцати футов снизу. Дети чуда не замечают: они ерзают и лазают по перилам. Другие склоняются вперёд, как зрители на балконе, смотрящие на нас, стоящих внизу. В северо-восточном секторе, за спиной святого, таится фигура в жёлтом жакете и с опущенной шляпой — это, по всей вероятности, настоящий убийца. Здесь — весь Мадрид, за исключением развязных *majas* и *petimetres*, которые уместно приглушены: их одежда — в сдержанных серо-лиловых, коричневых, тёмно-синих тонах, лишь изредка вспыхивает белое, розовое, бледно-зелёное, горячий апельсиновый. Цветовая гамма — сугубо гойевская: она лишена игривости Тьеполо, и сильно контрастирует с тускло-свинцовым небом.

Это — сцена из народной жизни. Можно подумать, что смотришь на зрителей в *tendidos* — трибунах для зрителей на корриде. Но оживление ей придаёт рисунок —

его энергичная, сжатая жестикуляция. Никаких украшательств: из тридцати футов они всё равно не видны. Веко и зрачок — мазок с пятном. Щёка или рот — одна тень. Одежды выписаны так же стремительно и живо, как у Мане чёрный костюм или синяя *pelisse*. Чем ближе подходишь — тем современнее становятся фрески. Именно это объясняет, почему значение Гойи для живописи только росло по мере приближения XIX века к XX. Он стремился — как, по его словам, говорил своему сыну Хавьеру — уловить «волшебство атмосферы».

Нигде это волшебство не проявляется столь очевидно — и столь соблазнительно — как в фигурах ангелов, занимающих нижний ярус церкви. Ангелы по традиции бесполы или, в крайнем случае, обладают чем-то вроде изнеженной, жеманной маскулинности, которая, когда речь идёт о воинствующих архангелах вроде Гавриила или Михаила, смотрится попросту нелепо. Но не у Гойи: у него каждый из них — безо всякого сомнения — женщина. Причём с такой очевидной и беззастенчивой женственностью, которую скорее ждёшь от наложниц Делакруа или красоток Ренуара (если бы не то, что у Ренуара они чаще похожи на амёб). По-настоящему они напоминают молодых актрис, переодетых в ангельские одеяния. Они порхают и трепещут крыльями, словно бабочки. Это, так сказать, ангелы «общего назначения», но высшего разряда; Гойю нисколько не интересовало тонкое различие между архангелами, престолами, господствами, херувимами, начала́ми и властями, столь важное в композициях Сотворения мира или Страшного суда у других художников прошлых эпох. Почти все его ангелы — *rubias*, белокурые, с розово-слоновой кожей и прелестными, хоть и целомудренно прикрытыми, телами. Они раздвигают тяжёлые занавеси, чтобы обрамить и выставить на обозрение чудо, происходящее в куполе. Эти занавеси сшиты из шёлка с отливом и вышиты золотыми нитями. Одежды ангелов — «облачениями» их можно назвать лишь с натяжкой: слишком уж это слово церковное — разве что для таких воздушных прелестниц — широкие, летящие, как паруса, розовые, зелёные, золотистые, лимонные, белые. Материалы, из которых они сделаны, невозможно точно определить — они кажутся одновременно и хрустящими, и шёлковыми. Есть ли ещё хотя бы одно произведение искусства, в котором художнику доставляло бы такое удовольствие писать ангелов? Во всяком случае, в Испании — вряд ли.

Какой была реакция публики на фрески в Сан-Антонио после открытия церкви в 1799 году — неизвестно. Позднейшие отзывы склонны к кисло-сдержанной оценке: дескать, росписи, если и не прямо языческие, то уж точно излишне светские для церковного пространства. Один критик, Педро де Мадрасо, жаловался в 1880 году, что «чудо, совершённое святым, преподнесено столь легко и игриво, словно это выступление бродячих акробатов, а андрогинные ангелы сверкают глазами и обладают кожей цвета камелии — более уместной для куртизанки, чем для небесного создания». Прекрасный пример того, как самые ханжески настроенные критики Гойи ухитрялись одновременно и понять суть, и полностью её упустить.

Глава седьмая:
Падение бурбонов

«Капричос» задумывались как искусство для народа. То, что они не стали по-настоящему популярными, не нашли широкой публики, к которой Гойя стремился обратиться, теперь уже почти не имеет значения. К тому же существует немало других свидетельств того, что в конце девяностых годов восемнадцатого века у Гойи всё яснее проявлялось стремление использовать в живописи популярные, сенсационные сюжеты. Его, конечно, нельзя назвать предшественником поп-арта, но совершенно очевидно, что так же, как он адаптировал чувствительность сайнете к своим ранним картонам для шпалер, он позднее начал использовать в своих работах события, обладающие мощной «журналистской хваткой»: убийства, похищения, изнасилования, интриги, супружеские измены, обманы, даже каннибализм — он даже написал своего рода повествовательную комикс-сцену о похождениях печально известного разбойника по имени Педро Пиньеро, по прозвищу Эль Марагато, и о его поимке и поражении в поединке с бесстрашным монахом Педро де Сальдивией. Никто не мог бы упрекнуть Гойю в том, что он был «выше» удовольствий, которые доставляют горячие таблоидные истории — заголовок вроде *обезглавленное тело найдено в баре с полуобнажёнными девушками* был бы ему по вкусу. То, что в своё время, возможно, казалось вульгарным (хотя никаких свидетельств, что какие-либо знатоки искусства считали это грехом против Святого Духа вкуса, не сохранилось — в частном порядке, может быть, кто-то и думал так), сегодня кажется пророческим.

Некоторые из этих небольших рисунков и живописных сцен конца девяностых годов восемнадцатого века были тесно связаны с «Капричос», над которыми он тогда работал. Большинство из них было собрано одним и тем же человеком — майоркинским коммерсантом доносеньором Хуаном де Саласом и впоследствии перешло к его зятю, третьему маркизу де ла Романа; его потомкам эти произведения принадлежат и по сей день. Из одиннадцати первоначальных картин три утеряны; их сюжет нам неизвестен. Восемь сохранившихся изображают в основном те или иные формы ужаса — гуиньоль социальных низов Испании времён Карлоса четвёртого, но без прямого политического содержания.

Одна из первых картин из этой серии посвящена жене, которая вместе со своим молодым любовником замыслила убийство своего состоятельного мужа, за что была предана суду, заключена в тюрьму, а затем казнена — всегда выигрышный сюжет. Жертвой стал богатый мадридский коммерсант Франсиско де Кастильо; преступная жена — тридцатидвухлетняя Мария Викента Мендьета; её любовник — двадцатичетырёхлетний кузен Сантьяго Сан Хуан. Первый образ, который Гойя извлёк из этой фатальной любовной драмы, — это «Капричо» номер тридцать два, *Porque fue sensible* («Потому что была впечатлительной»): отчаявшаяся женщина в тюрьме, которую в ранних комментариях к «Капричос» отождествляют с «женой Кастильо». Затем, по-видимому, Гойя обратился к официальным (и неофициальным) записям с показаниями свидетелей, прозвучавшими на процессе. (Скорее всего, он не присутствовал на слушаниях, но в этом и не было нужды: его друг Ховельянос был тогда министром юстиции, а другой просвещённый приятель, Хуан Мелендес Вальдес,

исполнял обязанности королевского прокурора — так что Гойя, вероятно, без труда получил доступ к материалам дела.)

Сан Хуан, любовник Марии и убийца, проник в дом около четверти восьмого вечера девятого декабря — он пришёл с улицы, окутанный плащом и в маске. Жертва ушла спать рано, страдая от болезненной флюса, и жена дала ему снотворное — вероятно, опиумную настойку. Сан Хуан быстро направился в спальню и нанёс Кастильо одиннадцать ножевых ранений в грудь и живот, из которых пять оказались смертельными. В картине Гойи *Визит монаха* (около тысяча восемьсот восьмого — тысяча восемьсот двенадцатого годов) мы видим на заднем плане неясную фигуру мужчины, лежащего в кровати, и слабое свечение огня. На переднем плане — зловещий силуэт монаха в коричневом облачении, стоящего у входной двери с улицы, за ним — ещё один монах, стоящий ниже, на ступенях. Этот стоящий монах — переодетый любовник, а Мария Мендьета сидит перед ним на стуле, устремив взгляд вверх — на его (для нас невидимое) лицо с выражением покорного восторга, указывая жестом на своего распростёртого мужа в дальней комнате. Неподвижность этого безликого монаха пугает до глубины души; и вновь вспоминается увлечение Гойи народным театром, его мизансценами и кульминационными моментами. Эффект оказался настолько удачным, что Гойя перенёс его в другой из своих «Капричос», гравюру номер три — *Que viene el coco* («Идёт кукурбита» / «Вот идёт страшилище»): мать с тем же восторгом смотрит вверх на фигуру капюшонного любовника, чьё зловещее появление в комнате до смерти напугало её ребёнка.

В тот же период — с тысяча семьсот девяносто шестого по тысяча восемсотый год — Гойя создал также целый ряд живописных и графических работ, возвращающих нас к одному из его давних интересов: беззаконию и разбою. Это были не фантазии, а подлинные и насущные страхи всякого, кто путешествовал по дорогам Испании. Возможно, вдохновением для этих сцен послужили особенно жестокие акты насилия на трактах, но их было так много, что невозможно сказать с уверенностью, отражают ли изображения конкретные события или же являются, так сказать, обобщёнными размышлениями о той ужасной судьбе, которая могла постигнуть любого путешественника.

Одно можно утверждать определённо: хотя простой народ Испании порой и возводил своих разбойников и бродяг в ранг народных героев, всё же такая склонность была несравнимо менее выражена, чем у англичан с их культом Бена Тёрпина и других «удалых парней», которые расплачивались за свои преступления, «оседлав трёхногую кобылу» или «лошадь, рождённую из желудя» — то есть взойдя на виселицу в Тайберне.

Иногда Гойя изображал своих разбойников, контрабандистов и грабителей дорог с оттенком неохотной или ироничной симпатии, но он никогда не терял из виду, насколько опасными и злобными они могли быть. Примером могут служить рисунки из мадридского Альбома (тысяча семьсот девяносто шестого — тысяча семьсот девяносто седьмого годов). Трое угрюмых контрабандистас — торговцев табаком — сидят у костра под деревом, скручивая самокрутки и нарезая жвачку, их пистолеты и карабин — под рукой. Подпись рукой Гойи гласит: «Добрые люди, тут мораль читаем мы», — упрёк тем, кто с лёгкостью осуждает их ремесло. С другого рисунка на нас

смотрит зловещий тип в чёрной шляпе и кожаных гамашах, с коротким мушкетом в руке; он стоит в позе танцора, готового в долю секунды навести ствол. Над ним Гойя подписал: «Адвокат» — и добавил: «Этот никого не отпускает, но он не так опасен, как плохой врач». Эти рисунки можно воспринимать как (относительно) лёгкие наблюдения. Не таковы его живописные сцены нападений разбойников, пронизанные холодной, беспощадной жестокостью. Они открываются тёмной, гнетущей сценой: в глухом горном ландшафте повозку остановили и избавили от пассажиров; один из них, с завязанными глазами и опущенной головой, ждёт, пока кто-то из нападавших пустит ему пулю в лоб; женщина с вскинутыми руками напрасно молит о пощаде. Этого уже достаточно, чтобы содрогнуться, но следующие две сцены почти невыносимы — возможно, они столь же беспощадны и холодны в изображении бессовестного насилия, как только может позволить себе высокое искусство.

На первой из них разбойники стоят у входа в пещеру или под свисающим с утёса склоном, туда же они пригнали своих пленников. Мужчин и женщин уже разделили. Одна из женщин с воздетыми в вечном жесте мольбы руками умоляет о пощаде. Напрасно: с наставленными ружьями бандиты собираются расстрелять мужчин; один из них, с повязкой на глазах, склонил голову в покорности.

Действие второй сцены переносится внутрь пещеры. Один из разбойников срывает одежду с женщины — на ней осталась лишь белая сорочка, и через мгновение она окажется совершенно обнажённой. На заднем плане другой бандит прервал надругательство над второй женщиной (руки её сложены, но неясно, молится ли она о пощаде или просто связана), чтобы оглянуться на своего сообщника.

Почему это изображение так тревожно? Не просто потому, что оно предвосхищает сцену изнасилования. Европейские художники изображали это столетиями. Это был «нормальный» сюжет. Часто жертва смотрит прямо на зрителя с выражением страдания, как бы прося о помощи, позволяя зрителю ощутить моральное превосходство над совершаемым насилием — не быть соучастником. Но здесь связь между жертвой и зрителем иная — и это потрясает. Хрупкая, прекрасная, беззащитная женщина прячет лицо: она — только тело, лишённое индивидуальности, сведённое к объекту вожделения.

От кого она прячет лицо? От тебя. Чьего взгляда она боится? Твоего. Она не хочет, чтобы ты смотрел. Её поражает стыд перед твоим взглядом. Разбойник обнажает её, словно торговец рабынями разворачивает товар — перед твоими глазами. Это страшное обвинение в соучастии зрителя, достигнутое предельно простыми средствами. *No se puede mirar*, — «На это нельзя смотреть» — напишет Гойя под одной из сцен массового убийства (также в пещере) в серии «Бедствия войны». Но на это надо смотреть. Зачем вообще нужна картина, если не для того, чтобы на неё смотреть?

То, что Гойя изображает здесь, связано с одной из любимых тем его исторической живописи: обнажённая, прекрасная Истина, которую раскрывает Время. (Недаром разбойник, раздевающий женщину, выглядит старым и измождённым, словно злобное воплощение Отца Времени, только без привычной бороды: Tempus edax — Время-пожиратель.) Но в данном случае акт обнажения не выявляет никакой истины,

кроме жалкой, повсеместной жестокости в этом падшем мире. Акт взгляда становится актом самообвинения: соучастие в насилии. Здесь секс и приближающаяся смерть неразрывно связаны. Вспоминается, что английское слово *autopsy*, означающее вскрытие тела, происходит от греческого корня, означающего «увидеть своими глазами». Вспоминается и то, насколько по-садовски устроена эта сцена. Лишь садист находит эротизм в беспомощности жертвы. Для других же подлинное эротическое — это не подавление одного другим, а прямо противоположное: экстатическое единение двух желающих друг друга людей.

На третьем изображении страшная возможность становится реальностью. Женщина изнасилована и умирает. Её убийца выволок её ко входу в пещеру — её след на земле обозначен яркой полосой алой крови. Слабо, в последнем усилии сопротивления, она поднимает ногу. Всё напрасно. Бандит прижал её к земле, её левая рука вывернута под спину. Оседлав её так, будто он собирается овладеть ею ещё раз, он поднимает нож, чтобы вонзить его в её мягкую, беззащитную плоть. Вряд ли можно придумать более брутальное и откровенное сопоставление лезвия с фаллосом — особенно если учесть, что её несчастный, изнасилованный рот, круглый, как буква «О», может быть либо разинут в крике, либо готов к сосанию.

Около тысяча восемьсот восьмого года Гойя создал ещё более леденящее кровь видение жажды и преступления — пару небольших картин на деревянных панелях, изображающих каннибалов и их жертв. Должно быть отдано должное художнику: несмотря на предельную отвратительность этих сцен, они — почти, но всё же — не скатываются в неосознанную мрачную гротескность, подобную той, что сопровождает маниакальные сцены содомии и человекоедства в книгах маркиза де Сада, действие которых происходит в обители безумного людоеда Мински.

На первой из этих картин каннибалы готовят жертв к варке. Слева лежит обнажённое и вспоротое тело, и один из каннибалов копается в его брюшной полости. (Кожа каннибалов темнее, чем у их жертв, но не настолько, чтобы можно было принять их за индейцев, тем более за африканцев.) Неподалёку от этого, у входа в пещеру, другой труп подвешен за верёвку, и ещё один каннибал усердно сдирает с него кожу. Стоит отметить, что даже изображая подобные ужасы, Гойя сохраняет характерную для него композиционную строгость, которая слегка сдерживает натиск ужаса: фигуры образуют прямоугольный треугольник, неподвижный в полумраке.

Вторая картина — *Каннибалы, созерцающие человеческие останки* — куда более дионисийская. Сцена у костра где-то в неопределённых диких просторах. Центральная фигура в безумной позе сидит верхом на валуне, торжествующе раскинув ноги — её поза совпадает с фигурой колдуна в гравюре «Капричо» номер шестьдесят пять *¿Dónde va mamá?* («Куда идёт мама?»): ноги расставлены, чтобы поддерживать нелепую конструкцию из ведьм и фамильяров. В правой руке он размахивает отрубленной рукой, в левой — человеческой головой.

Никто до Гойи не писал таких сцен — по крайней мере, не с такой выраженной светской окраской. В них нет ни малейшего следа религиозного содержания — не больше, чем в кормлении зверей в зоопарке. Единственные аналогии в прежнем искусстве — это, в античной скульптуре, сцена сдирания кожи с сатира Марсия

разгневанным Аполлоном, который проиграл ему в музыкальном состязании, и в христианской иконографии — мученичество святого Варфоломея, с которого содрали кожу за отказ отречься от веры во Христа. Обе сцены наполнены мифологическим смыслом, но картины Гойи лишены его напрочь. Более того, они, по-видимому, не имеют документального характера, не отсылают к известным историческим событиям.

Гипотеза о том, что они изображают мученическую смерть канадских иезуитов Жана де Брёбёфа и Габриэля Лалемана от рук ирокезов в тысяча шестьсот сорок девятом году, ничем не подкреплена. Почему Гойя должен был интересоваться страданиями каких-то французских миссионеров в Канаде — в отдалённой стране, где он никогда не бывал и которая не принадлежала к испанским владениям? Гораздо более вероятно, что его картины о каннибалах происходят, хотя и опосредованно и с гораздо большей повествовательной мощью, от гравюр, которые он вполне мог видеть: яростных визуальных обличений американского каннибализма, созданных Теодором де Бри как иллюстрации к собранию рассказов о путешествиях шестнадцатого и семнадцатого веков. Эти гравюры ещё спустя сто лет формировали европейские представления о Новом Свете. Поскольку изображения де Бри — с ужасающей жестокостью карибов и испанских конкистадоров — были крайне нелестны по отношению к Испании, они не пользовались популярностью у испанской публики. Эти гравюры, напротив, стали одним из столпов *чёрной легенды* об испанских зверствах в Новом Свете — легенды, которая вовсе не была выдумкой. Тем не менее, это не исключает того, что Гойя был с ними знаком.

Жертвы на двух картинах Гойи, несомненно, европейцы — об этом свидетельствуют предметы одежды, лежащие на полу пещеры в *Каннибалах, готовящих своих жертв*, около тысяча восемьсот первого — тысяча восемьсот восьмого годов: туфля с пряжкой, плоская чёрная шляпа. Однако ничто не связывает эти вещи с иезуитским облачением — тем более, что иезуиты не носили блестящих пряжек и других изысканных деталей костюма. В действительности, крайне маловероятно, чтобы какой-либо европеец — миссионер он или нет — оказался в столь дикой местности в такой изящной одежде, где его могли бы встретить настоящие каннибалы.

Скорее всего, эти небольшие картины не имеют исторической привязки. Они отражают более общий и бесспорно мрачный интерес Гойи к каннибализму как метафоре человеческого предела — зверства (*homo homini lupus*, «человек человеку волк») и предельной жестокости неудержимого влечения. Это тот самый Гойя, который несколькими годами позже напишет на стене Кинта дель Сордо свой ужасный образ Сатурна, разрывающего плоть собственного сына; тот же человек, что включал сцены каннибализма в «Капричос» и в связанные с ними рисунки, и который выгравировал обрывки расчленённых тел, насаженных на деревья, в «Бедствиях войны».

Цель разрозненных предметов европейской одежды, разбросанных по земле, — подчеркнуть максимальный контраст между человеком в «естественном состоянии» (каннибалы) и человеком в «состоянии культуры» (их жертвы); эти туфли и одежды — остатки зверства, которое, как предполагает Гойя, и есть подлинное естественное состояние человечества, и никак не связано с утопическими фантазиями о врождённой доброте и мягкости, которыми увлекались мыслители Французского Просвещения. Это пессимистические, скептические небольшие картины, и почти не важно, были ли они

написаны до или после начала войны против Наполеона: их просто не мог бы создать человек, ничего не знавший о предыдущем Терроре во Франции.

Что было ближе к «естеству»: самообожествлённая жестокость Робеспьера или пасторальная, нарочитая мягкость Марии-Антуанетты в образе доярки? По мнению Гойи — несомненно первое; всегда, неизбежно — первое. Потому что дикость — это истинное естественное состояние, тогда как мягкость, милосердие и чувство справедливости по отношению к другим — если и не маска или ложь, то уж во всяком случае результат размышления, то есть — искусственность. В этом смысле — и только в этом — Гойя был подлинным человеком восемнадцатого века, того самого столетия, в котором гротескно пророчески возник маркиз де Сад. Без де Сада картина культуры восемнадцатого века неполна, потому что, несмотря на его бесплодные проклятия, многословие и до нелепости радикальное бахвальство, он, в конечном счёте, был верховным критиком «авторитета». Однако Гойя никогда не читал де Сада; ни одного перевода на испанский язык не существовало, а французским он владел слабо.

Такое множество графических работ Гойи было связано с народным искусством — повествовательной и религиозной гравюрой, — что трудно определить, какая из них более всего обязана этим истокам. Но несомненно, что в этот ряд входят его шесть небольших картин (около тысяча восемьсот шестого года), изображающих поимку грозного разбойника бесстрашным монахом. Речь идёт о бандите по имени Педро Пиньеро, прозванном Эль Марагато. Марагатос были кочевым народом неясного этнического происхождения, который обычно селился — если вообще собирался вместе — неподалёку от Асторги; по всей стране они славились как искусные возчики мулов и держались друг друга так же сплочённо, как цыгане или евреи. Эти «спокойные, серьёзные, сухие, деловитые люди» были притчей во языцех по своей честности и отличались особым костюмом: широкие штаны и огромные мягкие шляпы. С таким образом народной добродетели образ разбойника Эль Марагато, как его изображает Гойя, не имеет ничего общего, и почему он носил это прозвище — остаётся загадкой. На картинах он одет как самый обычный грабитель. Но в своё время он был чрезвычайно знаменит — герой сенсационных историй на испанских дорогах, воспетый в народных песнях и изображённый в дешёвых гравюрах.

Ничто в его дикой карьере не было известно так широко, как её финал, который и запечатлел Гойя. В тысяча восемсот четвёртом году Эль Марагато был приговорён к каторжным работам на арсенале в Картахене, но спустя два года сбежал из заключения и снова вышел на дороги, занимаясь грабежами и разбоями. В июне тысяча восемсот шестого года он появился, при оружии, у одного дома неподалёку от Толедо и, ворвавшись, запер всех находившихся там мужчин в нижней комнате. В этот момент в дом постучался монах по имени Педро де Сальдивия с двумя суминами через плечо, прося милостыню для своего монастыря. Эль Марагато, убедившись, что монах один, под дулом мушкета загнал его в комнату к остальным пленникам. Вскоре разбойник решил снять обувь с одного из своих пленников, чтобы заменить ею собственную изношенную. Это дало монаху шанс. Он достал из сумина собственную пару обуви и предложил её Эль Марагато. Но когда тот, не отпуская мушкета от лица брата Педро, потянулся за ботинками, бесстрашный монах резко оттолкнул ствол в сторону. В завязавшейся борьбе брат Педро сумел вывернуть у него оружие. Когда же разбойник рванулся к седлу своего коня, чтобы схватить другой мушкет, монах без

колебаний ударил его прикладом, а затем выстрелил ему в ягодицу дробью с пыжом. После этого он, обнаружив рядом верёвку, связал руки Эль Марагато за спиной и взял его в плен.

Согласно народному пересказу, поражённый разбойник, приходя в себя от столь немонашеской решимости, воскликнул: «Ах, отец, кто бы мог подумать, что, когда я угрожал тебе ружьём, чтобы заставить войти, а ты входил, склонив голову и глаза, ты предашь меня вот так?» На что монах ответил: «Увы, друг мой, хотя снаружи я был смиренным, внутри во мне бушевал гнев Божий». Бандита доставили в кандалах в Мадрид, судили, повесили, а затем четвертовали. Монах стал легендой. Гойя, несомненно, с удовольствием изобразил эту историю как полурелигиозное событие, как чудо монашеской доблести — своего рода религиозный комикс, родственник дешёвых чёрно-белых и цветных гравюр о житиях святых, продававшихся за несколько медяков под названием *аллилуйя*. Для такого страстного охотника, как Гойя, центральный мотив сцены — брат Педро, стреляющий в растерянного бандита в упор, в самое мягкое место, — должен был быть совершенно неотразим. Это почти комическая увертюра к трагическому величию «Расстрела третьего мая».

Таков был вклад «неофициального» творчества Гойи на рубеже столетий. А что же принесла его официальная служба? Портреты и ещё раз портреты.

Он писал Карлоса четвёртого и Марию Луизу — поясными, в полный рост, а также (в лучших традициях Веласкеса) на конях. Но бесспорно величайшим произведением, ставшим возможным благодаря покровительству Карлоса четвёртого (ведь оно, как и сам монарх, не имели никакого отношения к созданию «Капричос»), стал групповой портрет короля с семьёй (тысяча восемсотого года), который до сих пор доминирует в своём зале музея Прадо. Это почти последний образ любого члена королевской семьи, созданный Гойей; ни Карлоса четвёртого, ни Марию Луизу он больше никогда не писал, хотя дважды ещё портретировал их старшего сына — принца Астурийского и будущего Фернандо седьмого.

Это громадная, сложная и обворожительная картина, которую с момента своего появления неизменно неправильно понимали — начиная с Теофиля Готье, назвавшего её «портретом лавочника с угла и его жены». Сегодняшние посетители Прадо вглядываются в версию королевы с её постаревшим, пятидесятилетним лицом и в короля с его выпученными глазами и плебейской внешностью — таким обычным, таким человечным — и согласно изумляются тому, как Гойе «сошло это с рук». Но в этом нет никакой тайны. Гойе *ничего* не «сошло с рук», и он вовсе не пытался устроить тайную насмешку.

Идея о том, что он якобы решил высмеять своих покровителей — а мы должны по некой странной логике полагать, что они были настолько недалёкими, что ничего не поняли, — живуча, но совершенно несостоятельна. Во-первых, сатира требует зрителя, а портрет Гойи, вися в Королевском дворце, имел в качестве зрителей лишь королевскую семью и придворных. Во-вторых, в самой живописи нет ни малейшего намёка на сатирическое намерение — что вполне объяснимо, ведь если бы там действительно содержался хоть один видимый укол, карьера Гойи как первого придворного живописца закончилась бы немедленно. И в-третьих, летом тысяча

восемсотого года, на королевской вилле в Аранхуэсе, Гойя сделал не менее десяти предварительных портретных этюдов для каждого из натурщиков, и все они, без исключения, должны были быть одобрены самими изображаемыми, прежде чем он приступил к написанию большой картины. Мотивы, двигавшие им при создании королевской четы, не имели ничего общего с теми, что направляли его резец при работе над «Капричос». Возможно даже, что Гойя изобразил короля и королеву несколько более благородными и красивыми, чем они были в действительности. Лишь очень наивный человек сочтёт это проявлением лицемерия. Но проверить это невозможно, поскольку не существует никакого «объективного» портрета, с которым можно было бы сравнить изображения Гойи.

Ясно, что сам он воспринимал этот заказ как возможность соперничества с Диего Веласкесом, как шанс показать, что он может приблизиться — или, по крайней мере, с уверенностью подойти — к уровню давно умершего мастера. Об этом свидетельствует, в частности, то, что, как и в своих более ранних работах — например, в портрете графа Флоридабланки — он включил в картину самого себя. Это дань памяти Веласкесу, присутствующему в «Менинах», хотя и не столь подчеркнутая. Гойя находится в полутени блистательной и величественной семьи, слева от композиции, он работает над большим полотном, подрамник которого уходит в верхний левый угол. Он смотрит прямо на зрителя — так же, как сам Веласкес с мольберта в «Менинах». Однако между ними есть важное различие.

Группа в «Менинах», включая самого Веласкеса, изображена так, как будто её видят глазами Филиппа четвёртого и его супруги, только что вошедших в комнату; их расплывчатое, но узнаваемое отражение видно в зеркале на задней стене. У Гойи же вся семья изображена так, словно смотрит в зеркало — в зеркало, которым как бы является глаз самого зрителя. С той точки, где стоит художник на полотне, он мог бы видеть лишь спины королевской семьи. Более того, чувство внезапного открытия, присущее «Менинам» — инфанта, художник, карлики, показанные королю и королеве в момент их входа — полностью отсутствует в «Семье Карлоса четвёртого»: здесь все персонажи очевидно и намеренно позируют. Это не фрагмент повседневной жизни, и изображённые фигуры не были собраны вместе в одном помещении одновременно.

На картине — тринадцать человек, не считая самого Гойи. Мария Луиза находится в центре композиции (что само по себе необычно, ведь традиционно в монархических портретах центр принадлежал королю), с двумя детьми. Она держит за руку шестилетнего Франсиско де Паулу, а другой рукой обнимает за плечи одиннадцатилетнюю инфанту Марию Изабел. Справа от неё — Карлос четвёртый; с левой стороны ему композиционно уравновешивает наследник — принц Фернандо, новый принц Астурийский. В своём синем костюме он выглядит почти красивым — совсем не таким, каким покажет его Гойя пятнадцатью годами позже: вялым, толстогубым и приземистым, окружённым эмблемами власти, после своего реставрационного возвращения в образе *El Deseado* — «Желанного». Рядом с ним — сестра Карлоса, с слегка безумным, преследуемым выражением и огромной чёрной мушкой на щеке; между ней и инфантой — неидентифицированная женщина с неразличимыми чертами лица — предположительно, она представляет невесту Фернандо, который на тот момент ещё не был женат. Со стороны Карлоса изображена

группа родственников — в том числе его брат Антонио Паскуаль, королева Португалии и принц Пармский.

Но центральное внимание в этом огромном портрете уделено, как и должно быть, Карлосу четвёртому, его супруге и их наследникам. Гойя, уходя в фоне в приглушённую гамму серо-коричневых тонов, подчёркивает блеск и энергию символического убранства на главных фигурах: переливающийся свет на пяти голубых и белых орденских лентах Ордена Карлоса третьего, изысканное мерцание вышивки, звёзд и эфесов, изящная рифма золотых стрел в причёсках Марии Луизы и её дочери Марии Изабел.

Плоскость живописи — Гойя в своей самой энергичной манере: свободная, пятнистая, рельефная поверхность краски, вспыхивающая светом, полная жизненности и ни на мгновение не скучная. Это, безусловно, не сатира, а восторженное утверждение монархии: пусть не её божественности, но той роскошной яркости, которую позднейшие эпохи назовут «гламуром» — способностью завораживать подданного, простолюдина.

Карлосу четвёртому повезло. Заслуживал ли когда-либо столь недалёкий монарх такого виртуозного обращения? Его можно было бы с известными оговорками назвать эстетом. Но в людях и в их мотивах он не разбирался совершенно. Он был неисправимо глуп, когда дело касалось интриг — политических или любовных. Из немногих его высказываний, дошедших до нас, одно относится к разговору при дворе с его отцом. Тогда Карлос предположил, что мужчины благородного происхождения, особенно королевской крови, могут быть уверены, что их жёны не будут изменять им, а любовницы — предавать: ведь какая женщина, вопрошал он, может почувствовать влечение к мужчине низшего ранга? Последовала пауза, а затем вздох старого короля:

«Карлос, Карлос, какой же ты дурак… Все, да все они — шлюхи».

Эта история продолжала жить потому, что было безосновательно принято за истину: самой вопиющей «падшей женщиной» оказалась первая дама государства — итальянская супруга Карлоса четвёртого, Мария Луиза Пармская, которая сочеталась с ним браком в тысяча семьсот шестьдесят пятом году, когда ему было семнадцать лет, а ей — всего лишь четырнадцать. Никто никогда не утверждал, что Мария Луиза была образцом нравственной святости, но несомненно, что волна лицемерных обвинений и инсинуаций обрушилась на неё со стороны врагов как внутри испанского двора, так и за его пределами. И многие историки позднейших времён лишь повторяли эти нападки, представляя её чуть ли не королевской нимфоманкой — едва ли не на втором месте после Мессалины.

С сегодняшней точки зрения такие утверждения кажутся вопиюще преувеличенными. Разве сексуальное поведение Марии Луизы заслуживает большего осуждения, чем, скажем, поведение некоторых недавних особ королевской крови — принца Филиппа, к примеру, или бывшей герцогини Йоркской, или этой святой китчевой скорби — принцессы Дианы? Вряд ли. Да, у неё со временем были любовники (а у кого их не было бы — с таким мужем, страстным, но бессловесным охотником?), но они не регистрировались у ворот дворца, так что эпизодическое присутствие в её постели — это скорее предмет домыслов и сплетен, чем доказанный факт.

Среди тех, кого называли её любовниками, были печально известный распущенный граф Теба, граф Ланкастер, каноник Сарагосского собора Рамон де Пиньятелли, военный министр Антонио Корнель и некий гвардеец по фамилии Ортис.

Однако самой знаменитой из её связей — самой продолжительной и в конечном итоге самой роковой как для Марии Луизы, так и для всей Испании — была её близость с Мануэлем де Годоем (тысяча семьсот шестьдесят седьмого — тысяча восемьсот пятьдесят первого годов), который благодаря королевскому покровительству стал фактическим диктатором страны.

Годой вступил в королевскую гвардию в тысяча семьсот восемьдесят четвёртом году, и вскоре королева обратила на него внимание. Он был высоким, стройным и нарциссически красивым. Великолепно смотрелся в седле, несмотря на придворный слух, будто он привлёк внимание королевы, свалившись с лошади во время парада. У него были тёмные, томные, угольно-чёрные глаза, и говорили, что женщины не могли ему противостоять. Герцогиня д'Абрантес считала его вульгарным, как кучер. Наполеон сравнивал его с быком — хотя позже, на острове Святой Елены, смягчился и признал в нём «гения». Леди Холланд находила в его облике «чувственность», хотя и довольно грубую. Её муж, английский посол в Мадриде, симпатизировал ему по другим причинам и относился к нему вполне серьёзно — и вполне обоснованно. «Манеры Годоя, — писал лорд Холланд, — хоть и слегка ленивые, были грациозны и обаятельны. Несмотря на образование, которое, как я полагаю, было провинциальным и не слишком изысканным, язык его казался мне утончённым, свободным и от вульгарности, и от жеманства… Он, казалось, рождён для высокого положения. Без всякого усилия он мог бы казаться в любом обществе первым среди равных».

На тот момент Марии Луизе было за тридцать, и она состояла в браке уже около двадцати лет. Годой с поразительной быстротой оказался допущен к внутреннему кругу придворного совета. И Карлос, и Мария Луиза сперва полюбили его, затем — полностью доверились ему, а в дальнейшем всё чаще и чаще стали оставлять решения государственной важности в его руках. В тысяча семьсот девяносто втором году Годой стал премьер-министром. Хотя он был женат, имел полуофициальную любовницу и, вероятно, неизвестно сколько неофициальных, трудно поверить, что между ним и Марией Луизой не существовало никакой физической близости. Лишь немногие историки сомневаются в том, что в этом море дыма тлел реальный огонь. Но за пределами слухов, предположений и придворной болтовни нет ни одного подлинного доказательства того, что они были любовниками.

В действительности перед нами — следствие долговременной и всепроникающей пропагандистской кампании, развёрнутой против Годоя его врагами: церковью, консервативной аристократией (которая ещё могла бы стерпеть бюрократа как фаворита двора, но не простолюдина из Эстремадуры), и, прежде всего, маниакальной злобой сына Марии Луизы — будущего Фернандо седьмого, человека бесконечно ревнивого и неуверенного в себе. Он был готов сказать и сделать что угодно против любого, кто, как ему казалось, мешал его восхождению к трону. В том числе — очернять собственную мать, заказывая карикатуры (не особенно талантливые, но достаточно злобные), высмеивающие её предполагаемую связь с

Годоем. Эти изображения, снабжённые непристойными подписями, распространялись по тавернам.

Годоя ненавидели вовсе не потому, что он был тираном, а потому что был недостаточно реакционным. «Он был умеренным прогрессистом, — замечает историк Рэймонд Карр, — последовательно изображавшим себя другом Просвещения, и тем самым снискавшим ненависть монахов и священников, которая в конечном счёте и привела к его падению».

Сохранилась значительная часть его переписки с Марией Луизой, опубликованная в середине тридцатых годов двадцатого века. Эти письма, увы, на удивление целомудренны и лишены скандальных подробностей. «Его связь с Марией Луизой, — пишет Карр, — была, по-видимому, скорее ипохондрической, чем эротической». Более того, Годой оставался рядом с королевской четой до самой их смерти в тысяча восемсот девятнадцатом году — а значит, их отношения длились около четырёх десятилетий. Как бы простодушен ни был Карлос, он не был слеп: его доверие к Годою как к любимцу и протеже вряд ли бы пережило открытие супружеской измены. Однако, возможно, убедить его в этом было бы невозможно. Граф Флоридабланка, который ненавидел Годоя, пытался сделать это ещё в тысяча семьсот девяносто втором году — и не добился ничего.

Годой происходил из малоизвестной ветви бедного дворянского рода, происходившего из провинциального севера. Как и многие такие маргинальные фигуры, он понимал, что армия — это путь к возвышению, и вступил в неё, пробившись в королевскую гвардию в звании рядового. (Хотя звание это звучит скромно, на деле гвардейцы были эквивалентом подпоручиков в регулярной армии Испании и, кроме того, должны были иметь дворянское происхождение.)

Поскольку его отец торговал мясом, самого Мануэля по всей Испании прозвали *el choricero* — «колбасник». Возможно, прозвище намекало также и на фаллические способности Годоя. Вне всяких сомнений, сексуальная самооценка у него была реалистичной. А вот политическая и военная — сильно завышенной: он считал себя мудрецом и полководцем, но в этом уже ошибался.

Но был ли он тем моральным трусом, корыстным шарлатаном и приспособленцем, каким его изображали придворные враги и посмертные клеветники? Это, по меньшей мере, спорно. В Испании восемнадцатого века фигура *cortejo* — друга, советника и полуофициального любовника знатной замужней дамы — была признанным, почти институционализированным явлением. Такую роль играл Годой в жизни Марии Луизы. Однако он довёл её до предела, что и сводило с ума его врагов: он превратил это положение в рычаг беспрецедентной политической и финансовой силы.

Годоя вёл вперёд не столько личный интерес, сколько подлинное убеждение — он стремился продолжить курс «просвещённого абсолютизма», начатый отцом его покровителя — Карлосом третьим. Он прилагал огромные усилия, чтобы реформировать испанскую армию, но эти попытки блокировались военными кругами, защищающими свои привилегии. Церковь и аристократия недолюбливали его за стремление — вдохновлённое экономическими теориями *илустрадос*, таких как

Ховельянос — оживить застойную экономику Испании, заставив их распродать хотя бы часть огромных и неиспользуемых земельных владений.

Он ясно осознавал крайнюю необходимость образовательной реформы. «Чтобы вывести народные массы из нищеты и невежества, — писал он, — недостаточно научить их читать, писать, считать, чертить и рисовать — их нужно научить *думать*». Обычное священническое образование на это было неспособно, и Годой выступал за создание школ, работающих по передовым методикам швейцарского педагога Иоганна Песталоцци. (В Музее Медоуз в Далласе, штат Техас, хранится фрагмент картины Гойи, по-видимому заказанной для демонстрации пользы системы Песталоцци школьникам.)

В начале девятнадцатого века Годой поддержал создание в Мадриде Королевского института с той же целью. О нём известно немного, и успех его тоже не задокументирован. Известно лишь, что, когда Годой посетил институт, ученики встретили его хором:

¡Viva, viva, viva,
Nuestro protector,
De la infancia padre,
De la patria honor,
Y del instituto
Noble creador.

(«Да здравствует, да здравствует, да здравствует наш покровитель, отец детства, честь отечества и благородный создатель института!»)

Годой не был образцом добродетели — как не уставали подчеркивать его враги: он был жадным и распутным. Но в некоторых отношениях он был человеком более порядочным и подлинно идеалистичным, чем многие из тех, кто его ненавидел. Например, он искренне заботился о продвижении *Обществ друзей нации*, основанных Кампоманесом, а также о развитии промышленности в Испании, особенно — о трудоустройстве женщин. К этому он, хотя бы косвенно, привлёк и Гойю.

Король подарил Годою, как премьер-министру, роскошный дворец в Мадриде, где тот устраивал официальные приёмы. Дворец нуждался в капитальном ремонте и отделке. Свод большого вестибюля, выходящего на великолепную центральную лестницу, по которой проходили все гости, включал четыре люнеты. Для них Годой заказал Гойе четыре круглых панно — не фрески, а написанные темперой на холсте аллегории четырёх главных экономических идей Просвещения, сформулированных Кампоманесом и Ховельяносом. Они были завершены в тысяча восемьсот четвёртом — тысяча восемьсот шестом годах и получили названия: «Коммерция», «Сельское хозяйство», «Наука» (утрачена) и «Промышленность».

Самым выдающимся из них стало последнее полотно — дань уважения Гойи к *Пряхам* Веласкеса (около тысяча шестьсот пятьдесят седьмого года) — его сложной и масштабной сцене работы в Королевской шпалерной мануфактуре. Есть в этом и некоторая пикантность: модели Гойи для этой возвышенной аллегории, вероятно,

были проститутками, отправленными в работный дом Сан-Фернандо в Мадриде в качестве исправительного наказания.

Гойя часто бывал в этом учреждении и рисовал там, о чём свидетельствуют несколько листов *Мадридского альбома* тысяча семьсот девяносто шестого — тысяча семьсот девяносто седьмого годов. На листе номер восемьдесят два один страж говорит другому: «Похоже, их ведут в работный дом Сан-Фернандо», — в то время как две девушки, закутанные в шали, чтобы скрыть лица, медленно проходят мимо. А на листе номер восемьдесят четыре — три женщины с коротко остриженными головами (для облегчения выведения вшей), которые крутят прялки в одной из комнат Сан-Фернандо.

Две женщины с прялками в аллегории «Промышленность», по-видимому, их сестры — и весьма привлекательные. Левой фигуре, в пышной зелёно-золотистой юбке и с грудью, прикрытой белой блузкой, озарённой светом, Гойя придаёт почти божественный вид — это подлинная богиня промышленности. Но богиня эта — грустная. Её задумчивое, слегка печальное выражение лица как бы подтверждает, что трудится она здесь во искупление.

Возможно, что в уголке сознания Гойи жила мысль о мифологических Мойрах — одной из которых, Клото, античные художники изображали за прялкой, прядущей нить человеческой жизни. Впоследствии он действительно изобразит этих трёх жутких сестёр в одной из *Чёрных картин* на стенах Кинта дель Сордо.

Как бы там ни было, композиция устроена безупречно: круг холста (тондо) вписывает в себя целый ряд других кругов и полукругов — округлости груди пряхи, колёса прялок, округлый выпуклый изгиб зелёной юбки, круглые лица женщин и, на заднем плане, большие полуарки оконных проёмов.

Анна Ройтер отмечает, что Гойя осветил свои фигуры так, как если бы на них действительно падал свет из реального архитектурного источника — из потолочного фонаря, расположенного в центре свода анфилады дворца.

После того как Карлос четвёртый был коронован в тысяча семьсот восемьдесят восьмом году, карьера Годоя пошла ввысь, как воздушный шар, вызывающий восторг на мадридских народных гуляниях. Было бы утомительно перечислять все милости, почести, жалования и повышения, которыми он был осыпан за последующие годы, начиная (в тысяча семьсот девяносто втором году) с пожалования ему герцогства Алькудия, которое сделало его не просто провинциальным дворянином, а грандом первого класса — с соответствующими доходами с земель. Он получил звание фельдмаршала и был принят в орден Сантьяго. В конце того же, тысяча семьсот девяносто второго года, в возрасте всего лишь двадцати пяти лет, Годой стал премьер-министром, а затем — «универсальным министром» Испании и колоний.

К тысяча семьсот девяносто третьему году его официальный доход из военных и политических источников превышал восемьсот тысяч реалов, а от коронных земель, переданных ему, он получал более миллиона реалов в год. Лорд Байрон в *Паломничестве Чайльд Гарольда* весьма метко отразил отношение многих испанцев к карьере Годоя, изображая своего символического испанца, «крепкого мула».

Он поёт «¡Viva el Rey!»
И тут же прерывает песню, чтобы проклясть Годоя,
Королевского рогоносца Карлоса
И тот день, когда впервые
Испанская королева взглянула на черноглазого мальчика,
И кроваволицая Измена родилась от её прелюбодейской радости.

Мы не знаем, знал ли Карлос о возможной связи Марии Луизы с Годоем — если такая связь и впрямь существовала. Но как минимум ясно, что между ними тремя существовал устойчивый треугольник: они были явно привязаны друг к другу, и никаких приступов королевской ревности никогда не случалось. Карлос был вполне доволен тем, что Годой думает за него в военных и политических вопросах. Это говорит не столько о глупости, сколько о слабости и лености: он просто хотел избавиться от советников, оставшихся от правления его отца. Назначив главным министром человека, который обязан своим положением исключительно ему самому, Карлос надёжно оградил себя от грызни враждующих придворных партий.

Мария Луиза была полностью под чарами Годоя: она писала ему по нескольку раз в неделю, порой в самых пылких выражениях. «Память о тебе и твоя слава исчезнут, — восклицала она в одном типичном письме тысяча восемсот четвёртого года, — лишь когда погибнет сам мир». Говорили даже, что инфант Дон Франсиско де Паула, её младший сын, поразительно похож на Годоя.

И всё же король, королева и фаворит оставались вместе — даже после того, как Наполеон вынудил их отправиться в изгнание.

Можно было бы подумать, что женщина, способная править страной через своего фаворита и подчинять себе волю мужа, должна была бы обладать красотой и умом Клеопатры. Но это было не так. Мария Луиза была добросердечной, живой и упрямой, но никогда не слыла красавицей — хотя настолько гордилась своими руками, что запретила ношение перчаток до локтя при дворе, чтобы никто не мог скрыть, насколько их руки уступают её собственным.

Её внешность была испорчена косметическими и медицинскими несовершенствами эпохи: она носила плохо подогнанные вставные челюсти — все зубы она потеряла к середине тридцатилетия — а цвет кожи приобрёл болезненный жёлтый оттенок. При этом с друзьями она была вполне реалистична. О сыне Фернандо, которого она откровенно ненавидела, она писала леди Холланд: «Ты найдёшь его уродом — он моё точное отражение».

Тем не менее, она оставалась царственной, и Гойя сумел передать это без всякой слащавой лести. На портрете тысяча семьсот девяносто девятого года, где она сидит в седле на своём любимом коне Марсиале с прямой, но непринуждённой осанкой, он изобразил её с лёгкой, почти ироничной полуулыбкой и карими открытыми глазами, глядящими на зрителя с абсолютной уверенностью. Ей тогда было сорок восемь лет, и годы, плодотворные с точки зрения династического долга, уже давно лишили её прежней фигуры.

Мария Луиза никогда не уклонялась от главной династической обязанности — рождения наследников. По словам Пепиты Тудо, давней любовницы Годоя, после смерти королевы она посчитала, что та была беременна не менее двадцати четырёх раз, включая выкидыши и мертворождения. Это была настоящая гинекологическая катастрофа. Лишь семеро детей пережили младенчество, и из них несколько умерли ещё в детстве.

К несчастью, старший из выживших — Фернандо, принц Астурийский, — оказался одним из тех, кто прожил долго. Он вырос в ненависти к матери: он, по крайней мере, не сомневался, какое место занимал Годой в её сердце и в политической системе Испании. Более того, родители практически не уделяли ему внимания. А поскольку ни король, ни королева не придавали особой ценности книжному образованию, он так и не получил полноценного воспитания. Образование его шло из рук церковников, во главе которых стоял злобный, коварный каноник Хуан де Эскойкис. Именно он дал Фернандо первую практику в искусстве лжи, интриг и заговора — столь полезную для его будущего пути как Фернандо седьмого, самого подозрительного и консервативного из испанских монархов.

Эскойкис ненавидел Годоя, считая его обманщиком и развратником, чей дом стал прибежищем открытой проституции, оргий и супружеских измен, совершаемых «в обмен на пенсии, синекуры и титулы». Он якобы развратил «цвет испанского женства — от высших до низших сословий». Не существовало ничего такого, что нельзя было бы сказать о Годое — и что не было бы принято на веру юным принцем Астурийским.

Первое глубокое политическое чувство, испытанное Фернандо, — это ненависть к королевскому фавориту, чьё присутствие, по его мнению, угрожало всему его представлению о себе самом. Более того, самые глубокие страхи Фернандо перед материнским отвержением были вполне обоснованны: она презирала своего неуклюжего, трусливого сына и никогда этого не скрывала.

В целом трудно припомнить другое государство, управляемое столь карикатурно дисфункциональной семьёй, как династия Бурбонов в этом поколении.

Годой обладал огромной властью, но его собственное положение никогда не было по-настоящему прочным. Всей своей карьерой он был обязан милости и покровительству короля и королевы, а это могла быть благосклонность, отнятая в любой момент. Он не мог уверенно рассчитывать даже на тех, кому сам когда-то оказал услуги: ведь благополучатели легко превращаются в неблагодарных. Покровительство, оказанное одному, неминуемо порождает зависть и недовольство у других.

Но была у Годоя и более конкретная политическая проблема — и для него лично, и для всего дома Бурбонов. Это была Французская революция — «великое событие», которое угрожало всем тронам Европы и достигло ужасающей кульминации в обезглавливании кузена Карлоса четвёртого — Людовика шестнадцатого.

Очевидно, что было бы безрассудством — и, возможно, политическим самоубийством — посылать испанские войска во Францию для поддержки шаткого режима Людовика: волна революционного энтузиазма была слишком мощной, а армия Испании —

слишком слабой. Тем не менее, граф Флоридабланка, хитроумный и всё более реакционный главный министр, унаследованный Карлосом от его отца, решил сохранить испанский народ в неведении относительно катастроф, надвигавшихся во Франции. Он был *илустрадо* старой школы, но прежде всего он был испанцем — и идеи Просвещения, которые он терпел, будучи министром при Карлосе третьем, в эти тревожные времена уже казались ему недопустимыми.

Флоридабланка ввёл строгую цензуру на все новости, которые могли пересечь Пиренеи или прибыть в испанские порты из Франции. Журналы подвергались жёсткой цензуре или вовсе запрещались, а Инквизиции было позволено беспрепятственно выискивать утечки информации. Испания не должна была узнать, что её сосед отверг королевскую власть.

Выдающиеся *илустрадос*, такие как граф Кампоманес и либеральный универсал Гаспар де Ховельянос, которого Кампоманес выдвинул в государственный совет, были в тысяча семьсот девяносто первом году отправлены в отставку; Ховельяноса сослали в родную Астурию. Разумеется, эта абсурдная попытка «локализации» революции была обречена на провал, но она ввергла правительство Карлоса четвёртого в смятение.

Король тогда обратился к человеку, который, несмотря на личную неприязнь к Флоридабланке, во многом был на него похож: Педро Пабло, граф Аранда. Подобно Флоридабланке, Аранда верил в «просвещённый деспотизм», был сторонником экономических и налоговых реформ. Однако он имел важное преимущество: он знал Францию изнутри, был другом Вольтера и, будучи послом Карлоса третьего при французском дворе, познакомился с Бенджамином Франклином и Джоном Джеем. Благодаря этому Аранда обладал гораздо более тонким пониманием республиканских импульсов, чем большинство его современников-дворян.

Но это ему мало помогло, когда в тысяча семьсот девяносто втором году он сменил Флоридабланку на посту государственного секретаря. Продержался он недолго. Тем летом французские республиканцы свергли Людовика шестнадцатого и провозгласили Францию республикой. Филофранцузские симпатии Аранды — включая масонство — теперь стали отягощающим обстоятельством в глазах Карлоса. Церковь ненавидела масонов, и наоборот. Масонство ассоциировалось с механизмами революции — и во Франции, и в Америке, где значительная часть отцов-основателей состояла в ложах. Поэтому Аранда казался человеком, готовым встать на сторону революционеров, при этом исполняя невозможную задачу — защищать интересы своего собственного монарха.

Этим и воспользовался Годой: он убедил Карлоса уволить Аранду и назначить главным министром его самого — Годоя. Аранда, в свою очередь, не сдерживал себя в нападках на молодость и неопытность Годоя. «Это правда, — отвечал Годой в свою защиту, — что мне всего лишь двадцать шесть лет, но я работаю по четырнадцать часов в день — чего никто другой не делал; сплю четыре часа, и, помимо приёмов пищи, ничто не отвлекает меня от исполнения обязанностей».

Годой не был военным гением, но, как показала вся его карьера, его слабостью была не лень, а излишняя самоуверенность и отсутствие полевого опыта.

Так что его назначение, возможно, было вовсе не такой вопиющей глупостью, как утверждали (и до сих пор утверждают) многочисленные критики. Испания не располагала изобилием подходящих кандидатов на пост премьер-министра, и многие из влиятельных испанцев вполне могли бы справиться хуже — хотя, конечно, это не самое высокое мерило.

Первое столкновение с новыми французскими республиканцами прошло для Годоя относительно успешно. Оно состоялось в тысяча семьсот девяносто третьем — тысяча семьсот девяносто пятом годах, сразу после казни Людовика шестнадцатого. Карлос четвёртый, как Бурбон, подобно покойному Людовику, немедленно заявил претензии на французский трон — поразительное сочетание глупости и наивности. Франция ответила объявлением войны Испании. Французские армии вторглись в северо-западные и северо-восточные уголки страны: в Страну Басков и, что важнее, в приморский район Фигерас в Каталонии.

Не одержав окончательной победы, испанская армия сумела остановить продвижение — один из редких случаев, когда обычно мятежные и независимые каталонцы объединились с Мадридом перед лицом угрозы с севера. Хотя сама война не принесла решающего исхода, она завершилась дипломатическим урегулированием — Базельским миром тысяча семьсот девяносто пятого года. За участие в переговорах Годой был награждён громким титулом *El Príncipe de la Paz* — «Принц мира».

This was the high-tide mark of Godoy’s popularity in Spain. It did not last. The upper nobility continued to regard him as a scheming upstartwhose road to power ran between Maria Luisa's sheets. The clergy continued to loathe him, not only because of his much-exaggerated immorality,but for his desire to curb their wealth and power.

Однако была одна сфера, в которой достижения Годоя — или хотя бы яркость его отражённой славы — не могут быть оспорены. Это был его вкус в искусстве: в частности, его стремление коллекционировать картины, написанные гениальным художником, работающим при дворе Карлоса — Франсиско Гойей. К концу столетия спрос королевской четы на портреты Гойи постепенно стал снижаться. Он написал их в полный рост и в полурост, стоящих на ногах и верхом на лошадях, а также окружёнными родственниками в том роскошном групповой портрете *Семья Карлоса IV*. Видимо, король счёл, что хватит и этого. Не было также никаких особо примечательных государственных дел, дипломатических триумфов или решающих сражений, которые следовало бы увековечить, как это сделал Веласкес с *сдачей Бреды*. Годой стал самым постоянным и восторженным заказчиком Гойи в первые годы девятнадцатого века. Художник гордился этим в письме своему старому другу Мартину Запатеру. Главный министр, писал Гойя, возил его в своей карете, осыпал комплиментами и произносил «величайшие выражения дружбы». И, конечно, нельзя было сказать, что, работая на Годоя, Гойя выходил за пределы «орбиты» Первой семьи.

Годой уже владел значительной коллекцией, главным сокровищем которой была величайшая картина, изображающая обнажённую женщину, когда-либо написанная испанцем: *Венера и Купидон* Веласкеса (около тысяча шестьсот пятидесятого года), ныне известная как «Рокебийская Венера», подарок герцогини Альбы. (Это был

великолепный подарок, но он мало что говорит о художественном вкусе герцогини: как можно было с лёгкостью расстаться с такой картиной?) Годой также обладал парой обнажённых женских образов, более актуальных с точки зрения времени, написанных для него самим Гойей: *Маха обнажённая* (около тысяча семьсот девяносто семого — тысяча восемьсот нулевого года) и её более «пристойная» сестра, *Маха в одежде* (около тысяча восемьсот пятого года). Оба произведения не были датированы самим Гойей, но *Маха обнажённая* была замечена в коллекции Годоя одним посетителем в конце тысяча восемьсотового года — при этом, что важно, он не упомянул о второй версии картины, в то время как любой, кто увидел обе работы в одном месте, несомненно, отметил бы их сравнение.

Эти картины, особенно когда рассматриваются как пара, необычайно известны, но на самом деле о них известно очень мало — начиная с имени модели. Одно кажется очевидным: кто бы эта женщина ни была, она точно не была герцогиней Альбой — и не похожа на неё в других портретах Гойи, несмотря на чёрные кольца на волосах, которые к тому времени стали довольно обычным атрибутом женской красоты. Герцогиня Альба скончалась молодой, в июле тысяча восемьсот второго года, едва перешагнув сорокалетний рубеж. Причина её смерти, как полагают, заключалась в сочетании лихорадки денге и туберкулёза, и маловероятно, что женщина, страдавшая от таких заболеваний, могла бы выглядеть так привлекательно, как изображённая на картине девушка с округлыми бедрами и почти невероятно упругими грудями. Гойя не писал эту картину, чтобы увековечить свои отношения с герцогиней. Это одно из многих пустых мест в нашем знании о жизни Гойи, которые легенды и домыслы поспешили заполнить. Гораздо вероятнее, что моделью для *Махи обнажённой* была одна из любовниц Годоя — довольно многочисленная группа женщин, чьи имена в основном утеряны. Наибольшие шансы иметь её за модель имеет красивая и сексуальная девушка из Малаги по имени Пепита Тудо, которая была, вероятно, великой любовью Годоя. Они не могли жить под одной крышей — для мадридского общества это было бы неприемлемо, поскольку Годой уже был женат на молодой графине, графине Чинчон, подобранной для него не кем иным, как самой королевой Марией Луизой — но Годой никогда не переставал любить Пепиту, и она его тоже. Тридцать лет спустя, после того как он отправился в изгнание с королевской семьёй, смерть его жены наконец освободила его, и он тут же женился на Пепите.

Иногда её приглашали на ужины в его дворец, где она сидела с одной стороны от него, а графиня Чинчон — с другой. Гости воспринимали это как вполне нормальное явление, за исключением некоторых, одним из которых был Ховельянос. Для *илустрадо* Ховельянос был довольно зашоренным пуританином и узколобым человеком, настолько, что он чувствовал себя обязанным покинуть стол — глупый и политически наивный жест, если уж таковой был.

Можно предположить, что Годой заказал у Гойи два портрета Пепиты, один обнажённый, около тысяча семьсот девяносто седьмого года, а позже — её одеждой, примерно через восемь лет. Это может помочь объяснить странную особенность *Махи обнажённой*: её голова не слишком хорошо «сидит» на теле — неудобство в рисунке, которое трудно ожидать от такого мастера, как Гойя. Видимо, случилось следующее: после того как Годой, неохотно, женился на графине Чинчон по королевскому указу («Мало кто был так печален и апатичен, как она», — писал Годой Марии Луизе), он

понял, что не может иметь узнаваемую картину своей любовницы — ни обнажённой, ни одетой — в каком-либо месте дворца, даже в частных комнатах. Поэтому он попросил Гойю заменить голову Пепиты на более нейтральную как в одном, так и в другом варианте, и при этом что-то пошло не так при этой замене. Эта гипотеза может быть проверена с помощью рентгеновского исследования картины, которое пока не проводилось.

Из-за репрессивного влияния испанского католицизма в истории испанского искусства почти не встречаются изображения обнажённых до середины девятнадцатого века. Это был неприемлемый жанр, и многое говорит о испанском отношении к обнажённому телу, что Гойя, будучи уже в старости, был подвергнут расследованию Инквизиции за написание *Махи обнажённой*. Расследование ни к чему не привело, но с того времени картина носит ореол пошлости, который не покидает её, как только она покидает мольберт. И это вполне объяснимо: по сравнению с классическими и идеализированными обнажёнными образами эпохи Ренессанса, эта девушка выглядит сексуально и откровенно. Её взгляд, который одновременно привлекает и оценивает (мужского) зрителя, вызвал у многих критиков искусства — и, предположительно, у множества зрителей Прадо — чувство неуверенности, граничащее с тревогой. Это своего рода испанская *Олимпия*, и она вызывает те же чувства, что и великое полотно Мане с его резкой и независимой сексуальностью. *Маха обнажённая* непокорно остаётся собой, безусловно привлекательная, но решительно по своим собственным правилам. Она не является пассивным объектом, готовым угодить мужской фантазии, как почти каждая другая обнажённая женщина восемнадцатого века. Даже без одежды (или, возможно, особенно без неё) она является настоящей махой — твёрдой, резкой и неподдающейся манипуляциям. Художественный критик Фред Лихт был совершенно прав, утверждая, что, глядя на неё, вспоминается фраза, спетая Марлен Дитрих: «Ich kann halt lieben nur und sonstgar nichts» — «Я умею любить и больше ничего».

Разговор Лихта о Махе может и впрямь заходить слишком далеко — это звучит чересчур похоже на алармистские речи о Фатальной Женщине, какими французские критики девятнадцатого века, одержимо боявшиеся сифилиса, сопровождали свои восторги по поводу *Моны Лизы* Леонардо. Лично мне трудно представить себе что-либо менее пугающее и более приятное, чем полуденное сладострастие на этих кружевных подушках рядом с махой — *de gustibus*, и так далее. Но в одном Лихт, безусловно, попадает в точку: в отношении воинственного духа (*marcialidad*) и современности этой вызывающей красавицы Гойи.

А первым подписанным портретом, написанным Гойей по заказу Годоя, стал образ его двадцатиоднолетней супруги, созданный в тысяча восемсотом году. Ею была кузина Карлоса четвёртого, дочь инфанта дона Луиса де Бурбона: донья Мария Тереса де Бурбон-и-Вальябрига, графиня де Чинчон, ставшая через брак с Годоем также и Принцессой Мира. Королева Мария Луиза лично выбрала её в жёны для Годоя, что, к слову, ставит под сомнение правдоподобие слухов об их любовной связи. Ничто не говорит о том, что их брак был тесным — тем более страстным. Он был, разумеется, консуммирован и дал одну дочь — Карлоту Луису. Исполнив свой супружеский долг, Мария Тереса вновь погрузилась в ведение домашнего хозяйства: её утомляло равнодушие Годоя и оскорбляла вызывающая откровенность, с которой он демонстрировал свои многочисленные связи. Общественное мнение, похоже, было на

её стороне: во время *Мотина в Аранхуэсе* — восстания против Годоя, спровоцированного принцем Фернандо в тысяча восемсот восьмом году — некоторые из восставших кричали: *¡Viva la inocente paloma!* — «Да здравствует невинный голубок!»

Спустя много лет, после окончательного разрыва с Годоем и переезда обратно в Мадрид, в то время как он томился во французском изгнании вместе с Карлосом четвёртым и королевой, она якобы сказала одному французскому генералу, что настолько ненавидит Годоя, что не может любить даже их собственную дочь — за то, что та от него.

Портрет, написанный Гойей, — один из самых обаятельных образов, когда-либо созданных им: он не излучает ни официальной мощи, ни уверенной сексуальности. Перед нами застенчивая девушка двадцати одного года, чью изоляцию подчёркивает глубоко затенённый фон, создающий нежное, почти девственное свечение вокруг её белого платья. Но она уже на пятом месяце беременности — будущей дочерью — и выглядит слегка растерянной. Её пушистые светлые волосы украшены зелёными колосьями — традиционным символом плодородия. Руки обнажены — в знак следования придворной моде, введённой самой королевой Марией Луизой. Она кажется не только уязвимой, но и абсолютно беззащитной — ощущение, усиленное обволакивающей тьмой заднего плана: женщина, одинокая и покинутая в этом мире.

Гойя заглянул ей прямо в душу. В этом портрете нет маски, и, возможно, именно поэтому он стал самым проникновенным, самым трогательным и по-настоящему сочувственным из всех женских портретов художника.

Это был династически устроенный брак, и невеста была ни утончённой, ни светской: её воспитывали не мать, а монахини в монастыре в Толедо. Она выполнила то, что от неё ожидали — и ничего большего ей не предстояло. Четырьмя годами ранее, в тысяча семьсот девяносто шестом году, Годой познакомился с Пепитой Тудо. Существует предположение, что Мария Луиза устроила брак, чтобы отвлечь Годоя от новой возлюбленной. Если так — затея провалилась. Годой был сексуально одержим Пепитой до такой степени, что провёл в изгнании почти тридцать лет, дожидаясь смерти бедной жены в тысяча восемьсот двадцать восьмом году — и только тогда женился на Тудо.

Почти сразу после свадьбы несчастная графиня де Чинчон — которая, как видно на портрете, носит на левой руке кольцо с миниатюрным изображением Годоя — была безжалостно оттеснена на периферию жизни своего мужа. Этот поступок, достойный человека, закалённого в скандалах, был вполне типичен для Годоя: к тому моменту он уже оброс бронёй — и политическим весом — настоящего носорога.

И выглядел он, к слову, весьма похоже на такового в портрете, написанном Гойей в тысяча восемсот первом году: *Портрет Годоя после победы над португальцами*, запечатлевший его в позе победителя после кратковременного столкновения с армией Португалии, длившегося всего две недели. Португальцы бежали, и седьмого июня был подписан Бадахосский мир. Впоследствии этот эпизод стал известен как *Апельсиновая война* — в честь того, как испанская авангардия, направляясь в Лиссабон,

остановилась в садах Эльваса, срезала ветви апельсинов и отправила их Годою, а он — галантно — переслал их королеве.

Ни одна столь малая война ещё никогда не увековечивалась столь пышно. Перед нами тридцатичетырёхлетний Годой, лениво откинувшийся в кресле полевого командира среди камней. В руке он держит документ — по всей видимости, акт капитуляции. Его взгляд устремлён влево, на захваченные португальские штандарты. Позади — сероватый шлейф от пушечного дыма. Всё в его облике — ослепительно белая рубашка, великолепные багровые лацканы, золотая вышивка на воротнике, манжетах, треуголке и камзоле, безупречно жёлтые брюки и трость, небрежно зажатая между ног — говорит о человеке с безмерной самоуверенностью, которого не касается ни пыль, ни кровь войны. Даже его значительно более худощавый адъютант, застывший за плечом, кажется уменьшенной версией Принца Мира — в масштабе примерно две трети.

Его ленивое, вальяжное положение выражает не столько праздность, сколько власть. Возможно, Гойя знал образы с подобной позой: скажем, изображение императора Августа на камее *Gemma Augusta*, хранившейся в испанской королевской коллекции. Однако в безжалостно реалистичном взгляде Гойи Годой не совсем справляется с античным каноном: он выглядит слишком рыхлым и пунцовым от дворцовой сытости, и это видно в его прищуренном взгляде и полных бёдрах. Да и поза слегка неуклюжа.

Гойя, конечно, был знаком и с британскими образцами стоячего военного портрета — на фоне тех же тёмных клубящихся облаков, будь то погодные или пороховые. Быть может, выбранная поза диктовалась предполагаемым местом размещения холста — например, над камином во дворце Годоя в Мадриде. Не исключено также, что король и королева задумывали повесить портрет Годоя в *Зале ста восьми великих капитанов* Королевского дворца в Мадриде.

Созданный образ безусловно льстил портретируемому, но одновременно — и это важно — воплощал то, как его представляли себе растущие ряды недоброжелателей: духовенство, возмущённое его «просвещённым» и конфискационным отношением к церковной собственности; дворяне и сторонники принца Астурийского, желавшие расчистить дорогу к престолу для Фернандо; народ, веривший, что Годой унижает их короля, наставляя ему рога. Таких испанцев было куда больше, чем мог себе представить сам Годой.

Популярности ему не добавляли и военные неудачи, вроде катастрофы при Трафальгаре в тысяча восемсот пятом году, которая положила конец всем историческим притязаниям Испании на морское превосходство. Там, примерно в двадцати пяти милях от Кадиса, эскадра адмирала Горацио Нельсона разгромила объединённый испано-французский флот, уничтожив двадцать три линейных корабля и убив шесть тысяч человек. Всё это никак не прибавляло славы Принцу Мира, который был к тому времени назначен главнокомандующим не только армией, но и флотом Испании.

Британия теперь властвовала на море, а Наполеон, казалось, становился хозяином всей Европы. В декабре тысяча восемсот пятого года он сокрушил объединённые

армии Австрии и России при Аустерлице — и обратил весь свой взор на Испанию, своего формального союзника.

Его план был изощрён. Он не мог завоевать Испанию ни лобовой атакой по суше, ни морским вторжением. Ему нужно было каким-то образом перебросить войска через Пиренеи и развернуть их в Испании, не вызвав подозрений — задача куда легче формулируемая, чем исполнимая. Решение заключалось в тайном договоре, подписанном в Фонтенбло между Наполеоном и Карлосом четвёртым. Он предусматривал вторжение в Португалию и её раздел: страну следовало расчленить и поделить между Испанией, Францией и — невероятно, но факт — частным владением Мануэля Годоя.

Испанские «короли Этрурии» — титул, предоставленный Наполеоном Бурбонам Карлоса четвёртого — должны были уступить свои итальянские земли в обмен на огромный участок Португалии между реками Дору и Миньо и город Порту, главный центр винной торговли страны. Южная часть Португалии, включая Алгарве, должна была стать абсолютным фьефом самого Годоя. Прибыльные португальские колонии в Африке и в Новом Свете подлежали разделу между Францией и Испанией.

Мотивы Наполеона были очевидны: с занятых французами портов португальского побережья его флот мог бы «преследовать и перехватывать» британские суда, направлявшиеся в Средиземное море, и, тем самым, ослабить британский контроль над югом Европы.

Португальцы, несмотря на все свои военные слабости, вряд ли собирались позволить осуществить этот план без единого слова протеста. Поэтому силовой компонент операции должен был быть обеспечен французской армией, которую Наполеон начал вводить в Испанию ещё в октябре тысяча восемсот седьмого года — за девять дней до подписания самого договора в Фонтенбло. Похоже, ни один испанец, и уж тем более никто из круга королевской семьи, не имел и малейшего представления о настоящих намерениях Наполеона — и не предвидел их смертельных последствий.

Годой, в любом случае, был ослеплён своей мечтой — обрести собственное королевство. Очень скоро пятьдесят тысяч французских солдат, размещённых на территории Испании, образовали, как выразился один современник, «непрерывную цепь» от Байонны до Мадрида — и каждую неделю прибывали новые войска.

Португальцы догадались о замыслах Наполеона к тому моменту, когда более ста тысяч французских солдат под командованием маршала Андоша Жюно уже были дислоцированы в Испании. Королевская семья начала строить планы бегства в Бразилию — и, как бы невероятно это ни звучало, надеялась оттуда организовать какое-то сопротивление. Это было невозможно. В конце ноября тысяча восемсот седьмого года войска Жюно вступили в Лиссабон. А испанские Бурбоны продолжали вести дела по-семейному — беспомощно и по-детски. А Годой, «мозг семьи», был настолько ослеплён восхищением Наполеоном, что не понял, с чем столкнулся, — пока не стало слишком поздно.

Тем не менее Наполеон хотел избавиться от Годоя. Он справедливо понимал, что фаворит был единственным человеком на высших ступенях бурбонского двора,

обладавшим подлинными способностями — пусть и запутанными его нарциссизмом и стремлением снискать благосклонность власти, включая самого Наполеона. Он также знал — и не понаслышке — о глубокой ненависти, окружавшей Годоя со стороны различных консервативных, профернандистских сил внутри Испании. И пусть эти силы ненавидели самого Наполеона — он всё равно мог использовать их в своих целях.

Поэтому в феврале тысяча восемсот восьмого года Наполеон отправил своего кузена Иоахима Мюрата, великого герцога Бергского, с поручением выступить на Мадрид во главе армии в пятьдесят тысяч человек, захватить столицу, занять трон и сместить Годоя.

Тем временем Фернандо начал неуклюжую интригу с целью сместить собственного отца. Его заговор был сорван Годоем, и Фернандо пришлось униженно просить прощения у Карлоса, который неразумно простил его. После этого он начал снова строить заговор — уже против обоих: и против отца, и против Годоя.

На стороне Фернандо было два обстоятельства. Первое — это поддержка его фракции из числа высших сословий: антигодоевских аристократов, духовенства и офицеров, которые рассматривали Фернандо как удобную марионетку и потому были готовы поддержать его как единомышленника в реакции и как будущего легитимного наследника трона. Некоторые из этих ревнивых и честолюбивых дворян, чувствовавших, что их древние привилегии подвергаются угрозе из-за *илустрадо*-взглядов Годоя, убедили Фернандо, будто Годой уговаривает его родителей вычеркнуть его из линии наследования. Особенно выделялся среди них ультраконсервативный граф де Монтихо, ненавидевший *илустрадо* и готовый пойти на всё, включая самую низменную демагогию, чтобы затормозить модернизацию Испании. Монтихо презирал простолюдинов, но умел разжигать в них ярость. Это был старый испанский приём: аристократы, использующие невежественных в качестве пешек, апеллируя к их страхам и предрассудкам.

Второе — это то, что народ, в какой-то мере, Фернандо любил. Кто-то просто его не ненавидел, но были и те, кто, оставаясь сентиментальными и иррациональными монархистами — как часто бывает среди необразованных слоёв, — обожали его, не зная. Между принцем и простым народом зияла пропасть, но всё-таки этот принц был старшим сыном Карлоса четвёртого. А испанский *пуэбло* за долгие годы возненавидел Мануэля Годоя — *choricero*, которого молва считала мошенником и соблазнителем королевы, поставившим рога их королю — пусть и не слишком любимому, но всё же законному государю, опорной колонной всей державы. Потому можно было быть почти уверенным, что *пуэбло* — или, если быть точнее, *популачо*, городская чернь — будет выступать против всего, что делает Годой, и самым худшим его поступком будет вмешательство в дела королевской семьи.

Нельзя сказать, что у простого народа Испании были какие-либо основания питать привязанность к старому режиму Карлоса четвёртого и его отца. Помимо несчастий, обрушившихся на страну по воле природы или, как считали, Бога — погибших урожаев, наводнений, засух, эпидемий жёлтой лихорадки и даже нашествия саранчи — народ страдал от несправедливых монополий и гнёта всевозможных налогов. Армию *популачо* тоже ненавидел: она обходилась казне в сорок миллионов реалов в год —

налоговое бремя, падавшее прямо на плечи простых людей — и при этом бедняки никак не могли защититься от призыва, от которого богачи легко откупались. А солдаты были печально известны своим высокомерным и жестоким отношением к простолюдинам.

Не меньше ненависти вызывали и попытки короны «улучшить» жизнь народа, под чем подразумевалось пренебрежительное и надменное отношение к народной культуре во всех её проявлениях — к народным песням, сарсуэлам, праздничным карнавалам и особенно к корриде, которую Карлос третий, Карлос четвёртый и Годой все трое считали варварским и одурманивающим зрелищем. Настолько, что в тысяча восемьсот пятом году Годой вовсе запретил бои быков — чем сделался столь же популярен, как был бы американский президент, запретивший бейсбол.

Эти вещи были квинтэссенцией испанскости, не французскости, и народ склонен был воспринимать отвращение *илустрадо*-королей к ним как нападение на национальную идентичность. Это ещё больше склоняло их к Фернандо. Он стал *El Deseado* — «Желанным», «Тем, кого мы ждём», кто избавит Испанию от её бед. Эта патетическая иллюзия создала готовый союз между его аристократическими сторонниками — *фернандинос* — и испанским рабочим классом.

В марте тысяча восемьсот восьмого года король, королева, их семья и двор, как обычно, начали весеннее пребывание в королевской резиденции в Аранхуэсе — в тридцати милях от Мадрида. Мюрат со своей армией находился примерно в семидесяти пяти милях от столицы. Его поступательное приближение вселяло уверенность в растущую хунту врагов Годоя — подогреваемую Фернандо, возглавляемую Монтихо и включавшую в себя сына покойной графини Монтихо, Эухенио Палафокса, смелого и злопамятного графа Теба, которого Годой когда-то сослал на несколько лет в Португалию. Ссылка могла бы продолжаться и дольше, но Палафокс, переодевшись крестьянином, проник обратно в Испанию и достиг Мадрида раньше, чем армия Мюрата. Он связался с аристократическими друзьями в антигодоевской фракции. От Фернандо поступали сообщения с призывами ударить по Годою. И вот фракция двинулась в сторону Аранхуэса — нанести как можно больше вреда Принцу Мира. За Монтихо и Палафоксом потянулась толпа мадридцев, число которых пополнялось крестьянами, присоединявшимися по пути — они хотели осадить дворец Годоя и вытащить его наружу.

Тем временем сам Годой прибыл в Аранхуэс и умолял короля бежать — с достоинством, но как можно скорее — в Севилью, чтобы обезопасить себя от возможных действий Мюрата от имени Наполеона. Но Карлос не хотел делать ничего в тайне — и доверял Наполеону. Император посылал ему успокаивающие письма, столь дружелюбные, что в них даже поднимался вопрос о браке Фернандо с одной из наполеоновских принцесс. Карлос не видел причин к бегству.

Вскоре после полуночи восемнадцатого марта в окне дворца Фернандо зажглась свеча — это был сигнал к восстанию, и перед дворцом Годоя раздались выстрелы. Разномастная чернь — или народная армия, в зависимости от точки зрения — повстанцев и протестующих, ведомых своими аристократическими командирами, прибыла и искала Принца Мира. Они обыскали дворец и разграбили его, но фаворита

не нашли. Он прятался на чердаке, под грудой старых ковров, где провёл следующие тридцать шесть часов, полузадохнувшись, без воды и с единственным куском хлеба, утащенным наспех с вечернего стола.

Когда Годой вышел из укрытия — измученный, растрёпанный, ссадинами и кровоподтёками (его затоптала лошадь, а сабля или штык пронзили левое бедро) — его привели к Фернандо, который нехотя поддался мольбам родителей и пощадил фаворита.

Фернандо заключил сделку с восставшими: Годой останется жив, но под стражей. На этом всё вроде бы остановилось — до новой вспышки ярости в народе, которая вынудила Фернандо выйти к толпе и призвать её разойтись. Она послушно разошлась, и тогда Карлос четвёртый сделал то, чего более всего жаждал его сын: отрёкся от престола в пользу Фернандо.

Королева Мария Луиза пришла в бешенство — она обрушилась на сына с обвинениями в том, что именно он подстрекал толпу к мятежу, что, по сути, и было правдой. Она назвала его трусом, лжецом, ублюдком (не называя имени настоящего отца) и предателем. Но снаружи толпа славила *El Deseado*, а Карлос мечтал лишь о покое. И изменить уже было ничего нельзя.

Мюрат немедленно узнал, что принц Астурийский стал королём Фернандо седьмым. Он ускорил марш на Мадрид, прибыв в столицу двадцать третьего марта — встреченный всеобщими ликованиями. Уже на следующий день в Мадрид прибыл сам Фернандо из Аранхуэса и был встречен всем городом, буквально обезумевшим от восторга по поводу падения ненавистного фаворита и опалы королевы Марии Луизы. Люди высыпали на улицы, кричали, бросали цветы, расстилали перед каретой свои накидки, чтобы её кони топтали их. В этот миг любой, кто смотрел на толпу, поверил бы: вот он, истинный *Желанный*, правитель, которого Испания ждала.

Любой, кроме Наполеона, его посланника Мюрата и самого старого короля. Мюрат, следуя указаниям своего императора, отказался признать отречение Карлоса и воцарение Фернандо. Карлос переменил решение и отречение своё отозвал. В ensuing путанице было решено, что только Наполеон может определить, кто является законным королём Испании, а кто нет — иначе бы всё свелось к власти толпы.

Наполеон был готов нанести династии Бурбонов последний удар — *естокада*. Учтиво, дружелюбно, но с аргументами, от которых невозможно было отказаться, властелин Европы вызвал испанскую королевскую семью во Францию — навстречу себе. В апреле, в сопровождении императрицы Жозефины, он отправился на юг, в Байонну. Фернандо немного задержался: ему мешали государственные дела, включая сеанс позирования для портрета у Гойи. Однако времени у него было мало — он смог выделить художнику всего два сеанса по сорок пять минут, что сильно расстроило Гойю. (Больше он *Желанного* не увидит — портрет придётся заканчивать по памяти.)

К концу апреля все они — отец, мать, сын и Годой — оказались в Байонне, пред лицом Наполеона. И в этом миге земля ушла из-под ног династии Бурбонов: им больше не на что было опереться.

Тем временем Наполеон хотел избавиться от Годоя. Он справедливо понял, что фаворит был единственным человеком на высших ступенях бурбонского двора, кто действительно обладал какими-либо навыками — пусть и спутанными его собственным нарциссизмом и стремлением угодить власти, включая самого Наполеона. Он также знал о глубокой вражде, окружавшей Годоя со стороны различных консервативных, профернандистских сил в Испании. И пусть эти силы тоже ненавидели Наполеона — их можно было использовать. Поэтому в феврале тысяча восемьсот восьмого года Наполеон направил своего кузена, Иоахима Мюрата, великого герцога Бергского, выступить на Мадрид во главе армии в пятьдесят тысяч человек, занять столицу, захватить трон и сместить Годоя.

На следующие шесть лет — вплоть до падения Наполеона и возвращения Фернандо седьмого на трон в Мадриде — их ссылка во Францию ознаменовала конец династии Бурбонов в Испании. Они оказались пленниками на французской земле, не имея возможности вернуться в Испанию. Наполеон прямо сказал Фернандо, что тот должен отказаться от всех притязаний на корону и вернуть её своему отцу — и тот подчинился. Тогда император сообщил отцу, вновь (хотя бы и ненадолго) ставшему Карлосом четвёртым, что тот, в свою очередь, должен передать вновь обретённую корону и все связанные с ней права самому Наполеону. И это также было исполнено.

В обмен на это Карлос был отправлен в комфортную ссылку в замок Шамбор в Компьене, где его ожидала пенсия в тридцать миллионов реалов — фактически цена, которую он сам назначил за трон Испании. Он никогда больше не увидит своё бывшее королевство. Так был устранён старик и его строптивая супруга. Что же до Фернандо — ему была предоставлена приличная пенсия ссыльного и бессрочное право пользования шато, принадлежавшим Талейрану, в Валансе, в Турени.

Своей обычной смесью высокомерия и хорьковой наглости Фернандо осведомился у Наполеона, не женит ли он его на одной из своих племянниц. Император отшатнулся от этой перспективы — несмотря на то, что ранее, в переписке с Карлосом четвёртым, намекал на такую возможность — и поручил Талейрану вместо принцесс подыскать Фернандо актрис.

Годой, лишённый всех будущих привилегий и возможности вернуться в Испанию, остался с Карлосом и Марией Луизой и, после падения Наполеона, последовал с ними в дальнейшую ссылку в Рим. Он находился под их защитой вплоть до тысяча восемьсот девятнадцатого года, когда Карлос — которого иностранцы считали клоуном, а испанцы — неуклюжим мошенником, оставившим после себя долги на сумму около семи миллиардов двухсот миллионов реалов — умер. Мария Луиза скончалась немного раньше — второго января. В ту леденящую зиму, дрожа в ледяных залах Палаццо Барберини, она простудилась, и простуда быстро переросла в воспаление лёгких.

Её похоронили с пышностью. Тело покоилось в тронном зале дворца, где сто священников, один за другим, служили *missa solemnis* у одиннадцати алтарей. Шестого января её гроб был перенесён в ризницу базилики Санта-Мария-Маджоре, где на последних обрядах присутствовал двадцать один принц Церкви. Наконец, её

похоронили в крипте собора Святого Петра — она осталась единственной женщиной, нашедшей упокоение в этом элитарном и по сути мужском клубе мёртвых понтификов.

Нет сомнений в искренности траура овдовевшего короля, но рядом с нею в момент смерти он не был: он отправился в Неаполь на охоту со своим братом Доном Луисом. Услышав печальную весть, он написал трогательное письмо Годою, который в те дни находился с ней. «Дорогой друг Мануэль, — начиналось оно, — не могу описать, как пережил ужасный удар от утраты моей обожаемой супруги после пятидесяти трёх лет счастливой супружеской жизни». И заканчивалось: «Приходи ко мне, когда захочешь… Я остаюсь, как всегда, тот же самый — КАРЛОС». Это едва ли письмо рогоносца к любовнику своей покойной жены.

Их сын Фернандо, уже ставший королём Испании, повёл себя со своей обычной мелочной злобой. Он конфисковал всё имущество своих родителей, отказался признавать и приводить в исполнение их завещания, лишив тем самым Годоя его единственного источника дохода — французской пенсии Карлоса. Годой отправился в Париж, где провёл остаток жизни в бедности, но со стоическим достоинством. Его политическая карьера завершилась, когда ему ещё не исполнилось и пятидесяти, оставив его без всякого дела.

Мы получаем проблеск его последних лет из *Воспоминаний о загранице* лорда Холланда. «Годой, — писал он, — влачит жалкое существование как пенсионер или почти нищий в Париже, окружённый родственниками, признанными или нет, детьми, внуками, принцессами, герцогинями и так далее — и ни одна из них не удостаивает его ни малейшего внимания, заботы или даже интереса. А ведь некоторые из них обязаны ему своим положением и богатством, а все, в той или иной степени, — самым фактом своего существования».

Он прожил ещё более тридцати лет, в небольшой квартире на втором этаже дома на улице Мишодьер. Его радостью было греться на солнце в садах Пале-Руаяль. Почти никто в этом квартале не знал, кем был этот безобидный старичок. Он умер в тысяча восемьсот пятьдесят первом году, в возрасте восьмидесяти четырёх лет — более чем через четыре десятилетия после своего падения. Похоронен он был на кладбище Пер-Лашез, где его могила редко посещается. Ни один испанец и немногие европейцы его времени не поднимались так высоко из столь ничтожного положения — и не падали так окончательно. По крайней мере, он дожил до того, чтобы пережить своего злейшего врага, Желанного, более чем на двадцать лет.

Однако в тысяча восемьсот восьмом году для Наполеона было ясно: бурбонская линия в Мадриде ещё не была полностью искоренена. Хотя король, королева и наследный принц находились у него во власти во Франции, их родственники всё ещё находились в испанской столице — и могли потенциально стать точкой сплочения народной антинаполеоновской ярости. Среди них был последний сын Карлоса, оставшийся на испанской земле, — тринадцатилетний принц Франсиско де Паула.

Наполеон приказал всех их перевезти через границу в Байонну. Слухи об их предстоящей ссылке просочились к мадридцам, которые и без того были разгневаны отсутствием своих монархов — хотя и не знали всей правды об их падении и всё ещё верили, что Фернандо ведёт доблестное сопротивление Бонапарту. Умноженные

тысячью голосов, слухи о французском коварстве и властности распространялись по городу.

Около восьми часов утра второго мая тысяча восемьсот восьмого года прохожие у Королевского дворца заметили, как Дон Антонио и его семья собираются садиться в кареты. Внезапно один придворный закричал с тревогой: люди Мюрата похищают испанских инфантов, и те едут во Францию! Возгласы, суета, толпы мадридцев быстро сбились в кучу. Да здравствует король! Да здравствуют наши инфанты! Смерть Наполеону! Смерть Годою! Прочь, прочь, прочь, французы! Поскольку было раннее утро, в толпе были, в основном, простые люди — на работе или по пути к ней.

Они нападали на войска Наполеона стихийно, в любом месте, где их заставали, — без предводителей и без какого бы то ни было плана. Французы были застигнуты врасплох — оккупационная армия всегда боится подобных восстаний и всегда бывает ими удивлена — но быстро оправились, и, конечно, у них было преимущество в виде хорошего огнестрельного оружия. Патриоты же, не подготовив восстания заранее, располагали лишь палками, дубинками, ножами и несколькими трубóнами (тяжёлыми мушкетами), а также оружием, захваченным у французов вуличных боях.

Не стоит представлять это как организованную атаку одного строя на другой. Это были полубессистемные кровавые схватки, вспыхивавшие то тут, то там, и столь же внезапно затихавшие, когда гражданские нападавшие разбегались, терялись в переулках, оставляя на мостовой убитых и раненых.

Одна из самых ожесточённых стычек произошла на Пуэрта-дель-Соль, главной площади Мадрида, когда повстанцы столкнулись с отрядом Императорской гвардии — корпусом, созданным для охраны Мюрата. В нём находилось двадцать четыре мамлюка — египетских наёмника, которых опасались особенно: те пренебрегали даже такими «приличиями» французской войны, как запрет на выколачивание глаз или отсечение гениталий у раненых.

Эта гвардия сопровождала капитана Росетти по Мадриду в сторону Буэн-Ретиро, когда у Пуэрта-дель-Соль они наткнулись на разгорячённую толпу. Мамлюки устремились в атаку, чтобы расчистить себе путь. Повстанцы дали отпор — ножами, саблями и тем оружием, что имелось. Потери были велики с обеих сторон, но в неразберихе восстания точные цифры установить не удалось. По донесению Мюрата Наполеону, по городу погибло «несколько тысяч» мятежников.

Это число было явно завышено; вероятнее всего, с испанской стороны было около двухсот убитых и раненых — значительная часть из них на Пуэрта-дель-Соль. Но вскоре их стало ещё больше: в течение следующего дня и ночи оккупационные войска занимались поимкой всех испанцев, кто хоть как-то мог быть причастен к мятежу. Их сгоняли, допрашивали, а потом выводили на казнь.

Массовые расстрелы проводились в разных уголках города: во дворе больницы рядом с церковью Буэн-Сусесо, на Пасео-дель-Прадо (вблизи от того места, где теперь стоит отель «Риц», напротив Прадо), и на холме Принсипе-Пио — в двухстах ярдах от Палацио Лирия, резиденции герцогов Альба, и недалеко от квартир Гойи.

Сказать точно, сколько из этого видел сам Гойя, невозможно. Он не мог, подобно современному репортёру, передвигаться от одной бойни к другой — ему было уже за шестьдесят. Но осталась легенда, созданная знавшими его (хотя, возможно, они не были очевидцами), будто Гойя сидел с заряженным трубо́ном в одной руке и маленьким альбомом для набросков в другой, рисуя груды трупов при свете фонаря, в хаосе ночного Мадрида. И, надо сказать, это звучит не так уж неправдоподобно.

Увидеть сами расстрелы он, скорее всего, не мог: французы не допустили бы свидетелей — особенно с альбомами. Если он и делал зарисовки на местах казней, до нас они не дошли. Однако вполне возможно — даже вероятно, — что память о тех сценах воплотилась в других его работах. Ведь хотя он и не начал писать картины о восстании мая тысяча восемьсот восьмого года до завершения войны, сама война проникла в его искусство, вдохновив серию из примерно восьмидесяти офортов, над которыми он работал с перерывами почти десятилетие.

Тем временем Гойе надо было зарабатывать на жизнь — и источники дохода у него были двоякие: портреты и небольшие «кабинетные» картины. Среди последних встречались и натюрморты, большинство из которых так и не были проданы при его жизни и перешли по наследству к его сыну Хавьеру. Хотя это лишь малая часть его творчества, некоторые из этих *bodegones* — испанское название для композиций из цветов, овощей, мёртвых птиц или рыбы и прочих «бессознательных» предметов — обладают удивительной силой и красотой, и могут быть поставлены в один ряд с его портретами.

В Испании существовала долгая традиция натюрморта. Не только Габсбурги и Бурбоны скупали голландские *still lifes* — такие, как у Яна Давидса де Хема (шестнадцатый — семнадцатый век), — но и сами испанские художники, с подачи Караваджо, достигли в этом жанре выдающихся результатов ещё в шестнадцатом и семнадцатом веках. Самым великим среди них, по мнению современников, был картезианский монах Хуан Санчес Котан — строгие и почти мистические композиции которого с дынями, артишоками и капустами, подвешенными в темноте, до сих пор кажутся предельно точной геометрией из овощей.

Франсиско Сурбаран, в свою очередь, придавал форму почти абстрактную: его «идеальные города» из графинов, ваз и чашей предвосхищают минимализм. Были и те, кто писал «ванитас» — метафоры бренности через черепа, увядающие цветы и гниющие фрукты.

Гойю всё это интересовало мало. Тема бренности жизни казалась ему чересчур назидательной и вышедшей из моды вместе с крайним пиетизмом *siglo de oro*. Его натюрморты были триумфом реализма — в духе Шардена, но без его миролюбивой мягкости. Это была живопись, в которой смерть присутствовала как факт.

Наиболее близким к нему в этой сфере был Луис Менендес (восемнадцатый век), чьи сорок пять натюрмортов Гойя мог видеть в Аранхуэсе, когда писал портрет королевской семьи весной тысяча восемьсотого года. Но у Менендеса — мёртвые птицы и фрукты с призрачным свечением. У Гойи всё прямолинейно: он не увлекался изысканными эффектами отражения света на лобстерах или каплях росы на

тюльпанах. Его мёртвые куры — бурые, рыжие, белые, чёрные — свалены к корзине в тени кладовой. Это не метафора: это маленькие трупы. И в этом их подлинная сила.

Наивысшей точки в натюрморте он достигает в картине *Мёртвая индейка*. Это именно то, что заявлено в названии: мёртвая птица, приваленная к корзине. Каждая выпуклость лозы написана быстрым, уверенным мазком круглой кисти, так что Манэ бы позавидовал. Но главное — сама птица. Она мертва. Её перья напряжены, как у ангела, сбитого в полёте: одно крыло торчит, как хвостовое оперение. Тело между торчащими, словно палки, лапами. Лицо — дважды искажено смертью: опущенным веком и сомкнутым клювом. Мир, возможно, полон мёртвых индеек, но ни одна не кажется более мёртвой, чем эта. Она не вызывает аппетита — но пробуждает сочувствие, как и любой другой труп в живописи. Гойя мог бы под ней написать ту же надпись, что вывел на полях одного из «Бедствий войны»: *Yo lo vi* — «Я это видел».

Война с Наполеоном в Испании — та, которую англичане называли Пиренейской, а сами испанцы просто Войной за независимость — охватила всю страну. Наполеон этого не хотел. Он надеялся на мирное подчинение, при котором образованные испанцы, *afrancesados*, поддержали бы переход к новому порядку и смягчили разрыв с испанским абсолютизмом. При этом он рассчитывал, что страна со временем примет того, кого он собирался посадить на трон в Мадриде, — своего родного брата Жозефа Бонапарта.

Прежде чем эта надежда окончательно угасла, император составил для Испании новую конституцию — так называемую Байоннскую, — обнародованную в начале июля тысяча восемьсот восьмого года. Она была подписана покорным собранием пропонаполеоновски настроенных испанских вельмож, которых сам Наполеон вызвал в Байонну. Большинство из них принадлежали к высшему сословию *afrancesados* и рассчитывали извлечь личную выгоду из нового режима.

Особенно поразительным было то, что в Байонне преобладали испанские аристократы — политическое ослепление, достойное удивления, ведь они фактически голосовали за меры того самого человека, который стремился, если не уничтожить, то серьёзно ограничить власть знати.

Конституция, которую они провозгласили, была построена по образцу французской Конституции тысяча семьсот девяносто первого года и должна была юридически обосновать правление Жозефа Бонапарта. Она провозглашала гарантии личной свободы и неприкосновенности частной собственности. Она отменяла требования дворянского происхождения для занятия государственных и церковных должностей. Упразднялось первородство — тот самый институт, благодаря которому гигантские аристократические имения сохранялись целиком.

Была также обещана свобода печати — хотя с оговорками: она не вступала в силу в течение двух лет после принятия Конституции и не распространялась на критику французской политики. Так что «свобода» эта была весьма условной.

Одним словом, она предлагала *afrancesados*, особенно аристократического круга, достаточно выгод, чтобы нейтрализовать их, в то время как реальная власть в государстве переходила к Жозефу Бонапарту, который отныне официально

именовался Хосе Первый, а неофициально — из-за своей щедрости на угощения — Пепе Ботельяс, «Хосе Бутылочный».

Испанский народ, как таковой, не считал, что ему достанется хоть какая-то выгода. Когда весной тысяча восемьсот девятого года Конституция была наконец представлена публике, большинство испанцев восприняли её как оскорбительно циничный документ, навязанный хищным иностранцем. Лучше потерянный испанский абсолютизм, решили они, чем обретённая французская тирания — и мятеж нарастал.

Восстание не утихало до тысяча восемьсот четырнадцатого года, когда Наполеон наконец был изгнан из Испании.

С задним числом не трудно увидеть, насколько ошибочны были действия испанцев, отказавшихся от Байоннской конституции — несмотря на её отдельные недостатки. Она могла бы в одночасье осуществить то, на что не был способен ни один испанский реформатор — ибо никто из них не обладал гением Наполеона.

Конституция сохраняла приверженность ряду испанских традиций. Например, Церковь не предполагалось уничтожать — лишь умеренно ограничить её светскую власть. Инквизиция, этот орудие несправедливости, подлежала отмене. Это могло бы стать огромным благом для страны, столь беспомощно управляемой её бурбонскими монархами.

Конституция могла бы ввести Испанию в состав модернизирующейся Европы — так же, как Наполеон сделал это во Франции. Она могла бы избавить страну от лет страданий и крови, одной из самых чудовищных гражданских войн в истории и наследства хаоса, фракционности и тирании, которое тянулось десятилетиями. Но ничего этого не произошло, и Испания неудержимо скользила к краю бездны.

Глава восьмая:
Война с Наполеоном

Иногда даже самые решительные захватчики, обладающие сильной армией и обширными сведениями о противнике, совершают близорукие ошибки, которые впоследствии кажутся безумием. Именно такая участь постигла Америку во Вьетнаме в двадцатом веке. И именно то же произошло с Наполеоном в Испании в начале девятнадцатого.

По сравнению с Великой армией Наполеона испанские вооружённые силы казались ему ничтожными — настоящей насмешкой: погрязшими в кумовстве и коррупции, перегруженными некомпетентными офицерами, устаревшими по организации, плохо оснащёнными, слабо подготовленными и малочисленными. (Когда началась война, в испанской армии числилось сто пятнадцать тысяч человек, из которых пятнадцать тысяч оказались изолированы в Дании по условиям старого соглашения между Карлом Четвёртым и Наполеоном.)

Но самой серьёзной и, казалось, неразрешимой проблемой испанской армии была не нехватка людей — ведь в Испании начала девятнадцатого века проживало около десяти с половиной миллионов человек, из которых можно было бы набрать больше солдат, — а отсутствие денег. В первые месяцы кризиса восемнадцатого года все неженатые мужчины и вдовцы в возрасте от шестнадцати до сорока лет были мобилизованы, но их не могли ни прокормить, ни обуть, ни одеть, ни даже как следует вооружить. Положение этих оборванных, босых новобранцев стало ещё тяжелее после восемнадцатого года, когда испанские колонии в Америке восстали, и доходы от них иссякли.

Кавалерии требовалось девять тысяч лошадей, но имелось только шесть тысяч. У многих всадников даже не было шлемов, а сами они уступали французам по численности в два, а то и в пять раз. Некоторые испанские артиллерийские части были настолько плохо оснащены, что использовали пушки весом в шестнадцать фунтов, сделанные из деревянных досок и скреплённые кузнецами железными обручами. Такие орудия, естественно, разрывались после одного-двух выстрелов.

В битве при Леоне генерал Ла Романа имел двадцать три тысячи человек против тринадцати тысяч маршала Сульта — но только девять тысяч его солдат имели огнестрельное оружие, и кавалерии у него не было вовсе. Такие недостатки чувствовались на всех уровнях. Скромный суп из хлеба и воды — гаспачо — был наивысшей роскошью, на которую обычно могли рассчитывать простые солдаты. Один испанский генерал впал в отчаяние от стыда из-за постоянных приглашений на ужин от Веллингтона, ведь ему приходилось бы приглашать в ответ, а «вы же знаете, на моём столе никогда не бывает ничего, кроме хлеба».

Причина всего этого — деньги. Точнее, их отсутствие. Национальный доход Испании в тысяча восемьсот седьмом году составлял примерно семьсот миллионов реалов, а спустя семь лет, истощённый расходами на войну, он сократился вдвое.

Поэтому казалось невероятным, что испанская армия сможет продержаться против величайшей военной машины своего времени хотя бы неделю. Но Испания сопротивлялась в течение шести лет. Она даже начала это сопротивление неожиданной победой — в июле тысяча восемьсот восьмого года, при Байлене в Андалусии, когда армия из двадцати тысяч французских солдат — всего лишь новобранцев, не закалённых в боях, и гораздо уступающих бойцам Великой армии — была окружена и разгромлена.

Затем испанцы совершили глупость: они согнали пленных на безжизненный прибрежный остров и оставили их там умирать от голода и болезней. Это ошеломило Наполеона и заставило его перейти к жёстким мерам: он стал рассматривать испанскую кампанию как полноценную национальную войну, а не полицейскую операцию, как предполагал сначала. Он немедленно направил ещё двести пятьдесят тысяч солдат.

Так началась долгая цепь взаимных зверств. Война за независимость оказалась вовсе не простой историей о варварских французах и благородных испанцах, как её затем изображали.

Кроме ещё одной победы, одержанной в Каталонии в тысяча восемьсот восьмом году при Бруке, где четыре тысячи французских солдат были разбиты на склонах горного массива Монсеррат примерно тысячей каталонских ополченцев — «гражданскими добровольцами», или «сометентами», — Байлен не стал прологом к ряду испанских побед. Когда армии встречались лицом к лицу, французы, как правило, одерживали верх. Но они не выиграли войну. Пиренейская кампания обернулась для Великой армии Наполеона таким же сокрушительным провалом, как и неудача при попытке покорить русскую зиму.

В Испании Наполеона победил военный гений Артура Уэлсли, будущего герцога Веллингтона, возглавлявшего английский экспедиционный корпус. Но его также победила отчаянная воля всего испанского народа — не только армии, но и простых людей, которые изобрели совершенно новый способ ведения войны, с которым армия Наполеона никогда прежде не сталкивалась.

Это были партизаны.

Слово герилья — одно из самых употребительных военных понятий в последней четверти прошедшего века — означает «маленькая война». Оно вошло в обиход после тысяча восемьсот восьмого года и обозначало борьбу отрядов нерегулярных бойцов, вооружённых гражданских, спонтанно собранных, против официальной государственной армии. Это слово возникло в Испании — хотя американские повстанцы пришли к нему примерно в то же время — и досталось нам в наследство от этой народной борьбы за независимость, начавшейся двести лет назад.

В то время, когда все войны велись исключительно профессиональными армиями, любые столкновения вне рамок строевой дисциплины считались полицейскими акциями против бунтующей толпы. В английском и французском языках просто не существовало слов, обозначающих действия и сущность герильи.

Воля и мужество Испании времён Гойи в значительной степени подпитывались непроницаемым невежеством и отсталостью, в которых слепой национализм подавлял любые иные чувства, какие могла бы пробудить либеральная идея. «Испанцы, — писал Наполеон своему старшему офицеру, маршалу Бессьеру, — такие же, как и все народы, не представляют собой особого случая». В другом письме он назвал их «подлыми и трусливыми — примерно такими же, какими я нашёл арабов». Он ошибался. Ни один народ не бывает «таким же, как все». Это может так казаться только завоевателю.

Наполеон был уверен: если он покажет лозунги свободы, избавления от суеверий, уничтожения знати, его встретят с восторгом — так же, как в Италии, и подлинно патриотические круги окажутся на его стороне. «Ты увидишь, — писал он, — они станут воспринимать меня как освободителя Испании».

Он ошибся в корне. Наполеон никогда не был в Испании. Он ничего не знал о стране и не говорил по-испански — не больше, чем Линдон Джонсон говорил по-вьетнамски. Получив наихудшие советы, он просто предположил, что испанцы примут его модель «освобождения» так же, как, сто пятьдесят лет спустя, американцы надеялись, что Вьетнам воспримет их демократию как нечто подлинное. Но испанцы не приняли её. Большинство видело в Наполеоне лишь угнетателя. Его роковой ошибкой было вообразить, будто Испания, подобно Италии и другим европейским государствам, обладает образованным средним классом, готовым к восприятию либеральных идей.

Чего в Испании не было — и никогда не было.

Испания времён Гойи была настолько интеллектуально отсталой, насколько только может быть отсталым целый народ. Но именно эта отсталость поддерживала её сопротивление: всё, что оставалось у большинства испанцев, — это вера в свой ser auténtico, свою «подлинную испанскую сущность». Это была не идея — и уж тем более не система идей, — а вера. Всё, что они понимали — и, хочется сказать, всё, что они вообще понимали, — это национализм, наиболее примитивная и наиболее захватывающая форма различия. Они жили до эпохи идеологий, и именно это одно страстное чувство объединяло их.

Хотя католицизм исповедовался по всей Европе, испанская его форма была особенно националистической: Христос умер за весь мир, но особенно — за Испанию. Поэтому в Испании, в отличие от Италии или Германии, почти не существовало ничего, с чем мог бы соединиться великий прогрессивный замысел Наполеона — завоёвывать, но при этом реформировать. Для многих в северных странах, которые он покорял, он выглядел как сложная фигура: с одной стороны — военный гений с ярко выраженной автократической склонностью, с другой — человек, заменяющий старые деспотии новыми конституциями, создающий либеральные системы и верящий в обновление человеческой природы. Но в Испании, за исключением иллюстрадос, просвещённого меньшинства, он был всего лишь хищным монстром и ничем больше.

Тем временем Испания оказалась в политическом тупике. Монархия — но без монарха. Патриотическая Испания не имела единого правительства и остро нуждалась в том, чтобы его создать. Ей предстояло построить новое государство с нуля — и при этом продолжать сопротивляться Наполеону. Надо было задействовать все ресурсы

дисциплины и самоуправления, которые ранее были вытеснены абсолютистским antiguo régimen. Сначала каждая область страны создавала собственные кортесы — местные органы власти. Но их нужно было объединить в единое национальное представительство. Это не могло произойти в Мадриде, который контролировал Иосиф Первый. Поэтому молодой парламент — национальные Кортесы, в составе трёхсот депутатов — собрался в Кадисе. Это был единственный город в Испании, помимо Барселоны, где можно было рассчитывать на либеральное буржуазное большинство. Его единственной аристократией была торговая: практичные, деловые, достаточно терпимые люди, открытые идеям северной Европы и, хотя вовсе не республиканцы, решительно настроенные против королевского абсолютизма.

С Кадисскими Кортесами испанский средний класс, ведомый интеллектуалами, твёрдо вошёл в политическую жизнь.

Конституция, которую утвердили эти Кортесы, стала самым радикальным и демократическим сводом законов из всех, когда-либо принятых испанским правительством. Её составители — четырнадцать человек, среди них пять либеральных священников — прилагали большие усилия, чтобы дистанцироваться от французской Конституции тысяча семьсот девяносто первого года: ведь с Францией шла война, и никто не хотел, чтобы испанские законы считали калькой французских. Поэтому они утверждали, пусть и не очень убедительно, что их конституция является возрождением древних испанских fueros — прав, существовавших в далёком прошлом.

Конституция сохраняла монархию, но при этом ликвидировала la funesta política del absolutismo — «гибельную политику абсолютизма». Отныне Испанией должно было управлять избираемое собрание, которое должно было созываться каждый год и чьи решения не имел права отменить ни один конституционный король.

Этот документ закрепил большинство свобод, которые современные демократические государства считают само собой разумеющимися, но которые ранее в Испании отсутствовали: свободу собраний, выбора профессии, слова и печати. Он также гарантировал равенство всех испанских подданных на всей территории империи — так что, например, кубинец или венесуэлец имел те же права, что и житель Севильи или Мадрида. Были отменены все формы привилегий, проистекавших из военного, дворянского и церковного положения; ограничено влияние монашеских орденов, имевших чрезмерную власть в католической Испании; и упразднены такие ненавистные институты, как пытки и Инквизиция.

Набор реформ казался бесконечным — и вызывал глубокое беспокойство у всех консервативных сил.

В целом Конституция тысяча восемьсот двенадцатого года явилась сияющим обещанием надежды для испанских интеллектуалов и иллюстрадос, к числу которых принадлежал и Гойя. Его восторг по этому поводу очевиден — как в нескольких рисунках, так и в большой картине, созданных в то время. В одном из рисунков из Альбома C, Lux ex tenebris («Свет из тьмы», тысяча восемьсот двенадцатый — тысяча восемьсот четырнадцатый годы), он почти отождествил политическое событие с евангельским. Название рисунка — с одним незначительным изменением — заимствовано из Евангелия от Иоанна (глава первая, стих пятый, Вульгата): Et lux in

tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt — «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его».

На рисунке мы видим молодую женщину, парящую в воздухе как ангел. Из её лица исходит лучистое сияние, и оно же светится от небольшой книжки, которую она благоговейно держит в обеих руках. Книга слишком мала, чтобы быть Библией или бревиарием; по-видимому, это отпечатанный экземпляр Конституции тысяча восемьсот двенадцатого года.

Под ней — силы человеческого мрака и невежества, которые действительно не понимают послания этой крошечной дюодецимальной книги: густая тёмная масса, в которой едва различимы силуэты монахов и священников. Это духовенство, выступившее против принятия парламентом Конституции — враги свободы.

На следующей странице Альбома C, в рисунке Sol de justicia («Солнце справедливости»), тема повторяется уже без летящей женщины: теперь в воздухе висит идеально уравновешенная чаша весов — архетип справедливости. Она парит без опоры, словно небесное явление, и излучает свет на изумлённую толпу зрителей. Слева — те, кто получил справедливость: они складывают руки в молитве и радости, а молодая женщина на переднем плане весело скачет. Справа — враги справедливости отшатываются: священник (его тёмная фигура обращена к нам спиной — зловещий силуэт, чья биретта напоминает кошачьи уши) крадётся прочь, а монахи и монахини с тревогой таращатся и злобно глядят.

Это буквально борьба света и тьмы — la luz y las tinieblas, — как её воспринимали некоторые испанские писатели в противостоянии между либералами, мечтавшими о Конституции тысяча восемьсот двенадцатого года, и сервилас, реакционерами, в основном церковниками, которые считали угрозу от Конституции даже худшей, чем от самого Наполеона.

Самое масштабное произведение, которое Гойя посвятил рождению испанской свободы в связи с Конституцией тысяча восемьсот двенадцатого года, ныне находится не в Мадриде, а в Стокгольме. Это огромное полотно, созданное в последние годы Пиренейской войны, — Аллегория Конституции тысяча восемьсот двенадцатого года (тысяча восемьсот двенадцатый — тысяча восемьсот четырнадцатый годы). В каком-то смысле это парная картина к его Аллегории Мадрида (см. на этой странице), только без малейших признаков одобрения Иосифа Первого.

На картине изображены три фигуры. В центре — молодая, красивая женщина в простом белом платье. Она может быть воплощением как свободы, так и самой испанской нации. Её лицо сияет от света, льющегося из верхнего левого угла. В правой, вытянутой вперёд руке — небольшая книга, снова в виде отпечатанной Конституции тысяча восемьсот двенадцатого года. В левой руке — тонкий жезл или скипетр, символ ненасильственной власти. Её запястье крепко держит старик с длинной бородой и огромными расправленными белыми крыльями. Он окутывает её ослепительным сиянием защиты и мягко отводит от тьмы, которую рассеивает книжечка в её руке. Это Время. Об этом прямо говорит песочные часы в его левой руке: песок только что пересыпался в нижнюю колбу, началась новая эпоха, полная надежд.

Старик Время уводит Испанию (или Свободу) прочь от мрака прошлого.

На подготовительном этюде к этой картине, выполненном маслом, тьма кишит знакомыми существами из кошмаров Гойи — летучими мышами и совами, как в Сне разума, где они донимают спящего. Но в финальной версии картины Гойя избавился от них.

На переднем плане — ещё одна молодая женщина, почти обнажённая. Она пишет пером на стопке листов, а её ноги покоятся на раскрытой книге, лежащей на земле. Это, без сомнения, История: её ноги опираются на архивное прошлое, а её письмо освещено светом, идущим со стороны Свободы. Она обнажена или почти обнажена, потому что История занимается истиной — открытой, неукрашенной.

Вся концепция картины пронизана идеалами простоты, вдохновлённой Французским Просвещением и, возможно, Американской революцией: лаконичные аллегорические фигуры, белое платье без украшений, лиф которого слегка сполз — не ради сексуального намёка, а чтобы обнажить соски, символизирующие питающую красоту Свободы.

Самое красноречивое свидетельство отношения Гойи к войне разворачивается в Бедствиях войны. Почти с того момента, как Бурбоны продали Испанию Наполеону в Байонне, его охватило чувство, которое он выразил на титульном листе цикла офортов, предшествующего и следующего за двумя картинами мая: Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer — «Грустные предчувствия того, что должно произойти».

Эти офорты известны под кратким названием Desastres de la guerra — «Бедствия войны». Полное название цикла было гораздо длиннее: Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos — «Роковые последствия кровавой войны против Бонапарта в Испании. И другие выразительные прихоти».

Гойя провёл всю Пиренейскую войну — с тысяча восемьсот восьмого по тысяча восемьсот четырнадцатый год — в Испании. Ему было за шестьдесят, он был слишком стар, чтобы быть военным корреспондентом, и слишком глух, чтобы слышать выстрел. И всё же, без преувеличения можно сказать, что его Бедствия стали самостоятельной формой: выразительной живописной журналистикой задолго до появления фотографии. Это искусство, созданное как свидетельство, обрело силу пропаганды через свою непосредственность. Не важно, что далеко не всё, изображённое в этих офортах, происходило у него на глазах. Гойя создал особую иллюзию — иллюзию присутствия в момент бедствия во имя правды.

Он говорил об этом прямо в подписях к офортам. Под сорок четвёртым он написал: Yo lo vi — «Я это видел». На нём изображены беженцы из деревни, бегущие от французских солдат, которых мы не видим. В центре — мать, зовущая своего испуганного ребёнка не оборачиваться, а следовать за ней. Слева — деревенский священник, вцепившийся в мешок с деньгами — самое дорогое, что у него есть. Это явно сатирический параллелизм: та же сцена, что и в Капричо тридцатый, где жалкий монах обнимает свои два мешка с деньгами, которые одновременно выглядят как гигантские яички.

На следующем офорте, под номером сорок пятый, надпись Y esto también — «И это тоже». На нём — три измождённые женщины, тащащие на себе детей и домашние вещи. Они идут прочь от неведомой угрозы, которая остаётся за кадром, под мрачным небом, тяжелеющим над ними. Впереди — одинокий поросёнок, бегущий сквозь тьму. Тот факт, что именно эти две сцены Гойя отметил как виденные им лично, косвенно указывает на то, что многие другие были не увидены, а услышаны от других или воссозданы как собирательные образы.

Это естественно: если бы он действительно присутствовал при некоторых из этих сцен, ему вряд ли удалось бы остаться в живых.

Лишь немногие из восьмидесяти офортов датированы, и ни один не был опубликован при жизни Гойи. Поэтому хронология не помогает привязать их к конкретным событиям. Однако в общих чертах цикл делится на три части.

Сорок шесть офортов, с номера два по номер сорок семь, изображают сцены партизанской войны — восстание простого народа против наполеоновских войск. Далее восемнадцать офортов, с сорок восьмого по шестьдесят пятый, посвящены Великому голоду, разразившемуся в Мадриде между тысяча восемьсот одиннадцатым и тысяча восемьсот двенадцатым годами. Этот голод Гойя пережил сам, и видел его последствия собственными глазами.

И, наконец, так называемые Caprichos enfáticos — «выразительные прихоти». Это пятнадцать аллегорических и сатирических офортов, больше напоминающих редакционные карикатуры, чем документальные зарисовки. Они осмысляют «бедствия мира» — крушение надежд испанских либералов и иллюстрадос после возвращения Фердинанда Седьмого. Он отменил Конституцию тысяча восемьсот двенадцатого года и запустил политику жёстких репрессий, цензуры, инквизиции и королевского абсолютизма.

И наконец — самый первый офорт из Бедствий, титульный лист цикла. Tristes presentimientos — это не изображение войны. На нём — один исхудавший человек на коленях, в пророческих лохмотьях. Его грудь обнажена, руки раскинуты в мольбе и капитуляции. Его лицо, с глазами, устремлёнными к небу, выражает страдание и безутешную тоску. Позади — лишь тьма, клубящаяся как буря, и кое-где различимы голые скалы. Он один во Вселенной, и ему даровано — как говорит заголовок Гойи — «грустное предчувствие того, что должно произойти».

Никакого облегчения — ни для него, ни для нас — не будет. Он — Иов на мусорной куче Испании. Но он также повторяет известную фигуру Христа, молящегося в Гефсиманском саду, умоляющего Отца не давать ему испить чашу страдания. Эта поза знакома каждому испанцу, видевшему церковные изображения Страстей Христовых.

Как и повстанец в белой рубахе, глядящий в лицо французским мушкетам на Третьего мая, он — народ Испании. Измученный, но не сломленный. Лицом к лицу с героическим и трагическим будущим, которое раскроется в последующих офортах.

Было ли какое-то одно событие, которое побудило Гойю создать этот цикл?

Он находился в Мадриде в мае тысяча восемьсот восьмого года, и хотя утверждения о том, что он лично стал свидетелем расстрела, являются благочестивыми вымыслами, почти наверняка он видел последствия ночных казней на холме Принсипе-Пио — вспышки почти случайного насилия, устроенного мадридцами на улицах против французских солдат, с использованием бедного, импровизированного оружия: пистолетов, топоров, пиков. Это могло стать источником вдохновения для некоторых сцен в Бедствиях войны — например, для третьего офорта Lo mismo («То же самое»), на котором обезумевший испанец, с разинутым ртом и выпученными глазами на измождённом лице, замахнулся тяжёлым топором, чтобы добить французского солдата, лежащего на земле. Рядом, на втором плане, второй патриот, которого мы видим со спины, сидит верхом на другом солдате, стоящем на четвереньках, и готовится нанести удар ножом.

Это происходило в Мадриде? Или в деревне? Или в сельской местности? Мы не знаем. Но гравюра ясно показывает, как Гойя любил исследовать, переиспользовать и трансформировать одни и те же позы — порой ради совершенно разных целей. Мужчина с топором из Lo mismo — это тот же самый персонаж, который, уже со спины, превращается в мощный символ пролетарской силы на картине Кузница (см. на этой странице); у него даже одежда почти идентична, за исключением короткого жилета. Разница только в оружии и цели: кузнечный молот вот-вот обрушится на раскалённую железную заготовку, а топор — на французского солдата.

Также возможно, что толчком к созданию Бедствий стала поездка в Сарагосу, которую Гойя предпринял через несколько месяцев после начала войны, в первую неделю октября тысяча восемьсот восьмого года.

Гойя вырос в Сарагосе. Там работал его отец. Свою первую крупную работу он выполнил именно для сарагосских церквей. Героическая оборона Сарагосы от армии Наполеона стала одной из легенд Пиренейской войны. Пусть и в меньшем масштабе, но она напоминала вдохновляющее на всю нацию сопротивление, которое Красная армия оказала войскам Гитлера в Сталинграде.

Первое осаждение Сарагосы произошло летом тысяча восемьсот восьмого года. Французские войска под командованием генерала барона Вердье вынуждены были пробиваться в город буквально дом за домом: каждая рухнувшая крыша превращалась в баррикаду, каждый подвал — в бункер или редут, каждая груда кирпичей — в позицию для стрелка. Один из офортов Бедствий, под номером тридцать, Estragos de la guerra («Разрушения войны»), изображает чудовищную картину разрушения: тела, мебель, обломки — всё перемешано в хаосе, напоминающем предсказание разрушения от воздушной бомбардировки или артобстрела.

Благодаря талантливому руководству капитан-генерала Хосе де Палафокса и Мельси французское наступление провалилось — но с минимальным перевесом. В перерыве между двумя осадами Палафокс, обладавший не только военным гением, но и непобедимым самомнением, пригласил Гойю приехать и своими глазами увидеть разрушения — как свидетельство мужества и страданий граждан.

В одном из писем Гойя писал, что, хотя поездка не позволила ему присутствовать при торжественном представлении портрета Фердинанда Седьмого, который он был

обязан завершить, он не мог отказаться от приглашения Палафокса: это был его патриотический долг — зафиксировать следы сопротивления.

Нет сомнений, что он туда поехал. Более того, он сделал там зарисовки, а возможно, и масляные этюды: в дневнике леди Холланд упоминается, что в разрушенном доме в Сарагосе, ранее принадлежавшем генералу Палафоксу, были найдены несколько работ Гойи — разрезанных и изуродованных саблями победивших французов.

Одним из выдающихся плодов этой поездки стал портрет генерала Палафокса верхом на лошади, написанный в тысяча восемьсот четырнадцатом году.

Гойя был способным, но вовсе не выдающимся живописцем лошадей: хотя животные, которых он поместил под Карлом Четвёртым и королевой, выглядят внушительно, он не был столь искусен, как Веласкес или Стаббс. На самом деле он, как правило, избегал изображения лошадей, и даже в Бедствиях их почти нет — разве что фоном там, где вроде бы следовало бы ожидать их в изобилии.

Но бледная, почти белая, с чёрной тенью, узколобая лошадь на портрете Палафокса обладает невероятной энергией. Она будто бы вышла из апокалипсиса, как один из коней Четырёх всадников. Сам Палафокс — с суровым, по-мужски напористым взглядом и пышными бакенбардами — сидит в седле немного неуверенно. Кажется, что та спешка, с которой он заносит саблю, побуждая нас двигаться вперёд — к пылающему городу на горизонте, — могла бы мгновенно потерять пафос, если бы конь оступился.

Но, как часто бывает у Гойи, восхищение вызывает его композиционное мастерство. Белое тело лошади образует крупную дугу, как бы скреплённую сверху алым узлом и лентой на поясе Палафокса. Лишь при вдумчивом рассмотрении замечаешь, что эта большая дуга рифмуется с меньшей, выше: белой меховой отделкой шляпы Палафокса, скреплённой той же красной кокардой.

Эти элементы — кокарда, манжеты, и пылающая Сарагоса вдали — остаются единственными яркими пятнами на всей картине. Этот эффект совершенно намерен — и при этом почти незаметен с первого взгляда.

Другими изображениями ключевой военной фигуры на стороне Испании в творчестве Гойи стали портреты Артура Уэлсли, будущего герцога Веллингтона. Всё началось с исключительно красивого и выразительного портрета головы Веллингтона, выполненного карандашом и сангиной — вероятно, это был эскиз, предназначенный для гравюры, которую должен был исполнить кто-то другой.

Ранее, со слов внука художника, Мариано Гойи, считалось, что этот рисунок был выполнен с натуры в одном из соседних городов вскоре после победы Веллингтона в битве при Саламанке — двадцать второго июля тысяча восемьсот двенадцатого года. Но это вряд ли: как бы Гойя, которому тогда было шестьдесят шесть лет, смог добраться до фронта? И с чего бы Веллингтону, вымотанному долгим боем и заваленному делами, выделять время на сеанс для художника, с которым он даже не был знаком?

Более вероятная дата — несколько позже, в августе того же года, когда «английский Цезарь» торжественно въехал в Мадрид и был встречен восторженной, полуголодной толпой, обезумевшей от благодарности.

Этот рисунок — небольшое произведение искусства и подлинного психологического прозрения. На лице Веллингтона — напряжение, преодолённое с усилием. Кожа натянута на костлявом лице grand diable de milord anglais; рот решителен, но утомлён; в глазах — пустой, отрешённый взгляд человека, побывавшего среди пушек.

Это изображение — полная противоположность привычной риторике, с которой художники (иногда и сам Гойя) изображали победоносных военачальников. Возможно, Гойя рассчитывал превратить его в офорт, который мог бы хорошо продаваться в послевоенном Мадриде. Но не вышло: вскоре после отъезда Веллингтона, второго ноября, французы вновь заняли столицу. Шестого ноября их выбили, но уже второго декабря они вернулись, и оставались в городе до конца мая тысяча восемьсот тринадцатого года. В таких условиях публикация и продажа гравюры стали невозможными — она так и не была создана.

Рисунок послужил основой для огромной, но гораздо более слабой картины Герцог Веллингтон на коне. Эту картину редко воспроизводят в книгах о Гойе — и не случайно: она в ужасном состоянии, почти нечитаемая. Возможно, холст использовался повторно: сначала на нём мог быть изображён Годой, с его пышной фигурой, но это маловероятно. Более вероятно, что изначально это был портрет французского самозванца Иосифа Первого верхом, от которого Гойя избавился, очистив поверхность, из-за нехватки холстов.

К весне тысяча восемьсот тринадцатого года Иосиф Бонапарт окончательно вышел из игры: его поражение при Витории двадцать первого июня стало полной победой англичан и сопровождалось настоящим разграблением. Пятнадцатые лёгкие драгунские войска Веллингтона увезли с собой огромный серебряный ночной горшок Иосифа (он до сих пор хранится в офицерской столовой полка), за что получили прозвище «Императорские горничные».

Существует любопытная, но совершенно ложная история о том, как якобы Веллингтону не понравился свой портрет, и он высказался о нём пренебрежительно прямо в мастерской Гойи. И якобы вспыльчивый и совершенно глухой художник, едва не услышав английскую речь, которой не знал и не читал по губам, был готов чуть ли не ударить великого генерала. На деле же всё было иначе.

Во время сеанса в мастерской в Мадриде Веллингтон вспылил — но вовсе не из-за портрета, а из-за одного из подчинённых, который ослушался приказа. Гойя был в растерянности и не понимал, почему «лорд Уиллингтон» так рассердился. Когда ему объяснили, он с облегчением понял, что причина была не в картине. Наоборот: спустя пару недель портрет уже висел в Академии Сан-Фернандо, а сам Гойя писал другу, что модель «проявила большое удовольствие», увидев его.

С поездкой Гойи в Сарагосу в тысяча восемьсот восьмом году связывают всего две картины, напрямую отражающие процесс войны. Они были написаны с памяти, на основе утраченных этюдов, спустя несколько лет — примерно в тысяча восемьсот десятом — тысяча восемьсот четырнадцатом годах. Обе посвящены двум важнейшим

этапам подпольного производства боеприпасов, организованного партизанами в горах Сьерра-де-Тардьента, примерно в тридцати милях от Арагона: изготовлению пороха и литью свинцовых пуль.

Каждый из процессов имел свои трудности. Самодельный порох — это смесь тонко размолотой серы, древесного угля и селитры. Он очень нестабилен и может взорваться от малейшей искры. Чтобы получить дробь, нужен «пулеотливная башня» — высокая конструкция, с вершины которой льют расплавленный свинец. Он, падая, застывает в форме шариков. Создать такую башню в горах было невозможно — французы бы сразу заметили её издалека. Более крупные пули приходилось лить вручную, в формы. Именно это и изображено на картине Отлив пуль в Сьерра-де-Тардьента.

На фоне прекрасного пейзажа с бледно-голубыми вершинами гор три группы мужчин трудятся в тени могучих дубов, символов стойкости. Справа — плавка свинца над костром и разлив его по формам. Слева — охлаждённые пули обрезают ножницами и укладывают в пирамиды. В центре — трое мужчин крутят примитивную шаровую мельницу: бочку на оси, которую вращают за ручки. Внутри неё грубые заготовки трутся друг о друга, скругляются и приобретают аэродинамически устойчивую форму.

Гойя подробно и точно показывает процесс. Он уважает этих людей и их труд. Он хочет, чтобы зритель понял: перед нами не аллегорические фигуры, а реальные, живые люди, обладающие ремеслом, столь же необходимым для победы, как и солдатское мужество. Сопротивление — это взаимопомощь и координация, а не парад с пышными петушками в золотых галунах. Свободу добывают трудом.

Ту же мысль передаёт и вторая картина — Изготовление пороха в Сьерра-де-Тардьента. А может быть, она даже более наглядна.

Обе картины, возможно, изображают действия патриота-арагонца по имени Хосе Мальен, сапожника из Альмудевара, который организовал производство пороха и пуль в горах близ Сарагосы в тысяча восемьсот десятом году. Один из друзей Гойи писал, что художник хотел изобразить «ту ненависть к врагу, которую он чувствовал — чувство, которое только усилилось после вторжения в Арагон, его родной край, и которое он стремился увековечить своей кистью».

Нет никаких сомнений в искренности Гойи. Так же, как и не вызывает сомнений его объяснение секретарю Академии Сан-Фернандо, почему он не может присутствовать на инаугурации портрета Фердинанда Седьмого: «Его превосходительство дон Хосе Палафокс вызвал меня в Сарагосу, чтобы я осмотрел руины этого города. Цель — чтобы я запечатлел подвиги его жителей. Это дело, от которого я не могу уклониться, потому что слава моей родины волнует меня глубоко».

Гойя говорил правду. В самом деле, между тем, чтобы лицезреть вновь лицо будущего бурбонского тирана, и возможностью увидеть руины своей героической родины, выбора не было.

Картина о производстве пороха — подлинный репортаж. Сначала отдельно толкут сульфур, уголь и селитру — всё вручную. Потом смешивают. На полотне мы видим, как дюжина мужчин работает деревянными ступами и пестами. На переднем плане —

сито, которым будут просеивать порошок до нужной фракции. Рядом стоит фигура в белом — вероятно, женщина: можно судить по волосам. Она готовит коробки для смеси. Другие люди уносят их. А позади — бородатый мастер в белой рубахе, скорее всего, сам Хосе Мальен, руководит всем процессом.

Война сделала материалы для живописи почти недоступными. Картины о литье и порохе говорят об этом: одна написана на куске кедровой доски, вероятно, бывшей частью двери; другая — на доске из сосны с остатками зелёной краски от прежнего домашнего использования.

Редкость хороших материалов подчёркивает щедрость Гойи: он отдал весь запас холстов — всегда дефицитных — защитникам Арагона для перевязок. В таких условиях написать большое полотно — значит заявить: эта тема действительно важна.

Поэтому столь значимо, что три самых крупных незаказных полотна Гойи посвящены простым рабочим, которые не могли — и, вероятно, не хотели — платить за эти портреты. И вряд ли их вообще хотел бы повесить у себя в доме какой-нибудь аристократ: ведь на них — точильщик ножей, женщина-водоноска, кузнецы. Без аллегорий. Без украшений.

Так что же это было?

Очевидно, в этих картинах скрыто гораздо больше, чем кажется на первый взгляд.

Для кого же они были написаны?

Скорее всего, не для конкретного человека, а для публики в целом — той, что нуждалась в укреплении веры в Испанию как в светскую реальность в момент крайнего кризиса; той, которой необходимо было подтверждение силы испанского народа как народа, а не как абстрактного класса; той, что знала: если она не будет верить в ser auténtico — «подлинную сущность» Испании, она погибнет.

Но как Гойя надеялся, что эти картины увидят люди, если в Испании тогда не существовало музеев или других временных выставочных пространств в современном понимании? Этого мы не знаем.

Каждая из трёх фигур на этих полотнах — это символ сопротивления. Но не абстрактный.

Одним из наиболее часто упоминаемых доказательств стойкости патриотизма арагонцев во время обороны Сарагосы была отвага женщин. Под огнём, среди снарядов и пуль, они дрались с французами врукопашную. Гойя отметил в подписи к пятому офорту Бедствий войны, что они были «как дикие звери». Они приносили еду и боеприпасы защитникам на бастионах. Женщину по имени Мария Агустин прославили за кувшин с бренди, который она носила, чтобы ободрить солдат. Конечно, они также носили воду — без неё не может сражаться ни один человек.

Водонос с закрытым кувшином, корзиной и жестяными кружками — одна из таких несгибаемых женщин. Мы видим её снизу — она возвышается над нами, как порождение самой испанской земли. Её ноги широко расставлены, она плотная и устойчивая — словно la ben plantada, «прочно стоящая», из каталонского фольклора.

Картина написана грубо, но с безупречным чувством тона; местами краска уложена почти как штукатурка. Она не красива в привычном смысле, но её молодость и сила внушают уважение и уверенность. Если бы ты прятался за камнем на раскалённом осеннем солнце Арагона, задыхаясь от пыли и слыша свист рикошетов над головой — ты был бы счастлив увидеть её.

Точно так же Точильщик ножей и Кузница вписаны в образную систему сопротивления.

Кузница — прямолинейное изображение трёх кузнецов за работой. Картина основана на сепиевом рисунке трёх мужчин, копающих землю. Но здесь мотыги заменены кузнечным инструментом: длинный молот в руках мужчины в белой рубахе, стоящего к нам спиной, и клещи, которыми его напарник прижимает раскалённую заготовку к наковальне. Мужчины сильны, как лошади, мышцы и спины вылеплены словно из камня, а лица грубы до уровня крестьянской звероподобности. Они, без сомнения, представители народа, которые «выковывают» будущее Испании — как тогда говорили, фразу, которая, возможно, и вдохновила Гойю на аллегорический замысел.

Во время Пиренейской войны прозвучала фраза, ставшая крылатой, столь же известная, как «Nuts!» генерала МакОлиффа при Бастони: генерал Палафокс пообещал французам Guerra y cuchilla — «Войну и нож». Нож был главным оружием партизана, потому что был обычным сельским орудием. Один из офортов Бедствий изображает казнённого — его задушили французами por una navaja — за перочинный нож. При обыске иметь нож — верная смерть.

Гойин Точильщик — человек довольно низкого вида, таким же был и мученик в белой рубахе, распластавший руки перед мушкетами на Третьего мая. Из простого сословия, низкого происхождения, неграмотный. Его небритое лицо блестит от пота. Он сидит низко, согнувшись, над своим кругом. Но вращение большого точильного круга — неостановимо. Оно напоминает библейские жернова Господа. Кажется, будто слышен шорох стали по камню. Он — гибель французов: упрямый народ, который будет точить нож даже тогда, когда должен бы понять, что проиграл.

Если эта троица больших полотен косвенно отсылает к войне, то четвёртая картина, скорее всего датируемая тысяча восемьсот десятым — тысяча восемьсот двенадцатым годами (она упомянута в описи имущества Гойи за тысяча восемьсот двенадцатый год), изображает её напрямую. Сегодня она известна как Колосс или Паника, но её оригинальное название было Гигант.

Это одна из самых загадочных работ Гойи — во многом из-за своей необычайной выразительности. Кто этот огромный мускулистый великан, стоящий в боевой стойке, как боксёр, но с закрытыми глазами — словно слепой, — над мягкими холмами северной Испании? Он идёт по дальнему горизонту? Или вырастает из самой земли — порождение испанской почвы?

Почему люди и домашний скот бегут в панике? Очевидно, это беженцы — мужчины, женщины, семьи. Телеги гружены имуществом. Скот разбегается. Полный хаос. Мы не знаем — этот великан символизирует Испанию, готовую дать отпор, или это образ ужасной мощи наполеоновской армии.

Среди возможных интерпретаций особенно интересна гипотеза Найджела Глендиннинга: он предположил, что Гойя иллюстрировал пророческое стихотворение баскского поэта Хуана Батисты Арриасы Пророчество Пиренеев (тысяча восемьсот восьмой год), где описан дух-хранитель, восстающий из гор, чтобы сокрушить Наполеона.

И конечно, есть образы войны, навеянные личными впечатлениями Гойи от посещения полей сражений. Он был скорее косвенным свидетелем — едва ли он видел бой собственными глазами. Но места он посещал.

Сколько офортов Бедствий вдохновлено его возвращением в Сарагосу, неизвестно. Только один можно связать с этим наверняка — и это сцена, которую он не мог видеть лично, так как прибыл туда между первой и второй фазами осады.

Это седьмой офорт: ¡Qué valor! — «Вот это отвага!» Это единственный по-настоящему «героический» лист во всём цикле — где персонаж показан как безусловно отважный и достойный восхищения. Ни жертва, ни загнанный страхом человек, ни звероподобный палач, а гражданин, полностью владеющий собой.

Когда Гойя прибыл в Сарагосу, эта женщина уже была героиней: Агустина Арагонская — молодая жительница города, которая, не думая о себе, перелезла через тела павших, среди которых, как говорили, был и её возлюбленный, и выстрелила из двадцатишестифунтового орудия по наступающим французам. Она выжила — позже гордый испанец указал её лорду Байрону, гулявшую по променаду в Севилье.

Это изображение невозможно забыть: тяжёлое дуло пушки — под контролем хрупкой фигуры. Мы не видим её лица, но решимость ощущается в каждой линии. Невольно дрожь: она стоит на трупах сограждан, опуская фитиль к запалу.

Большая часть выразительности — в композиции: строгость геометрии делает эту сцену почти неоклассической, сродни Давиду. Пирамида тел, арка колеса пушки, высшая точка которой — фигура Агустины, — всё это объединяет силу и жертву в ясной структуре.

Мотив женской отваги в защите родного края — patria chica — проходит через весь цикл Бедствий. Все, и испанцы, и французы, признавали: женщины Сарагосы сражались с отчаянием. Они не только снабжали бойцов водой, едой, порохом и пулями, строили баррикады, укрепляли бастионы, но и бросались на врагов с ножами, камнями, пиками — чем попало.

На заднем плане пятого офорта, Y son fieras — «И они — как дикие звери», Гойя изобразил такую сцену: слева — женщина, поднимающая камень, чтобы метнуть его во француза; справа — солдат целится в неё. Полное неравенство: женщина против мужчины, каменный век против пороха.

Но на переднем плане — момент торжества. Среди хаоса фигур, борющихся на земле, одна женщина пронзает француза пикой. Ему пронзили пах, он отшатнулся, как насекомое, насаженное на иглу. У неё на бедре — ребёнок, будто на рынке. Контраст между беспомощным младенцем и решительной атакой матери — поразительно театрален.

Существует искусство, изображающее войну как лекарство: если бы все чувствовали то же, что художник, не было бы ни бойни, ни изнасилований, ни безумия. Искусство изменило бы человечество. Гойя не позволяет себе такой сентиментальной иллюзии — ни разу.

Он был первым художником в истории, кто ясно показал правду о человеческом конфликте: он убивает, и снова убивает — и в этих убийствах действуют импульсы не менее глубинные, чем сочувствие, братство или милосердие.

Главное, что он говорит — в войне нет ничего благородного.

Как сказал генерал Шерман выпускникам Мичиганской военной академии в тысяча восемьсот семьдесят девятом году: «Я устал и болен от войны. Её слава — обман. Лишь те, кто не стрелял и не слышал стонов раненых, требуют новой крови, новой мести, новой погибели. Война — это ад».

Правда о войне — за пределами риторики. В эпоху лжи и фальшивых обещаний о рыцарской славе войны Гойя принёс с полей бойни Испании её неотвратимый, горький образ. В его Бедствиях нет ни «триумфов», ни «баланса». Это тоже — часть его современности.

Война превращает речь своих партийных комментаторов в пышную риторику. Гойя решительно и беспощадно отверг это. В его работах не ощущается ни следа сентиментального клише — того самого, которое, подобно некоторым современным американским «историкам» Второй мировой войны, расплывается в словах о «величайшем поколении».

Каждый офорт Бедствий сопровождается надписью, выведенной от руки — прообразом подписей к современным политическим карикатурам. Но они крайне лаконичны, ещё сдержаннее, чем в Капричос. «Суровая штука!» (¡Fuerte cosa es!) — так Гойя подписал тридцать первый лист с жуткой сценой: взъерошенный, покрытый шерстью французский солдат в образе полуобезьяны убирает шпагу, отворачиваясь от тела повешенного крестьянина, за ноги которого другой солдат тянет вниз, чтобы скорее задушить.

На тридцать втором офорте, с той же сценой — верёвка натянута между деревом и телом, но дерево слишком низкое, и солдаты добавляют напряжения: один тянет за ноги, другой толкает плечи сапогом, — подпись проста: ¿Por qué? — «Почему?» Ответа не ждут. Гойя как бы говорит: «Его нет». Потому что такова природа войны.

No quieren — «Они не хотят» — сказано на девятом листе, где француз пытается изнасиловать молодую женщину. Она царапает его, а сзади, словно мстительная фурия, подкрадывается старуха — возможно, мать, — с ножом в руке.

Tampoco — «И эти тоже нет» — подписан следующий, десятый офорт. Это ещё сдержаннее — а сцена ужасна: трое французов врываются в женщин, на голой земле, под хмурым небом. Сабли лежат в стороне — их заменили тела. Одиннадцатый лист, Ni por esas — «И даже эти» — композиционно самый выразительный. Мужчина и женщина вытянуты по диагонали в свете, льющемся из-под арки — как стрелка на циферблате. Солдат тащит женщину назад через препятствие. Её тело беспомощно

вытянуто. У ног — выброшенный младенец. Позади — вторая пара: солдат насилует женщину, поднявшую руки в бесполезной молитве.

Часто невозможно понять, на чьей стороне убитые. Или кто зверствует: французы над испанцами? Или испанцы над французами — или над своими же, сочтёнными предателями?

Это не потому, что Гойя приравнивает стороны. Наоборот. Это — мрачное зеркало того, что, по его мнению, и есть истинный предмет Бедствий: сама война. Если он читал — а скорее всего, читал — слова своего друга Ховельяноса, либерального патриота Мануэля Хосе Кинтаны, то наверняка согласился бы с ними:

«Раз уж жертва крови неизбежна — пусть лучше она будет принесена в жертву Отечеству, чем амбициям тирана.»

Цикл Гойи — не за испанцев и не за французов, а против войны. Именно поэтому он сохранил силу. Как писал Уилфред Оуэн: «Поэзия — в сострадании».

Парадоксальная гениальность цикла — в его двойственности. Он сочувствует, но не выбирает сторону. Он не замыкается в пропаганде. Часто пишут, что Бедствия — гимн простому народу. Но есть офорты, которые это опровергают.

На двадцать восьмом, Populacho — «Чернь», — лежит обездвиженное тело. Лицом вниз. Его тащили за верёвку, привязанную к ногам. Женщина-крестьянка с силой бьёт его палкой или металлическим прутом. Но ужас — в другом: её спутник, под одобрительным взглядом толпы, держит media luna — лунный серп, инструмент для перерезания сухожилий быкам. Он собирается вогнать его жертве в задний проход. Мужчина на земле — вероятно, afrancesado, франкофил, предатель.

Название — Populacho — не «народ», а «чернь». Это не гневный голос народника. Гойя ясно говорит: и патриоты могут быть жестоки, как палачи. Иногда мы вообще не знаем, кто убийца, а кто — жертва. Обнажённые, расчленённые, убитые — без форм. Никаких знаков. Сострадание не на что направить.

Были случаи, когда французы калечили партизан, выставляя их тела на дороге — как предупреждение. Но и испанцы делали то же — с французами, или с «своими», кого считали предателями, без суда и следствия.

Гойя ставит их рядом. Холодно и честно. На тридцать шестом офорте, снова с названием Tampoco, мы видим троих повешенных на деревьях. Французский офицер облокотился на камень и безучастно наблюдает. Это — патриоты. На тридцать седьмом — Esto es peor — «Это ещё хуже» — человек насажен на ветку мёртвого дерева с ануса до шеи. Правая рука отрублена. Позади — двое французов: один с саблей, другой тащит ещё одно тело.

Но тридцать девятый офорт ¡Grande hazaña! ¡Con muertos! — «Великое деяние! С мертвецами!» — труднее всего. Это издевка над культом античных фрагментов. Обрубки тел — туловище без головы, две связанные руки, отрезанная голова, кастрат — развешаны на дереве, как трофеи. Если бы это были мраморные статуи, Мэнгс бы восхищался.

Но чьи это останки? Гойя не говорит. Это могли быть и патриоты, и французы, и предатели. Мы не знаем.

Разрушение тела уравновешивается в Бедствиях разрушением природы. Природа тоже умирает. Стиль, начатый в Капричос десять лет назад — стирание фона, сведённого к минимуму — доведён до предела.

Когда Гойя писал Разбойников, нападающих на карету в тысяча семьсот восемьдесят шестом году, смерть людей происходила на фоне пышной, живой природы. Теперь человек и природа едины: оба опустошены, смертны.

Фоны Бедствий — это полоса земли, холм, тёмное небо, камень. Никаких деталей. Всё сведено к простейшему. Тени абстрактны — и оттого сильнее. Это пейзаж без ресурсов, истощённый, как душа на войне.

Деревья, что рисует Гойя, — чаще всего дубы. Символы стойкости и долголетия. Но теперь они уродливы: это пни, виселицы, стойки для трупов. Они стали орудием пытки.

Этот пейзаж — возможно, первое в графике предвидение того, что сто лет спустя станет привычным в Европе: безликие пустоши Фландрии и Соммы, изуродованные окопами, воронками, чёрными остовами деревьев.

Это не случайность. Пейзаж Гойи — первый в истории образ матери-природы, вспаханной и расчленённой артиллерией.

Тем не менее, сомнений нет: большинство ужасов, изображённых в Бедствиях войны, совершают французы — или их союзники, например, польские солдаты, которых испанцы считали самыми варварскими. Они насилуют; саблями отрезают патриотам гениталии; вешают, душат, закалывают штыками; сбрасывают тела в братские могилы безымянно; убивают женщин, детей, священников; сжигают деревни; грабят церкви — на одном из офортов мы видим, как они пробираются сквозь полумрак апсиды мимо мёртвого монаха, неся мешки с серебряными подсвечниками, крестами, дароносицами и чашами.

Главная человеческая реакция, которую снова и снова отмечает Гойя — это сопротивление. Вторая — отвращение. Та безысходная, изнуряющая отрава, которая заставляет сомневаться в самой возможности человеческого достоинства и превращает всякую речь о высоком духе в бессмысленную проповедь.

Это чувство появляется открыто дважды — в первом «движении» Бедствий. В восемнадцатом листе, Enterrar y callar — «Похоронить и молчать» — двое выживших, закрыв лица руками и платками от трупного зловония, всматриваются в груду раздетых тел, уже начавших разлагаться, в надежде найти среди них знакомого или родного. Но Гойя как бы говорит: вы не найдёте. А если и найдёте — уже всё равно. Мёртвые есть мёртвые. Кладите их в яму.

В двенадцатом листе, Para eso habeis nacido — «Для этого вы рождены», — такая же груда тел заполняет всё пространство до горизонта. Только одна фигура стоит: человек, согнувшись от тошноты, блюёт прямо на трупы. Дерзость сцены поражает: даже сто лет спустя, во Вторую мировую войну, ни британская, ни немецкая цензура не

позволили бы опубликовать в газете фото одного мертвеца — не говоря уже о груде тел, и тем более — о человеке, блюющем на них.

С сорок восьмого листа обстановка меняется. Мы перемещаемся в Мадрид. С этого момента Гойя показывает страдания столицы — в основном из-за голода. Причины не обсуждаются — и, может быть, это к лучшему, потому что в голоде тысяча восемьсот двенадцатого года были виновны не только французы. Главные виновники — патриотические партизаны, которые превратили дороги из деревень в города в хаос. Простые люди не могли купить хлеб, овощи, мясо. Французская администрация, от Иосифа Первого и ниже, не справлялась. Король учредил Благотворительный фонд, которому выделялось пятьдесят тысяч реалов в месяц — но этого было ничтожно мало. Городской совет докладывал королю…

Сами изображения не передают Мадрид. Мы почти не видим архитектуры. И это типично для Гойи — здания его не интересовали. Вместо этого он показывает глыбы теней, тёмные массы, на которых, словно на катафалке, лежат люди. В сорок восьмом листе — Cruel lástima — «Жестокая жалость» — уцелевший стоит над грудой мёртвых, протягивая шапку для подаяния. Этот жест одновременно указывает на трупы под ногами.

На пятидесятом листе, ¡Madre infeliz! — «Несчастная мать!» — ночь, чернота сыплется точками акватинты. Трое мужчин несут тело женщины — её голова безвольно свисает. Эта композиция уже появлялась у Гойи: в восьмом Капричо — Se la llevaron! — «Её унесли!» — сцена насилия. В картине Ведьмы в воздухе (тысяча семьсот девяносто седьмой год) — то же положение тела, но теперь оно мужское. Здесь это уже не похищение, а жест сострадания. Поздно для милосердия.

Но справа — фигура, пробирающая до слёз: маленькая девочка, утирающая глаза кулачками. Между ней и её матерью — психологическая пропасть. Темнота — не просто фон, а воплощение утраты. Это чёрная бездна сиротства. И вот в чём сила Гойи: он использует одну и ту же группу фигур — каждый раз по-новому, каждый раз с предельной выразительностью.

Он цитирует сам себя — и при этом каждый раз говорит новое.

Он цитирует и других: например, традиции захоронения Христа. С ними связаны пятьдесят шестой офорт Al cementerio — «На кладбище» — и шестьдесят четвёртый Carretadas al cementerio — «Телеги на кладбище» — где поднимают на повозку тело с обнажёнными, белыми, желанными ногами. Это перекличка с pietà militare — военными образами античного героического захоронения.

В тысяча восемьсот четырнадцатом году война закончилась: французы изгнаны, Фердинанд Седьмой — El Deseado, «Желанный» — возвращается на трон. Гойя должен был снова стать придворным живописцем. Он вновь рисует короля, хотя тот уже не позировал. Гойя использует старые зарисовки.

Первые портреты — одни из самых формальных в его карьере. Первый заказ — для мэрии Сантандера. Требования: портрет в полный рост, в лоб, в форме полковника гвардии. Рука — на статуе Испании в лавровом венке. На пьедестале — корона и мантия. У ног — лев и обломки цепей, которые у Гойи похожи на сухари для собак. Это

холодная, вдохновлённая лишь долгом работа. Её продолжение — версия для Прадо: Фердинанд в военном лагере. Хотя этот трусливый и недееспособный король даже не держал шпагу в руках, и едва ли умел сидеть в седле. Но фон — палатки и лошади. Его пухлая рука — на эфесе.

Гойя вскоре возвращается к офортам. Он ясно видел, что возвращение Фердинанда означает конец свободе. Последние листы Бедствий — так называемые Caprichos enfáticos — предсказание новых ужасов. Они близки к Капричос пятнадцатилетней давности, но не имеют в себе ничего смешного. Только страх.

Старый режим вернулся — с церковью и аристократией. На шестьдесят седьмом листе, Ésta no lo es menos — «И эта — не меньшая [беда]» — мы видим стариков в сюртуках: они несут икону святой с чётками. Один звонит в колокольчик. На семидесятом листе, No saben el camino — «Они не знают дороги» — люди в рясах идут в темноту, связанные верёвкой за шею, один за другим — как у Брейгеля: слепые ведут слепых.

На семьдесят первом, Contra el bien general — «Против общего блага» — уродливый демон с птичьими когтями и крыльями-щупальцами, как у вампира, пишет пером в книгу — список репрессий. Ясный намёк на законы Фердинанда. На семьдесят втором, Las resultas — «Последствия» — летучие мыши, церковники и придворные, облепляют умирающую Испанию. Один сосёт её тело.

На семьдесят шестом, El buitre carnívoro — «Плотоядный гриф» — этот уродливый хищник, полулысый, с выдранными перьями, гонится за народом, но крестьянин с вилами его прогоняет. А на семьдесят седьмом, ¡Que se rompe la cuerda! — «Сейчас порвётся верёвка!» — католический прелат идёт по слабо натянутой верёвке, как неумелый циркач, над враждебной толпой. На эскизе у него была тройная тиара Папы.

Но, как мы уже говорили, можно быть яростным антиклерикалом — и при этом глубоко религиозным.

К финалу Бедствия выходят за рамки человеческой жестокости. Наступает мрак, по шекспировски глубокий. Тема — Испания Фердинанда. Но страхи Гойи — универсальны.

На шестьдесят девятом листе, Nada. (Ello dirá) — «Ничего. (Оно скажет)» — полуразложившийся труп поднимается из могилы. Перед толпой, в числе которой — фигура с весами Правосудия, он показывает листок: Nada. Ничего.

Все страдания, убийства, изнасилования, расчленённая Испания — всё зря. Как сказал Лир: «Из ничего выйдет ничего».

И за гробом — тоже ничего. Ни Иисуса, ни ангелов, ни сознания, ни милости, ни рая. А ада — не нужно: он уже на земле.

На семьдесят девятом, Murió la verdad — «Правда умерла» — прекрасная фигура Истины лежит на земле. Её тело излучает свет — но скоро его засыплет тьма. Над ней читают отпевание священники и епископ — вечные союзники абсолютизма. Только одна фигура по-настоящему плачет — это Правосудие, с пустыми весами.

И всё же… остаётся тонкая нить надежды.

На восьмидесятом, ¿Si resucitará? — «А если она воскреснет?» — обнажённая Истина снова начинает светиться. Её тело подаёт признаки жизни. А те, кто пришли её хоронить, в ужасе пятятся назад, роняя книги и лопаты.

Сквозь мрак Гойи пробивается тревожный и хрупкий луч.

Так завершился великий цикл. Каков был его общественный эффект?

Одним словом: nada.

Испанские патриоты не стали бы преследовать Гойю за Бедствия, хотя многие из них, возможно, оскорбились бы сценами, где испанцы показаны столь же жестокими, как французы. Но последние листы — Caprichos enfáticos — могли бы стать смертельно опасными. Не только для репутации. Для него самого.

Фердинанд Седьмой не потерпел бы таких горьких насмешек. Его правление было хаосом. В Испании той эпохи правда не защищала.

Поэтому Гойя не напечатал Бедствия. При жизни они не вышли. Он умер в тысяча восемьсот двадцать восьмом году. А Фердинанд — через пять лет. Первая публикация офортов состоялась лишь в тысяча восемьсот шестьдесят третьем году.

И вот так вышло, что величайший антивоенный манифест в истории искусства, грандиозный акт раскаяния от лица всего человеческого рода, остался неизвестным — и никак не повлиял на европейское сознание в течение двух поколений.

Гойя страстно надеялся, что изменит отношение к войне. Но, в общем, мы не знаем и, скорее всего, никогда не узнаем, что он на самом деле думал о патриотизме или о Франции — тем более что его мнение могло меняться.

Часто его изображают как непреклонного борца кистью и офортной иглой, защищавшего Испанию и клеймившего Францию. Но это неправда.

Да, он ненавидел Фердинанда Седьмого. Но он не был простым патриотом, слепо обожающим свою страну. Ему были симпатичны afrancesados. Он ненавидел то, что позже назовут шовинизмом.

Сложность его взглядов можно частично понять через одну из его картин — Аллегорию Мадрида, созданную чуть раньше.

В тысяча восемьсот десятом году, через два года после начала войны, Гойя согласился написать портрет, позже названный Аллегория Мадрида. Заказ поступил от Тадео Браво де Риверо — бывшего перуанского депутата, знакомого с семьёй жены Гойи. С сентября тысяча восемьсот девятого года он был членом городского совета, и вскоре получил распоряжение организовать «портрет нынешнего монарха». Лучшего художника, чем Гойя, он не знал.

Возможно, Гойя не хотел писать эту картину. Но сумма была высокой: пятнадцать тысяч реалов. И — важное обстоятельство — Иосиф не должен был позировать. Он уже уехал в Андалусию. Значит, Гойя не мог быть обвинён в дружбе с самозванцем.

Профиль короля списан с гравюры или медали, предоставленной заказчиком.

Гойя, возможно, не взялся бы за работу, если бы не нужда. Старую зарплату — пятьдесят тысяч реалов в год — он не получал уже пять лет. Потерял четверть миллиона — целое состояние.

Он согласился. И Риверо, как он писал, уже авансировал профессору сумму, «соразмерную размеру полотна», не меньше пятнадцати тысяч реалов.

В тысяча восемьсот десятом году, в Мадриде, спустя два года после начала войны, Гойя принял заказ на картину, которую впоследствии назвали Аллегорией Мадрида. Инициатором заказа был Тадео Браво де Риверо — бывший депутат из Перу, познакомившийся с Гойей через родственников его жены, Хосефы. Осенью тысяча восемьсот девятого года Браво де Риверо стал членом городского совета Мадрида, и уже через несколько недель мэрия поручила ему организовать «портрет нашего нынешнего монарха», написанный «лучшим художником, какого только можно найти». Для перуанца этим художником мог быть только Гойя.

Возможно, Гойя не горел желанием выполнять заказ. Но сумма была высокой — пятнадцать тысяч реалов. К тому же Иосифу Первому не нужно было позировать: он и его двор покинули Мадрид в январе тысяча восемьсот десятого года, уехав в Андалусию. Это избавляло Гойю от возможных обвинений в личных контактах с братом Наполеона. Профиль короля был скопирован с гравюры или медали, предоставленной заказчиком.

Вероятно, Гойя вообще не взялся бы за работу, если бы не острая нужда. До возвращения своей старой должности главного придворного живописца с окладом в пятьдесят тысяч реалов в год ему оставалось ждать ещё пять лет. Потери составили четверть миллиона реалов — целое состояние. Поэтому он согласился. Браво де Риверо даже упомянул, что выдал мастеру аванс, «соразмерный размеру картины, едва ли меньшей, чем на пятнадцать тысяч реалов».

«О день славный, день доблести и крови!
Когда я был ребёнком, мне родители
О подвигах твоих поведали,
И память сохранила эти образы —
Святые образы добродетели…»

Так писал Хосе де Эспронседа, «испанский Байрон», в тысяча восемьсот сороковом году. Его оду составляли тридцать семь строф.

Воспевать события второго мая — значило публично подтвердить свой патриотизм. Это особенно важно стало для Гойи после окончания войны. В тысяча восемьсот четырнадцатом году, когда Наполеон покинул Испанию, он сам обратился с просьбой о заказе. Он был в бедственном положении — по его словам. Гойя написал в Совет регентства, действовавший до возвращения Фердинанда Седьмого. Его письмо не сохранилось, но в протоколе от девятого марта тысяча восемьсот четырнадцатого года сказано: Гойя находится в «абсолютной нужде» и просит «помощи из казны, чтобы увековечить своей кистью наиболее славные и героические сцены нашего великого восстания против тирана Европы».

Сегодня к его заявлениям о бедности можно относиться с долей скепсиса, но тогда это сыграло на пользу испанскому искусству. Истинные мотивы были сложнее. Гойе было необходимо утвердить свою репутацию как настоящего патриота — особенно после возвращения Фердинанда.

Во время правления Жозефа Бонапарта Гойя, как известно, писал портреты видных хосефинистов — сторонников французского режима. Мог ли это настроить Фердинанда — ревнителя цензуры, который считал художников всего лишь придворными слугами — против него? Вероятно. Тем более что сам Фердинанд, по-видимому, Гойю не любил.

Сегодня считается нормой, что художники работают на того, кто у власти. Работу надо где-то брать. Даже Йозеф Торак, любимый скульптор Гитлера, автор серий гиперидеализированных юношей и дев, символизирующих германский национализм, был впоследствии прощён и писал портреты для прогрессивных коллекционеров — почти как Энди Уорхол. Уорхол, к слову, будь у него шанс, возможно, охотно служил бы нацистам.

Но для El Deseado, «Желанного», это было неприемлемо. Вернувшись в Испанию, он устроил чистки во всех учреждениях, где заподозрил нелояльность. Фердинанд был чрезвычайно подозрительным и мстительным.

Хуже всего — Гойя принял от Иосифа Орден Испании, который испанцы презрительно называли la berenjena — «баклажан». В мае тысяча восемьсот четырнадцатого года началось расследование, чтобы выявить, кто сотрудничал с французами. Чтобы остаться придворным живописцем — а главное, сохранить свободу, — Гойе необходимо было очистить своё имя.

Это выглядело почти как пародия. Что за опасность мог представлять глухой старик в шестьдесят восемь лет? Что до «баклажана», Гойя категорически отрицал, что когда-либо носил знак ордена. Эту версию подтвердил как минимум один свидетель — его приходской священник.

Комиссия утвердила заказ. Не как единовременную плату, а как зарплату — полторы тысячи реалов в месяц, на время работы.

Так появились две ключевые работы Гойи о войне — каждая примерно восемь на десять футов — Второе мая тысяча восемьсот восьмого года и Третье мая тысяча восемьсот восьмого года.

Их принял обновлённый режим Фердинанда Седьмого. Но были ли они торжественно выставлены на публичной стене — чтобы испанский народ, ставший героем этих полотен, мог их видеть?

Нет. Они исчезли из архивов. О них ничего не известно до тысяча восемьсот тридцать четвёртого года — спустя два десятилетия после создания, после смерти и Гойи, и его короля. Только тогда о картинах упоминается: они находятся в запасниках Прадо. Даже не выставлены!

Возможно, Фердинанд всё же их увидел — и его подозрительный, вялый разум ощутил укол тревоги: ведь слава, которую Гойя приписывал испанскому сопротивлению,

принадлежала не монархам, а простому народу. А может, кому-то при дворе они просто не понравились.

На постоянной экспозиции в Прадо они появляются лишь в тысяча восемьсот семьдесят втором году — более чем через шестьдесят лет после начала войны.

И это при том, что Гойя с невероятной страстью встал на сторону испанского народа — против наёмников Наполеона. Хотя при этом он вовсе не считал бунтующую толпу ангелами, а режим Жозефа Бонапарта — исчадием ада.

События второго мая не происходили в одном месте и не в одно время суток. Восстание, однажды вспыхнув, охватило Мадрид с запада на восток, то усиливаясь, то затухая. Особенно ожесточённая схватка, которая, казалось бы, вполне подходила бы для исторической живописи, произошла утром в артиллерийском парке Монтелеон. После того как по приказу Мюрата испанские солдаты были заперты в казармах, чтобы не помогать повстанцам, двое офицеров-патриотов — Вела́рде и Даои́с — раздали оружие народу и были за это убиты.

Позже, в ритуалах патриотизма, сопровождавших возвращение El Deseado и реставрацию монархии в тысяча восемьсот четырнадцатом году, разложившиеся останки этих двух героев были извлечены из общей могилы, где они покоились вместе с другими жертвами резни, и с почестями провезены по улицам Мадрида в богато украшенном катафалке. Похоже, Вела́рде и Даои́с — единственные испанские патриоты, убитые второго мая, чьи имена стали широко известны, и которые могли бы стать героями персональной картины Гойи.

Умирающие герои, сражённые в расцвете сил? Жаку-Луи Давиду это бы понравилось — но не Гойе. Он наверняка видел одну из гравюр, выполненных Лопесом Энгиданьосом примерно в тысяча восемьсот тринадцатом году, изображающую их гибель — часть серии из четырёх сцен событий второго и третьего мая. Но для Гойи эти имена ничего не значили. Как бы храбры они ни были, Гойя хотел увековечить не отдельных героев, а плебс, народ.

Как позже, через сто лет, напишет Джон Мейсфилд в стихотворении Посвящение, обращаясь к англо-бурской войне:

«Не тот, кто в медалях и любим монархом,
Гарцует на смотре под звуки трубы.
А тот, кто взял холм — и чьё имя забыто».

Гойя также хотел зрелищности: столкновения, в котором стороны чётко различимы. Был эпизод, который выделялся на фоне остальных: бой у ворот Солнца, Puerta del Sol. Он дал Гойе идеальный контраст: с одной стороны — горожане в повседневной и рабочей одежде. (Позднее были составлены списки убитых, раненых и пропавших без вести — они хранятся в муниципальном архиве Мадрида. Среди них — сапожники, стеклодувы, погонщики, садовники, булочники, кузнецы, извозчики, несколько студентов и даже один-два священника. Но ни одного человека «высокого звания».) А с другой стороны — мамлюки в тюрбанах и свободных красных шароварах, а также французские кирасиры в сверкающих латунных шлемах.

И сами мамлюки — факт, который наверняка показался Гойе чрезвычайно удобным для пропаганды — были moros, кахирцы, североафриканцы. Их присутствие в картине выглядело бы для испанского зрителя не только экзотическим, но и особенно чуждым. Когда Испанию в последний раз захватывали арабские воины? В пятнадцатом веке — до начала Реконкисты, до того как Фердинанд и Изабелла изгнали дьяволов.

Изобразив схватку между настоящими испанцами и кровожадными маврами, Гойя возбуждал у зрителей старую антиисламскую ненависть — и превращал разъярённых лавочников, конюхов и плотников у ворот Солнца в прямых наследников национальной славы Сида.

Именно по костюмам мамлюков мы узнаём, что сцена происходит у Puerta del Sol, поскольку источники утверждают: бой с мамлюками случился только на этой площади и нигде больше. Ни одно здание в неясном архитектурном фоне картины нельзя с уверенностью отождествить с обликом площади — ни современным, ни известным по описаниям начала девятнадцатого века. Но для Гойи архитектура, как всегда, почти не имеет значения.

Практически вся композиция Второго мая (официальное название — Атака мамлюков) занята плотной массой борющихся фигур. Они создают впечатление вязкого движения слева направо. Это удивительно статичная, даже перегруженная композиция. Единственное исключение — центр картины, занятый гладкой, светлой, безупречно округлой фигурой гигантского крупа лошади. Всё насилие, которого на полотне немало, вращается — как бы буквально — вокруг этой иронично спокойной сферы.

Хаотичность сцены, скорее всего, не от недостатка мастерства. Некоторые сочли её художественно неудовлетворительной. Но она отражает реальность битвы — с её «туманом войны»: люди крадутся, бросаются, рубят друг друга, лошади спотыкаются о тела. Всё это — намеренно. Картина максимально далека от идеального порядка батальных сцен эпохи Возрождения — скажем, Битвы при Сан-Романо Паоло Учелло.

Но в Втором мая есть детали, которые невозможно забыть. Например, молодой человек в светло-зелёной куртке справа. Он подкрался к белой лошади на переднем плане и схватил поводья, выроненные мамлюком. Он пытается ударить её ножом выше передней ноги — может быть, в сердце или лёгкое. Но он боится — и не может нанести полноценный удар. Лицо его испуганно, глаза вытаращены, движения робкие. Он боится ударить — и боится не ударить.

В центре картины — двое мужчин. Горожанин тащит мамлюка назад через круп испуганной лошади и одновременно бьёт его ножом. Позже, в Бедствиях войны и в Чёрных картинах, Гойя снова создаст жуткие сцены предельного насилия, но здесь — одна из первых. Возможно, самая страшная. И главное — написанная, а не выгравированная.

Этот гражданин — в чёрной короткой куртке traje corto, характерной для majo, городского плебея-сибарита. Гойя их обожал. Его лицо искажено — зубы обнажены не в улыбке, а в судороге ярости. Он не услышал бы вас, если бы вы закричали ему прямо в ухо. Глаза его сверкают, как зубы. Сумасшедший взгляд. Его жертва — почти сброшенный мамлюк. Его красные шаровары образуют самое яркое цветовое пятно

картины. Ноги выскользнули из стремян и замерли в воздухе — визуальный штамп комиксов, который Гойя использует как знак внезапной смерти.

В традиционной живописи такого не было. У Мантеньи или Рубенса вы этого не найдёте. Но Гойя применил приём и в других работах — например, в листе Благотворительность, двадцать седьмом в Бедствиях, где тело застывает в падении, в момент, когда его сбрасывают в братскую могилу.

Мамлюк давно повержен: кровь из его ран на животе и груди уже стекает вниз по рукам. Рот открыт — он мёртв. Его товарищ, также в тюрбане, вскакивает на коня (его рука с кинжалом — вершина композиции), чтобы ударить испанца, но не успеет: спереди на него целится человек в чёрной куртке, а сзади insurgente, повстанец, хватает его за талию и тянет с седла. Лицо этого второго мамлюка почти похоже на лицо majo с ножом — и это важно.

Гнев и страх стирают индивидуальность, оставляя только первобытную сущность. Этот процесс — и есть трагическая поэзия Гойи. Больше нет прежнего благородства изображения войны. Декорум исчезает. Это и есть зарождающаяся современность. Картина может ещё пытаться соперничать с Рубенсом — которого Гойя знал по королевским коллекциям. Но история уже ушла вперёд. И даже столь одарённый художник, как Гойя, не мог больше быть испанским Рубенсом. Для этого пришлось бы обернуться к прошлому — к эпохе, когда в войне ещё было возможно говорить о «славе».

Если Второе мая — это перегруженный, почти хаотичный светский документ, то Третье мая ближе по духу к религиозному алтарному образу — только посвящён он не вере, а патриотизму. Иначе говоря, Гойя использует визуальные приёмы христианской иконографии, чтобы вызвать у зрителя жалость и ужас. Успех картины в этом столь абсолютен, что уже почти два столетия она остаётся непревзойдённым и неувядающим архетипом изображения страдания и жестокости на войне.

Список художников, вдохновлённых ею или подражавших ей, был бы довольно длинным. Среди прочих — Эдуар Мане, который создал Казнь императора Максимилиана Мексиканского в тысяча восемьсот шестьдесят седьмом году. Отголоски этой композиции заметны и в Гернике Пикассо, написанной в тысяча девятьсот тридцать седьмом году. В ней лампочка — эмблема беспощадного света двадцатого века — заменяет яркий кубический фонарь, освещающий сцену казни у Гойи.

Пикассо также создал одну из наименее удачных своих работ под прямым влиянием Третьего мая — Массовое убийство в Корее. Это было угодливое произведение в поддержку французских сталинистов: группа «корейских» женщин, совсем не похожих на азиаток, стоит перед расстрельной командой, составленной из роботов-якобы-американцев с оружием, напоминающим фантастические пушки из фильмов пятидесятых годов. Офицер, по-видимому, носит сварочную маску. (Пикассо, вероятно, решил, что у американских солдат должны быть самые современные технологии.)

За исключением Мане, поздние подражания Третьему мая оказываются на удивление слабыми. Интенсивность картины Гойи не поддаётся сравнению ни с кем из

предшественников. Мускулистые титаны у Рубенса, участвующие в баталиях, не переживают на полотне ничего, что можно было бы сопоставить с тем, через что проходят пролетарии Гойи — перед лицом мушкетов.

Ни одно изображение битв на греческих вазах, ни одна ренессансная сцена с идеально вылепленными телами, ни барельефы воинов в кирасах по образцу Пуссена не передают такого ощущения подлинности.

Конечно, и в них истина не была «сырой», а доведённой до идеала, тщательно «приготовленной». Но образ Гойи «наготовлен» иначе: так, чтобы казаться сырым. Именно эта иллюзия непосредственности и делает Третье мая столь современным.

Главный герой картины, возможно, тот же человек, что и на Втором мая — горожанин, колющий мамлюка. Или просто похожий: усы, бакенбарды, смуглое лицо. Мы не знаем. Одежда у него другая — и вряд ли он успел бы переодеться между бойней на площади Солнца и арестом французами.

Он стоит на коленях перед расстрельной командой, но не в жесте покорности, скорее в молитвенном восторге. Почему он вообще на коленях, если сцена не о смирении, а о непокорности? Возможно, потому что один из источников вдохновения Гойи — религиозная гравюра неизвестного автора, изображающая казнь пяти валенсийских монахов в Мурвьедро французскими солдатами в тысяча восемьсот двенадцатом году. Там монахи тоже на коленях — как бы в молитве. Один мёртв — в той же позиции, что и убитый на переднем плане у Гойи. Один в белом, с поднятыми руками в позе распятия. Другой — с жестом отчаяния, сжимающий руки. Те же эмоции — у человека слева от мученика в белой рубахе на картине Гойи.

Что бы ни было его источником, этот крепкий маленький мученик народа — одна из самых живых фигур во всём изобразительном искусстве. В век непрекращающейся войны и жестокости, когда человеческая жизнь обесценена как никогда, когда культура переполнена изображениями страданий и смерти, этот человек продолжает преследовать нас.

Он — эквивалент тем немногим фотографиям, что прорвались из Вьетнама в мировую память: девочка, бегущая голая от напалма; генерал, выстреливший в висок связанному пленному на улице Сайгона.

На картине Гойи жёлтые брюки и сверкающая белизна рубахи — самые яркие пятна. Они резко освещены фонарём, который солдаты поставили на землю, чтобы видеть, как убивать. (Свет фонаря кажется чрезмерно ярким — как от ацетиленовой лампы, ещё не изобретённой в те времена. Это поэтическое допущение художника.)

Глаз героя — с огромной чёрной радужкой и белком — выпучен от ужаса. Он вскидывает руки, как будто бросая всю свою жизнь навстречу пулям.

Это поза распятого. Она соединяет безымянного политического мученика с Христом. Чтобы мы поняли аллюзию, Гойя даже указывает на стигматы — следы от гвоздей, якобы проявлявшиеся на телах святых. На правой руке заметен шрам, хотя кровь не течёт. На левой — ничего. Более прямолинейная стигматизация выглядела бы вульгарно.

При этом ничего пассивного в этом псевдо-Христе нет. Многие образы Христа в прежней живописи — смиренные, ведомые на казнь, как ягнёнок. Здесь — совсем другое: человек не подчиняется даже под прицелом. Нет божественного плана, нет искупления. Только тирания, воспроизводящая саму себя в ночи.

Рядом с ним — священник, стиснувший руки в отчаянии. Мы догадываемся, что это священник: у него выбрит макушка. Этот образ напоминает нам, что среди повстанцев были и священнослужители — некоторые из них действительно погибли от рук французов. Тема поднимается и в Бедствиях войны.

Остальные фигуры изображают разные степени страха, ярости и отчаяния. Один закрывает лицо руками — не может смотреть. Другой, в одежде majo с красным поясом, которого толкает вперёд волна обречённых, тоже не может видеть. Его лицо — в ладонях. Это жуткий образ безысходности и утраты, не уступающий Проклятой душе из Страшного суда Микеланджело, но даже более мощный за счёт лаконизма.

И вновь мы видим, как Гойя, поклонник театра, умеет использовать мелодраматические позы отчаяния и гнева — и наполнять их подлинным, всечеловеческим содержанием.

А затем — мёртвые, лежащие на земле. Особенно тот, кто распростёрся лицом вниз на переднем плане, с руками, вытянутыми в стороны, ладонями к земле. Он, уже в смерти, повторяет позу жертвы в белой рубахе при жизни. Эту же позу принимает и французский солдат в мундире, лежащий слева в нижней части Второго мая.

Кровавая земля, на которой он лежит, — повод для одного из самых вдохновенных реалистических пассажей в творчестве Гойи. Да, кровь — это краска. Но она высохла в поцарапанную, грязную коричнево-красную корку, как если бы действительно впиталась в холст, как настоящая кровь в сухую глину холма Принсипе Пио. Эта краска не выглядит как «изображённая» кровь — она кажется настоящей. Это похоже на фотографию из полицейского отчёта: полароид, сделанный на месте преступления, с кровью, размазанной и исчёрканной судорожными движениями умирающего тела.

У большинства жертв — есть лица. У убийц — нет. Это один из самых часто отмечаемых моментов в Третьем мая, и совершенно справедливо: именно в этой картине рождается современный образ войны как безликого убийства. С ней заканчивается вековая традиция изображать войну как героический спектакль.

Убийцы — это, конечно, французская расстрельная команда, в мундирах императорской гвардии. Гойя показывает нам их спины в шинелях, ноги, цилиндрические кивера — восемь штук, ранцы. Но не лица. Поверхность холста, на которой они написаны, не лишена живости — живопись Гойи вообще не знала инерции, — но по сравнению с живостью мазков, описывающих испанцев, она угрожающе плоская и тусклая.

Одно исключение — сабля в ножнах у ближайшего к нам гвардейца. Она кажется более живой, чем сам солдат. Это великолепный мазок: широкая дуга желтовато-оранжевой краски, точно описывающая изгиб ножен. Где ещё в Европе начала девятнадцатого века, кроме разве что у Констебля или Тёрнера, можно найти такую вдохновенную живописную спонтанность?

Французы наклонены вперёд, сосредоточены на своём деле. Они нацеливают мушкеты — с примкнутыми штыками — в своих жертв. Масса спин утыкана металлическими шипами смерти. Они готовы к коллективной отдаче от медленно летящих тяжёлых пуль калибра семидесятых.

Этот мотив — уязвимые человеческие цели, обращённые лицом к смерти, которая исходит от шеренги безликих, одинаково одетых палачей с оружием в руках — был новым для живописи. Его изобрели в самом конце восемнадцатого века. Но Гойя разработал его раньше, чем начал писать Третье мая.

В четырёх листах из серии Бедствия войны он использует этот приём. Три из них напрямую связаны с Третьим мая — они, по-видимому, служили Гойе эскизами и набросками к монументальной композиции.

На листе втором, Со смыслом или без (Con razon o sin ella), двое мирных испанцев бросаются на группу французских солдат, чьи лица мы не видим. У обоих нет формы, одежда простая. У одного — израненное лицо, он сражается ножом против трёх штыков. Другой держит пику. Их превосходят в вооружении, но они продолжают биться с тем же отчаянным духом, что и герой в белой рубахе на Третьем мая. Гвардеец с саблей на этом листе почти точь-в-точь повторяет ближайшего к нам фигуранта расстрела.

На листе пятнадцатом, И выхода нет (Y no hai remedio), расстрельная команда отодвинута на задний план. Мы не видим тех, кто вот-вот убьёт привязанного к столбу человека. Видны только три дула, направленные в его голову и грудь. На земле — уже убитый человек, с лицом, наполовину стёртым пулями, в той же позе, что и мёртвый в чёрном жилете на Третьем мая.

На листе двадцать шестом, Смотреть невозможно (No se puede mirar), Гойя создаёт настоящий драматургический шедевр. Палачи исчезли. Но угроза их присутствия за пределами кадра лишь усиливает напряжение. Из правого края гравюры торчат только восемь стволов с штыками — как единое смертоносное острие. Это создаёт почти кинематографический эффект: крошечная вторгающаяся деталь, подобно щелчку дверной ручки или скрипу ступени в триллере, вызывает панику у испуганных испанцев, укрывшихся в пещере.

Хотя «укрывшиеся» — не совсем точное слово. Гравюра — пример того, как Гойя придаёт формальный ритм и фокус там, где у другого художника получилась бы бесформенная куча тел. Он акцентирует углы поз, создавая жёсткий контрапункт из наклонов и треугольников. Женщина в белом, на фоне тьмы пещеры, откинулась в отчаянии под тем же углом, что и мужчина в traje corto, стоящий на коленях спиной к оружию. Треугольник пустоты между его ног перекликается с треугольником ноги другого коленопреклонённого, в тёмном костюме. Этот человек — не бедняк, но и не аристократ — обычный горожанин, представитель pueblo.

В этих гравюрах вся индивидуальность, вся человеческая полнота сосредоточена в жертвах. Так же и в Третьем мая.

Гойя этого расстрела не видел. Но он вообразил его с такой мощью, опираясь на столь глубокие слои старой иконографии — особенно на образ рабочего как Христа — что

смысл его высказывания, восприятие войны как отвратительной и чудовищной несправедливости, как беспристрастной машины, убивающей людей, как скот, и почти никогда не оставляющей за собой ничего, кроме страха, — стал прообразом всех современных взглядов на войну.

То, к чему миллионы простых европейцев пришли лишь в двадцатом веке — в этот ужасный век погибших надежд и торжествующей смерти, век страданий, управляемых идеологиями, — Гойя предвосхитил в Бедствиях войны и возвёл в монумент в Третьем мая.

Глава девятая: Реставрация

Обычно о Фердинанде Седьмом, вспоминая, как *el rey deseado* («желаемый король») сменил *el rey intruso* («короля-самозванца») на троне Испании, говорят без малейшего сочувствия. И в самом деле — трудно испытывать к нему сочувствие, потому что он был крайне неприятным человеком: трусливым, туповатым, коварным и жестоким. Он, пожалуй, был единственным персонажем в длинной и временами комичной бурбонской драме, кто вызывал ещё большее отвращение, чем Годой. (Даже если вы верили в сомнительное утверждение — в значительной степени созданное самим Фердинандом — что Годой был воплощением порока, то хотя бы могли восхищаться его сексуальной мощью; в королевских железах Фердинанда ничего особенного не содержалось.)

Во времена правления Франко произошёл долгий пересмотр взглядов: диктатор восхищался Фердинандом за то, что тот разрубил на корню либеральную конституцию и всегда вставал на сторону Церкви. Но это было недолго, и сейчас к Фердинанду относятся с тем же презрением, что и прежде.

И всё же возникает вопрос: чего, собственно, легион его критиков хотел бы от него? Как он мог бы восстановить расколотую страну и залечить её раны? Вернувшись в Испанию, Фердинанд оказался в положении невозможности. Война истощила Испанию, разорила и обескровила её. Единственным способом вновь обрести финансовую состоятельность было бы использовать её бывшие колонии, одержав сокрушительную победу над южноамериканскими повстанцами. Но победить их можно было бы лишь за счёт колоссальных расходов на вооружённое возвращение власти, а у Испании не было таких средств.

Тем не менее, такую попытку предприняли — хоть и не с полной решимостью. В году тысяча восемьсот пятнадцатом десять тысяч испанских солдат под командованием Фабио Морильо были отправлены в Венесуэлу, где в то время бушевала гражданская война между консервативными скотоводами внутренних районов и лидерами движения за независимость от Испании. Как только Морильо встал на сторону «внутренней» фракции, та без труда одержала победу. Но победа оказалась недолговечной: стремление к независимости было слишком сильным. Повстанцы, ранее сосредоточенные в городах, отступили в горы, и — подобно тому, как их кастроистские потомки поступят на Кубе спустя полтора столетия — создали ячейки и отряды, до которых карательные экспедиции не могли добраться.

Альтернативой для Фердинанда могло бы стать упразднение аристократической экономики в пользу свободного рынка, экспроприация церковной собственности — словом, внедрение подлинного капитализма в Испании. Но такие преобразования требуют времени, а главное — они противоречили всему, во что верили сам король и его духовно-аристократическое окружение. В глазах Фердинанда капитализм означал либерализм — немыслимую уступку.

Но даже после поражения французов на Пиренейском полуострове Испания продолжала вести войну в Южной Америке. Фердинанд упрямо цеплялся за надежду, что сможет подавить восстание по ту сторону Атлантики, но ему противостоял решительный и вдохновлённый враг — венесуэльский освободитель Симон Боливар, разгромивший колониальную армию в Колумбии, в то время как его аргентинский соратник, генерал Сан-Мартин, повёл армию через Анды в Чили, чтобы обеспечить его независимость. Аргентина, Парагвай и Уругвай уже добились своей. Венесуэла обрела государственность в году тысяча восемьсот двадцать первом, Перу — в году тысяча восемьсот двадцать четвёртом.

Ничего большего для восстановления южноамериканской империи или возвращения доходов от неё сделать было невозможно, потому что испанский флот был слишком слаб. Даже если бы Испания могла выделить войска и средства на кампанию по ту сторону океана, у неё не было средств доставки этой силы. Это стало бы возможным только в союзе с Англией — величайшей морской державой того времени, — но Англия не проявляла ни малейшего интереса к поддержке умирающей испанской империи. Таким образом, к двадцатым годам девятнадцатого века колониальная система на материке практически прекратила своё существование, оставив только Мексику и островные владения Испании — главным образом Пуэрто-Рико и Кубу.

Итак, Фердинанд был восстановлен в качестве главы полой империи, которая становилась всё более полой с каждым годом. В самой Испании на него давили все без исключения группировки. Знать требовала полного восстановления своих привилегий. Церковь хотела вернуть себе всю экономическую власть. Инквизиция жаждала полной свободы. Баски и каталонцы стремились к независимости. Армия хотела получить выплаты. В центре этого водоворота требований оказался Фердинанд Седьмой, со своим типичным сочетанием надменности и неуверенности в себе — гибельной комбинацией даже в лучшие времена. Он охотно принимал самые восторженные заверения в верности от худших и наиболее корыстных из своих подданных.

Это проявилось сразу же, как только французы освободили его из заключения в Валансе в марте тысяча восемьсот четырнадцатого года, и он вернулся в Испанию. Либералы, его естественные противники, добились (или, как считал сам Фердинанд, вырвали у него силой) обещания торжественно поклясться в верности Конституции. Но затем его генералы предложили ему полную поддержку в осуществлении абсолютной власти, а группа из девяноста шести депутатов, известных как «персы» (консервативные *serviles*), прислала манифест, в котором тысяча восемьсот двенадцатая Конституция осуждалась как незаконный и пагубный документ. Это укрепило решимость Фердинанда.

Во время своего триумфального шествия на юг в Мадрид он проезжал через Жирону и Таррагону и был с восторгом встречен в Сарагосе, где толпы горожан сами впрягались в его карету и встречали его ликованием, а женщины устилали путь цветами. Это был классический пример того, как легко *pueblo* («народ») превращается в *populacho* («толпу»), когда им управляют сверху — дворяне и церковная иерархия. Их не нужно было подкупать. Их король держал их в кармане.

Четвёртого мая он прибыл в Валенсию, где с лёгкой двуличностью издал указ: «Я гнушаюсь и презираю деспотизм… короли никогда не были деспотами в Испании; ни её добрые законы, ни её конституция никогда не санкционировали его… Я буду вести дела с депутатами Испании и Индий на законно собранных кортесах». Но затем он зловеще добавил, что наилучшим решением для его держав будет отмена «так называемых» Кортесов и Конституции, чтобы всё вернулось точно к тому, что было до года тысяча восемьсот восьмого.

Когда тринадцатого мая Фердинанд прибыл в Мадрид — вновь в сопровождении обезумевших от восторга граждан, соревнующихся за честь тянуть его карету, — он осуществил государственный переворот, почти точно повторявший низложение его отца во время мятежа в Аранхуэсе шестью годами ранее. Его агенты подстрекали толпу; аристократы манипулировали ею самыми низменными методами; армия заключила либеральных лидеров под стражу; король объявил Кортесы недействительными.

Фердинанд вовсе не собирался вести переговоры о каких-либо изменениях в Конституции тысяча восемьсот двенадцатого года: её надлежало стереть подчистую, а все законы и политические решения, от неё происходящие, аннулировать и считать «так, будто этих мер никогда не существовало». Ему не нужен был избранный парламент, чтобы узнать, что думает и чувствует народ. Для этого у него были донесения полицейских шпионов, которым он верил куда больше, чем словам депутатов.

Кортесы, учреждённые новой Конституцией, начинали свою работу с принесения четырёхкратной присяги: сохранять католическую религию, поддерживать целостность нации и соблюдение её законов, а также провозглашать королём Фердинанда Седьмого. Казалось бы, этого достаточно для любого здравомыслящего монарха — но Фердинанд не был здравомыслящим.

Он не хотел отменять рабство, судебные пытки, заключение без суда и строгую цензуру. Его отвращала сама мысль о том, что *индианос* в колониях должны обладать теми же правами, что и испанцы в метрополии. Он не верил даже в самые элементарные права человека, поскольку они противоречили его абсолютной власти. Он был не просто реакционером или консерватором: он не желал сохранять вообще ничего, если это противоречило его догматическим принципам абсолютизма.

На деле он хотел откатить Испанию ещё дальше назад — во времена Фердинанда и Изабеллы. Количество монастырей и конвентов немедленно начало расти. Университеты и театры были закрыты, а из всей прессы осталась только официальная *Gazeta oficial*, издаваемая правительством, — всё остальное было уничтожено цензурой. Статус министров изменился радикально: в одно мгновение портфели иностранных дел, финансов, юстиции, армии и флота были понижены до простых секретариатов и — чтобы подчеркнуть падение их престижа — переведены в помещения на первом этаже Королевского дворца. Их срок службы редко превышал два или три месяца. Теперь уже никто не сомневался, кто в Испании главный и почему. Главный — Фердинанд, потому что такова воля Божья.

Тот самый король, который так яростно обличал аморальность Годоя, сам стал участником всех махинаций и развратных привычек, которые, по слухам, позорили двор его врага: от присвоения оборонных средств через сомнительную сделку с Россией по поставке гнилых кораблей до постельных связей с такими дамами, к которым Годой, пожалуй, даже в перчатках бы не притронулся. Между тем, Фердинанд был официально женат. К моменту своей смерти в году тысяча восемьсот тридцать третьем он имел четырёх жён, и только последняя из них, его племянница Мария Кристина, родила ему детей: двух дочерей, из которых старшая, Изабелла, правила под именем королевы Изабеллы Второй (с тысяча восемьсот тридцать третьего по тысяча восемьсот семидесятый год), вытеснив младшего брата Фердинанда, Карлоса, из линии престолонаследия и тем самым спровоцировав ожесточённые конфликты Карлистских войн.

Во время своей реставрации Фердинанд состоял в первом браке — с бледной, болезненной, непривлекательной и умной принцессой из Неаполя. Этот союз стал катастрофой для обеих сторон. Мария Луиза ненавидела свою невестку, называя её «полумёртвой лягушкой» и «бескровным маленьким животным, полным яда и уксуса». Она боялась, что та — будучи итальянкой (а испанцы были уверены, что итальянцы всегда травят своих врагов) — отравит не только самого Фердинанда, но и, что важнее, её саму! В результате Мария Луиза приставила к принцессе шпионов: её духовника, её врача, её подруг. Сама же принцесса вскоре поняла, какую ошибку совершила, выйдя замуж за «Желаемого», но было уже поздно. Она дала согласие на брак, полагаясь на портрет (не написанный Гойей), который и сам был ужасен, но всё же не столь отвратителен, как реальность. «Моя дочь в отчаянии, — писала королева Неаполя. — Её муж — полный болван и даже не муж в телесном смысле, а к тому же здоровенный грубиян, который ничего не делает и всё время проводит в своей комнате». Нетрудно увидеть в стремлении Фердинанда унижать, оскорблять и игнорировать жену королевского происхождения результат его ненависти к собственной королевской матери. Для *El Deseado* («Желаемого») женщины попроще были тем лучше: его презрение к ним служило ему средством отмщения изгнанной (и изгнавшей) матери.

Фердинанд Седьмой был радикалом до мозга костей — пусть и не особо умным. И, как многие радикалы до него и после, он полагался на инстинкты толпы. Он знал, что на неё можно положиться: она будет ненавидеть либералов и *afrancesados*. Если он удержит толпу на своей стороне, то аристократия сможет легко использовать её против «умников», и он останется у власти. Это был главный урок Аранхуэса, и Фердинанд никогда его не забывал.

Возможно, самым кратким и выразительным символом войны, развязанной Фердинандом против либералов, стало событие вскоре после его возвращения — в Университете Серверы. Этот вуз был искусственным образованием. Ещё в году тысяча семьсот семнадцатом Филипп Пятый закрыл все испанские университеты как слишком либеральные и основал единственное учебное заведение — Университет Серверы — в убогом городке на дороге из Мадрида в Барселону, где не было даже муниципальной библиотеки. Его программа была архаичным фарсом, составленным Инквизицией. (Иезуиты когда-то помогали руководить университетом, но больше — нет: Карлос

Третий, по глупости, изгнал их из Испании в году тысяча семьсот шестьдесят седьмом.)

Но когда Фердинанд Седьмой нанёс туда государственный визит в начале своего правления, ректор университета поднялся — вернее, пал — до уровня момента и вошёл в историю испанского академического мира как символическая фигура. «Далека от нас, — заверил он Желаемого, — губительная мания думать».

Фердинанд был с этим абсолютно согласен. Его война против *doceanistas* — «двенадцатников», сторонников Конституции тысяча восемьсот двенадцатого года — началась в ночь с десятого на одиннадцатое мая тысяча восемьсот четырнадцатого года, когда полиция вытащила из кроватей и заключила под стражу многих выдающихся либералов. Одни оказались в тюрьмах в Африке, других заточили в монастыри и конвенты — монахини и священники, перебирающие чётки, становились для Фердинанда превосходными тюремщиками.

Охота на предполагаемых «предателей» вскоре достигла маниакального размаха. Произвольные аресты, заключения, конфискации имущества, допросы восстановленной Инквизицией, разлучение семей, а порой и пытки — всё это стало обыденной участью либералов. Их люто ненавидели правые, а они отвечали с горечью, которой прежде не испытывали.

В результате гражданская жизнь в Мадриде погрузилась в вялое сочетание страха и скуки. Тертулии — кружки обсуждения, так любимые городскими испанцами — почти исчезли. Как и кафе: любое собрание более чем из двух человек воспринималось как потенциально подрывное. Подвергаясь постоянной слежке, под угрозой репрессий, потоки либералов — возможно, до двенадцати тысяч семей — ушли в изгнание, в основном во Францию, предпочтя неопределённое будущее на территории недавнего врага перспективе жить под тяжёлым и произвольным сапогом Фердинанда. Их, чаще всего, встречали (по крайней мере сначала) как политических мучеников, само присутствие которых во Франции воспринималось как комплимент её правительству. Некоторые уехали в Англию, немногие — в Северную Америку.

Особую ненависть Фердинанд питал к открытым *afrancesados* — приверженцам Франции. (Разумеется, категории «либерал» и «друг Франции» постоянно пересекались.) Большинство из них были людьми застенчивыми и конформистскими, интеллектуально гораздо более развитыми, чем инстинктивно ведомое *populacho* — та часть народа, что так страстно желала «Желаемого». У *afrancesados* были карьеры, которые нужно было защищать. Юристы, купцы, местные администраторы, образованные бюрократы — они встали на сторону французов против путаного и лихорадочного патриотического сопротивления потому, что искренне верили в две главные вещи: во-первых, как уже упоминалось, что наполеоновская система законов и гражданских прав была морально и политически лучше всего, что могли предложить Бурбоны; во-вторых, что Франция не могла проиграть эту войну.

С технической точки зрения, такая позиция была пораженческой, и *afrancesados*, конечно, были коллаборационистами. Но имелись все основания полагать, что вооружённое сопротивление Наполеону ввергнет Испанию в безнадёжную войну, которую она неизбежно проиграет. А после поражения Испания превратилась бы в

колонию в самом прямом смысле, управляемую из Парижа как огромный французский лен. Следовательно, лучшим способом сохранить и испанский престол, и хотя бы частичную испанскую автономию было вести переговоры с Наполеоном и принять его брата, Жозефа Первого, в качестве подлинного короля.

Ни один из *afrancesados* не считал себя предателем. Все они считали себя патриотами. Но победу одержали Патриоты с большой буквы — благодаря Веллингтону. «Французики» проиграли. Теперь Фердинанд намеревался отомстить им — с удушающей, навязчивой скрупулёзностью, свидетельствующей о его решимости не оставить никому из прежних противников ни единого второго шанса.

Орудием мести для него стала толпа. В году тысяча восемьсот четырнадцатом мадридская чернь, празднуя возвращение короля к власти, устроила неуправляемый погром против Кортесов и самой идеи выборного, конституционного правления. Было разрушено почти всё Зал заседаний парламента, выдрана из стены каменная плита с основными статьями Конституции и разбита на куски. Были также осквернены или уничтожены ряд статуй и символов, связанных с конституционным строем, при этом толпа выкрикивала идиотские лозунги во славу Фердинанда и абсолютизма:

Да здравствуют цепи!
Да здравствует угнетение!
Да здравствует король Фердинанд!
Да сгинет нация!

Гойя посвятил этому эпизоду один из своих рисунков, созданный примерно в период с года тысяча восемьсот четырнадцатого по тысяча восемьсот семнадцатый. Крепкий работяга, стоящий на лестнице, прислонённой к пьедесталу, только что смахнул на землю классический бюст, ударив по нему молотком каменщика. Его глаза закрыты — знак слепоты. Подпись Гойи: *No sabe lo que hace* — «Он не знает, что творит». Это осознанный отклик на слова Христа на кресте: «Отче, прости им, ибо не ведают, что творят». Вот и вся народная мудрость.

Странно, что, при столь активном использовании толпы в качестве политического инструмента, Фердинанд не проявлял ни малейшего стремления прославить её в художественном образе. Но всё, что напоминало ему о демократии, вызывало в нём отвращение. Самый поразительный пример — судьба двух великих картин Гойи: «Второе мая» и «Третье мая». Режим Фердинанда, судя по всему, просто игнорировал их и не выставлял на всеобщее обозрение, несмотря на то, что именно мадридскому *pueblo* — народу — Гойя приписал заслугу майского восстания. Эти картины даже не попали в каталог Прадо до смерти короля.

Это вполне соответствовало другим странностям фердинандовой политики: вся слава, по его мнению, должна была сиять исключительно на самого короля, а не на его подданных. В течение шести лет после окончания войны было запрещено даже упоминать идею памятника, не говоря уже о его возведении, в честь патриотических мучеников второго и третьего мая. Лишь во время так называемого *Trienio Liberal* — краткого трёхлетнего периода либерального правления с года тысяча восемьсот двадцатого по тысяча восемьсот двадцать третий — революция против Фердинанда под предводительством либерального офицера Рафаэля дель Риего вновь открыла

такую возможность. Именно к этому краткому окну, по всей видимости, и относится проект Гойи памятника.

Ни одно другое его произведение не показывает столь убедительно влияние французского неоклассицизма, как этот эскиз. Поразительно, что Гойя, почти не интересовавшийся архитектурой, внезапно занялся проектированием здания. Этот памятник должен был увековечить погибших второго мая в стилистике, полностью соответствующей утопическим архитекторам Французской революции, в частности Этьену-Луи Булле (тысяча семьсот двадцать восьмой — тысяча семьсот девяносто девятый). В апреле тысяча восемьсот двенадцатого года парламент принял постановление о сооружении *sencilla pirámide* — простой пирамиды — над братской могилой рядом с Прадо.

Пирамида, задуманная Гойей, была простой, но грандиозной. Она подавляла собой здание Прадо, видное справа, и людей и экипажи на переднем плане. Её высота составляла бы сотни футов. Через её основание проходила гигантская арка — словно врата, открытые для публики.

Радикально реакционная политика Фердинанда не предвещала для Гойи ничего хорошего, ведь тот, как и многие художники — великие и не очень, — был человеком с тонкими и порой противоречивыми взглядами. По строгим фердинандовским меркам он являлся *afrancesado* и в любом случае питал к новому королю и его убеждениям глубокую неприязнь. Он никогда не высказывал этого открыто, но его рисунки и офорты говорят об этом красноречиво. Однако он был и глубоко, страстно патриотичен. В условиях войны, как это часто бывает для художников, Гойе пришлось решать, как зарабатывать на жизнь. С года тысяча восемьсот восьмого по тысяча восемьсот четырнадцатый он не получал жалованья в качестве первого придворного живописца от администрации Жозефа Первого — он, очевидно, считал недопустимым официально служить французам. По его словам, он жил на инвестиции и продажу имущества — драгоценностей, мебели — а также на портретные заказы и продажу *cabinet paintings*.

Как мы знаем, это было не совсем правдой, но в целом ближе к истине, чем ложью. В тысяча восемьсот десятом году Гойя выполнил монументальную «Аллегорию Мадрида» с профилем Жозефа Бонапарта, который вскоре был замазан и заменён надписью «Конституция», а затем — «Второе мая». Позднее Гойя подчёркивал, что *rey intruso* — «король-самозванец» — не позировал для портрета: работа велась по медальону, и личной встречи между художником и моделью не было.

Он также писал портреты для некоторых клиентов из французской администрации, хотя и немногочисленные. Портрет Жозефа Первого был не единственным. В тысяча восемьсот десятом году он написал Жозе Мануэля Ромеро, министра юстиции при Жозефе, затем министра внутренних дел и, наконец, государственного секретаря — человека, беззаветно преданного делу Бонапартистов. Этот портрет с пронзительным взглядом — единственное изображение министра, выполненное Гойей.

В октябре того же года он написал элегантного адъютанта Жозефа, генерала Николя Ги, близкого друга генерала Гюго — отца великого французского писателя Виктора Гюго. За этим последовал очаровательный портрет маленького Виктора, сына

генерала Ги, служившего пажом при дворе Жозефа — слегка нервного в военной форме.

В период с тысяча восемьсот десятого по тысяча восемьсот двенадцатый год Гойя создал один из своих величайших портретов, написанный по заказу Жозефа Первого: образ просвещённого священника Хуана Антонио Льоренте, назначенного в Святую Инквизицию, но затем упорно стремившегося разрушить её репрессивные механизмы изнутри. Он полагал, что между Инквизицией XV века и той формой, какую она приняла в начале XIX века, существует «огромная разница в обстоятельствах», и что «трибунал не может сохранять притязания на справедливость, если продолжает использовать методы трёхвековой давности».

Гойя изобразил пятьдесят трёхлетнего Льоренте как внушительную, строгую фигуру — высокий, одетый в чёрное клирик с красной лентой Королевского ордена Испании, учреждённого Жозефом Первым. Но в его глазах искрится блеск, а на губах играет саркастическая улыбка: этот священник — отнюдь не простак, а блестящий и чрезвычайно сильный человек, и Гойя полностью отдаёт ему должное. Они были друзьями. *Historia crítica de la Inquisición en España*, написанная Льоренте и опубликованная в тысяча восемьсот восемнадцатом году, стала фундаментальным трудом испанского Просвещения. Особенно примечательны параллели между его трактовкой ведьмовства и работами Гойи. Эта книга стала основным источником для сцен инквизиторских пыток, которые ко времени Гойи уже вышли из употребления, а потому он сам не мог быть их свидетелем.

Льоренте, не поступаясь своей верой как священник, стал героем церковного гуманизма. Неудивительно, что ему пришлось бежать вместе с отступающими французами после возвращения Фердинанда Седьмого и всех мрачнейших сил репрессии после года тысяча восемьсот четырнадцатого. Таким людям, как Льоренте, не было места при восстановленной монархии.

Наконец, Гойя написал портрет шестнадцатилетней испанской любовницы Жозефа Первого — Пепиты, дочери маркиза де Монтеэрмосо. Она была очень красива и «одарённа»: свободно говорила по-французски и по-итальянски, приятно пела и аккомпанировала себе на гитаре, писала стихи на нескольких языках и умела делать вполне достойные портретные наброски. Её присутствие в королевском дворце вынудило супругу Жозефа, Жюли, покинуть Испанию и с досадой вернуться во Францию.

Это — всё, что можно сказать о *josefinos* Гойи. Считать его из-за этого бонапартистским коллаборационистом было бы преувеличением. Но оставались ещё три неудобных вопроса.

Первый из этих неудобных моментов относится к году тысяча восемьсот десятому, когда Гойе было шестьдесят четыре года. По распоряжению Жозефа была создана комиссия из трёх человек, которой поручили отобрать пятьдесят картин из испанских собраний — в основном произведения, «изъятые» из монастырей, церквей и конвентов, закрытых во время оккупации, а также работы из обширной коллекции сосланного Годоя. Эти полотна предназначались в дар императору Наполеону в знак почтения. Гойя вошёл в состав этой комиссии. После возвращения Фердинанда это

породило у некоторых мысль, будто Гойя, как коллаборационист, использовал свои знания испанской живописи для грабежа в интересах французов.

На деле всё обстояло совсем не так. За исключением двух полотен Веласкеса и четырёх работ Сурбарана, комиссия выбрала в основном второстепенные произведения малоизвестных и ныне почти забытых художников, таких как Эль Мудо, Кольянтес и Кабесалеро. Можно предположить, что Гойя сознательно направлял Наполеону хлам с чердаков. Похоже, так подумали и французы, потому что эти картины так и не были отправлены, и была создана новая комиссия — уже без Гойи — чтобы выбрать другие произведения.

Куда более серьёзным оказался вопрос, связанный с «Баклажаном».

В октябре тысяча восемьсот восьмого года, вскоре после бегства Бурбонов во Францию, Жозеф Первый учредил новый орден для награждения испанцев, проявивших верность его власти. Это был Королевский орден Испании. Его знаком была пятиконечная звезда тёмно-красного цвета с надписью в центре: *Joseph Napoleo Hispaniarum rex instituit* — «Учреждён Жозефом Наполеоном, королём испанцев». За цвет знака испанцы тут же прозвали его *la berenjena* — «баклажаном». Жозеф щедро раздавал эти награды, и в марте тысяча восемьсот одиннадцатого года один «Баклажан» был вручен Гойе за заслуги в области культуры.

В воспалённом воображении Фердинанда Седьмого объяснение такого «знака отличия» требовало дипломатической акробатики. Это было всё равно что спросить у француза в тысяча девятьсот сорок шестом году, почему у него вдруг оказалась Железный крест. Однако Гойя — не без труда — убедил королевских следователей в своей невиновности. Он утверждал, что никогда не носил «Баклажан» и представил свидетелей, включая своего приходского священника, в подтверждение своих слов. В сущности, не имело смысла донимать старого и больного человека — к тому времени Гойе было уже под семьдесят, что по тем временам считалось патриархальным возрастом — по поводу гипотетического вопроса: носил ли он орден или нет.

К тому же преследовать Гойю за обладание этим орденом было бы вопиющим проявлением лицемерия, учитывая, что сам Фердинанд, находясь в изгнании в Валансе, упрашивал Жозефа вручить ему именно эту награду. (Разумеется, это не помешало ему по возвращении преследовать других испанцев, получивших орден.)

Кроме того, Гойя был по-прежнему ценен для Испании как художник, даже если лично Фердинанд его не жаловал и предпочитал своего придворного живописца Висенте Лопеса. Сам же Гойя хотел завершить «Второе мая» и «Третье мая» — картины, которые должны были стать последним и безусловным доказательством его непреклонного патриотизма. Но на пути к спокойной, насыщенной работе в послевоенное время осталась ещё одна преграда.

Это была Инквизиция, которая в году тысяча восемьсот пятнадцатом решила начать расследование против него по обвинению в непристойности.

Причиной стал ещё не получивший известности парный портрет: «Обнажённая маха» и «Одетая маха». Один дотошный чиновник с высоким титулом «генерального

директора по изъятию собственности» обнаружил их — вместе с несколькими другими изображениями обнажённых тел — на складе *Depósito General de Secuestros* в Мадриде, где хранились конфискованные коллекции Годоя. Этот бюрократ посчитал своим долгом уведомить фискального инквизитора Священной Канцелярии, доктора Сорилью де Веласко из Тайной палаты Суда Инквизиции, и тот проявил интерес. Он тут же распорядился направить нижестоящему чиновнику запрос следующего содержания:

> В силу необходимости действовать в отношении живописцев в соответствии с правилом одиннадцатым процедуры очищения, и учитывая, что дон Франсиско де Гойя является автором двух картин, находящихся в изъятом собрании… одна из них изображает обнажённую женщину на постели… другая — женщину, одетую как маха, на той же постели… указанный Гойя должен быть вызван к этому трибуналу, чтобы опознать указанные картины и объяснить, действительно ли они принадлежат ему, по какой причине они были написаны, по чьему заказу и с какой целью.

Для Гойи, в возрасте почти семидесяти лет, вызов в Инквизицию был делом серьёзным. Он находился в уязвимом положении: уже постаревший, глухой, физически ослабевший и, кроме того, всё ещё не вполне «отмыт» от своих связей с французской администрацией. Его обвиняли в создании двух картин, одна из которых изображала обнажённую женщину, а вторая — ту же самую женщину, одетую в вызывающий костюм мадридской *maja*. И хотя обнажённые фигуры в искусстве были делом привычным, в Испании, под зорким оком Церкви, они оставались предметом подозрения, особенно если картина не имела очевидного религиозного или мифологического оправдания.

Гойю вызвали не как преступника, а как свидетеля: ему было предложено объяснить, действительно ли картины написаны им, кто их заказал, при каких обстоятельствах, и, главное, с каким намерением. Ни в коем случае нельзя было отвечать неосторожно: двусмысленность или даже простое признание эстетического интереса к женской наготе могли обернуться обвинением в аморальности или «оскорблении общественной нравственности». Но Гойя проявил дипломатическую осторожность.

Он объяснил, что картины были написаны по заказу Мануэля Годоя — могущественного министра, бывшего фаворита королевы, и что именно он настоял на включении в своё собрание изображений как обнажённой, так и одетой женщины. Таким образом, Гойя аккуратно перевёл акцент с себя на покровителя, уже давно находящегося в опале. Кроме того, он сослался на художественную традицию, заявив, что изображение обнажённого тела — часть классической и ренессансной живописной культуры, существующей задолго до него. Не было ни вожделения, ни умысла на развращение, только форма, свет и линия.

Инквизиция, к счастью, не стала доводить дело до суда. Картины остались в хранилище, дело замяли, и Гойя, по сути, отделался лёгким испугом. Возможно, сыграл роль его возраст. Возможно, спасло его имя, всё ещё внушающее уважение. А возможно, кто-то в Святой Канцелярии понимал, что страна, только что пережившая французское вторжение и гражданскую войну, нуждалась не в новых судебных показательных процессах, а в относительной тишине и стабильности.

Но и этот эпизод оставил свой след: после него Гойя окончательно потерял веру в возможность свободного искусства в Испании. Его картины становятся всё более личными, всё более тревожными и молчаливыми. Он замыкается в себе, всё меньше пишет по заказу, всё чаще — по внутреннему импульсу.

Было бы весьма полезно для будущих искусствоведов, если бы Гойю действительно заставили тогда отвечать на вопросы следствия в присутствии секретаря, который записал бы его слова. Всем нам хотелось бы знать, зачем он написал «Мах» и для кого. Увы, этого не случилось. Мимоходом сказанная Гойей реплика своему другу Хоакину Ферреру спустя десять лет позволяет предположить, что тот случай с «Махами» был не первым его конфликтом с Инквизицией: хотя, говорил Гойя, он подарил медные доски с офортами «Капричос» Карлу Четвёртому и хотя король милостиво соизволил принять их, «несмотря на это, меня донесли [в Инквизицию]».

Из первого доноса ничего не вышло, и из второго тоже. Возможно, дело о «Махах» было полностью замято; во всяком случае, не сохранилось ни одной записи о каком-либо дальнейшем давлении со стороны Святой Канцелярии, и сам Гойя никогда больше это не упоминал — а упомянул бы, без сомнения, если бы что-то произошло.

Гойя всегда испытывал отвращение к Инквизиции, хотя напрямую столкнулся с ней только в старости. Когда-то она была почти всесильной — прямым продолжением папской власти, учреждённая папой Григорием Девятым в тысяча двести тридцать третьем году для подавления любых проявлений или даже подозрений в ереси. Через Инквизицию можно было подавлять инакомыслие, разрушать карьеры, и даже высшие придворные круги содрогались перед её властью. Это был инструмент, с помощью которого поддерживалась идея чистой и безупречной Церкви, не подверженной ошибкам и не допускающей компромиссов с ересью. Через страх и принуждение Инквизиция оказывала ужасающее влияние на интеллектуальную жизнь Испании.

То, что мы называем «испанской Инквизицией» — с её устрашающими допросами и пытками, аутодафе и сожжениями на кострах, с её антисемитской яростью и трибуналами — возникло в конце XV века, с коронацией Фердинанда и Изабеллы. Примерно через триста лет, во времена Гойи, этот институт стал догорать. Последней сожжённой по приговору Святой Канцелярии в Испании была некая *ilusa* — «видящая» — по имени Мария де Долорес Лопес, которую казнили в тысяча семьсот восемьдесят первом году, при Карле Третьем.

Вокруг Инквизиции со временем сформировался огромный корпус документации и легенд — неотъемлемая часть *leyenda negra*, «чёрной легенды» о беспощадно жестокой Церкви. Большая часть этой легенды была создана в письменной форме. Гойя стал первым важнейшим художником, который выразил протест против Инквизиции средствами изобразительного искусства, пока она ещё существовала и представляла угрозу — пусть даже номинальную — своим критикам. И он же стал последним, возможно, единственным, кого действительно расследовала Инквизиция.

Правда, к тому времени, как Инквизиция стала темой в творчестве Гойи, она уже вступила в стадию упадка. В сочетании с консервативной королевской властью она по-прежнему была раздражающим фактором для свободной мысли, но уже не могла искоренить то, что Церковь определяла как ересь, и не могла удержать «опасные»

книги за пределами Испании. Всё, на что она была способна — это лишь усложнять и удорожать доступ к просветительским идеям из Франции: книги приходилось тайно ввозить, и стоили они дорого. «В начале каждого пути — интеллектуального или материального, — писал историк Рэймонд Карр, — стояла Церковь с её слабой Инквизицией как символ отсталости Испании от культурной Европы». Но в произведениях Гойи Инквизиция была уже не столько угрозой, сколько символом — символом, отягощённым тяжёлым наследием куда более мрачных времён.

Интеллектуалы, писатели и либеральные священники, такие как друг Гойи Льоренте, вели упорную борьбу за устранение этого символа. Гойя, по всей видимости, хотел сделать в живописи и офорте то же, что Льоренте сделал в прозе. Но он решил обличать не Инквизицию в её современном, относительно вялом виде, а её прежнюю — более жестокую и тираническую форму. Его изображения Инквизиции и её жертв, начатые около тысяча восемьсот десятого года, стали произведениями памяти и воображения. Они опирались на факты и на рассказы мнимых очевидцев, но изображали то, что Гойя слышал, а не видел сам. Их связь с документальностью была такой же условной, как в «Бедствиях войны»: это свободные художественные интерпретации прошлого. Причём прошлого даже более отдалённого, чем война.

Инквизиция была не единственной темой Гойи, связанной с церковным ритуалом и религиозным суеверием. В «Процессии флагеллянтов» (тысяча восемьсот двенадцатый — тысяча восемьсот четырнадцатый годы) он изобразил один из обрядов Страстной недели, особенно пышно празднуемой в Севилье, но также и в других городах Испании. Там существовали братства мирян — *cofradías*, или *confraternities*, — учреждённые в честь тех или иных культовых эмблем: Христа, святых или, особенно, Девы Марии. Огромные суммы расходовались на создание натуралистичных, в полный рост, статуй этих святых образов, которые выносились на улицы (как это делается и сегодня) из своих привычных мест в церквях. Одежда, искусственные волосы, грим — всё способствовало полной иллюзии, являющейся кульминацией гиперреалистических тенденций испанской барочной скульптуры.

Некоторым членам братства предоставлялась честь нести эти тяжёлые фигуры. Другие шли впереди и позади: в чёрной одежде, в масках и высоких остроконечных колпаках, они били в барабаны и колокола, трубили в корнеты. А *penitentes* — кающиеся грешники, получавшие благодать через страдание по ходатайству Девы или святого — были неотъемлемой частью обряда. Они выходили в длинных белых юбках, с обнажённой грудью и спиной, в колпаках *corozas* на головах, и хлестали себя и друг друга плетьми с многочисленными шнурами, концы которых были оснащены металлическими шипами или осколками стекла. Эти бичевания вызывали обильное кровотечение и оставляли шрамы на всю жизнь.

Быть *penitente*, посвящённым кровью, считалось высшей честью, а процессии Страстной недели — одной из самых эксцентричных традиций Испании. Просвещённое мнение презирало подобную садомазохистскую набожность, ставя её в один ряд с корридой как признак иррационального и унизительного варварства. Поэтому уже в тысяча семьсот семьдесят седьмом году бичевания во время Страстной недели были запрещены.

Итак, когда Гойя — возможно, он, юношей, ещё застал одну из последних таких церемоний — изобразил процессию со всеми её окровавленными кающимися, он обращался к более древней, но всё ещё мифически мощной Испании. Он как бы говорил: вот та жестокая и суеверная культура, в которую возвращает нас возвращение Фердинанда. Это та же культура, что и Инквизиция, которую король вновь ввёл — и которую Гойя изобразил в парной композиции, датируемой приблизительно тысяча восемьсот шестнадцатым годом.

«Сцена Инквизиции» Гойи (примерно тысяча восемьсот шестнадцатый год) изображает ритуал, известный под названием *autillo* — официальное зачитывание обвинений подсудимым перед инквизиторским трибуналом. Эта церемония обычно проходила в помещении — в зале или церкви — и к тому времени заменила собой более масштабное и театрализованное зрелище *auto-da-fé* («акт веры»), которое раньше устраивалось под открытым небом, на площади, в присутствии большого скопления народа и с непременными символами устрашения: кандалами, столбом и костром.

Небольшой живописный планшет Гойи (на котором помещаются десятки чётко различимых фигур в пространстве всего примерно сорок шесть на семьдесят четыре сантиметра) — выдающийся пример его способности создавать повествование в плотно сжатом, но предельно ясном композиционном пространстве. Он выстраивает эмоциональный контраст между судьями и жертвами с помощью чисто формальных средств. На переднем плане — четверо обвиняемых в ереси. Все они носят *corozas* — высокие остроконечные колпаки позора; их розоватые узоры придают сцене зловещую нотку карнавальной нелепости. Разные направления, в которых наклонены *corozas*, подчеркивают внутреннюю растерянность, страх и отчаяние узников, сидящих с опущенными головами и сложенными на коленях руками, молча выслушивающих обвинения.

Речь зачитывает *lector* — чтец, силуэт которого выделяется на фоне колонны; лицо его освещено свечой, пока он монотонно бубнит из книги обвинений. Ниже — ряды духовенства, включая двух доминиканцев — представителей ордена *Domini canes*, «псов Господних», некогда вселяющего ужас. Под ними — фигура в чёрном, с чёрной ермолкой и золотым наперсным крестом: верховный инквизитор. По жесту его руки видно, что он делает замечание священнику слева от него. Слева, на переднем плане — главный судья, глядящий рассеянно поверх голов обвиняемых. Это одно из тех композиционных «удвоений», в которых Гойя особенно искусен: фигура судьи перекликается с жалкими телами узников, сгорбившихся по правую сторону картины. Узники мечутся, ерзают: они измучены и напуганы. Судья не боится, но он смертельно скучает. Всё это он видел уже десятки раз — для него это просто процедура. Жизни еретиков ничего не значат: они уже мертвы.

На каждом из них надет *sambenito* — «благословенный мешок», от *saco bendito*: особая накидка, своего рода ряса, расписанная или расшитая именами ересей и красными языками пламени — символом костра. Их участь предрешена. Но обряд должен быть доведён до конца — жернова Христа не остановятся. Позже *sambenito* каждого из приговорённых будет выставлен в приходской церкви, как шкура животного — ещё одно «трофейное» свидетельство победы над ересью.

«Сцене Инквизиции» предшествовали десятки рисунков жертв. Сколько именно — неизвестно, но ясно, что тема эта занимала Гойю глубоко и остро после того, как Фердинанд Седьмой вновь ввёл Святую Канцелярию. Его наброски занимают почти весь альбом под названием «Альбом С», датируемый примерно тысяча восемьсот десятым — тысяча восемьсот четырнадцатым годами. Главная тема всех этих рисунков, усиленная рукописными подписями, — злоупотребление правосудием: чудовищная, смертельно опасная несоразмерность между наказанием и мнимой «духовной» виной.

Иногда страдания выпадают на долю современников Гойи, иногда — на долю персонажей из прошлого. Один из таких образов — страница девятнадцатая: старик в ермолке и тёмном кафтане, склонённый на пол камеры с поникшими глазами. Руки скованы за спиной тяжёлой цепью, другая цепь соединяет его ошейник с кольцом в стене. Подпись гласит: *Zapata, tu gloria será eterna* — «Сапата, слава твоя будет вечной». Имя Сапата было в Испании распространённым, но здесь, скорее всего, речь о знаменитом враче XVII–XVIII веков Диего Матео Сапате, основателе первой научной медицинской организации в Севилье. В тысяча семьсот двадцать первом году завистники донесли на него в Инквизицию: он был *converso*, крещёный еврей, и его обвинили в «иудаизме» — тайном соблюдении еврейской веры. Сапату подвергли допросу с пристрастием, но, благодаря заступничеству влиятельных лиц, включая самого Филиппа и герцогов Мединасели, он был освобождён. Умер он в тысяча семьсот сорок пятом году — за год до рождения Гойи.

Просвещённые писатели, вроде Пучбланка и Руиса де Падрона, писали об Инквизиции так, будто её прошлые зверства продолжаются и в настоящем. Гойя тоже использует этот приём. Спустя два столетия мы не можем точно сказать, что он действительно видел своими глазами. Возможно, ничего. Он был художником, а не под присягой. Во всяком случае, публичные сожжения и пытки в его время уже не практиковались. Его гнев, его сочувствие к жертвам важнее фактической точности. Есть разные стили обличения. И всё же можно сказать: практика, столь варварская в прошлом, не имела никакого морального оправдания для существования в настоящем.

Некоторые из рисунков действительно изображают пытки. Другие принимают более философскую перспективу. Иногда они связаны с реальными историческими фигурами — например, с Галилео Галилеем, которого Римская Инквизиция судила в тысяча шестьсот тридцать третьем году за его поддержку коперниканской модели мироздания. Рисунок Гойи *Por descubrir el movimiento de la tierra* («За то, что открыл движение Земли», примерно тысяча восемьсот десятые годы) представляет его мучеником разума: руки растянуты и прикованы между каменными блоками, ноги закреплены железными скобами. Мы знаем сегодня, что это — миф. Церковь заставила Галилея замолчать, но не подвергала его пыткам. Он умер в своём доме близ Флоренции. Но Гойя этого не знал — и, вероятно, ему было всё равно. Галилей, по его разумению, был распят за науку. И он изобразил его как распятого.

На странице девяносто восьмой — женщина, привязанная к деревянной конструкции. Её лодыжки зажаты поперечиной, руки связаны за спиной, на шее — железное кольцо с цепью. Платье её разорвано, волосы растрёпаны, лицо — выжженное страданием. Подпись: *¿Por liberal?* — «За либеральные взгляды?» Она прошла через ад — какой

именно, остаётся неясным. Возможно, ответ даёт сцена на странице девяносто третьей: *Por casarse con quien quiso* — «За то, что вышла замуж за того, кого сама выбрала». Женщина подвешена вниз головой на дыбе. Её лицо — в единственном пятне света. Вокруг — пять палачей. Лица их не различимы. Это образ человеческого сознания, окружённого анонимным мраком. И тот факт, что ни один человек в эпоху Гойи, вероятно, не подвергался пытке за выбор супруга, в данном случае почти не имеет значения.

Не все герои рисунков Гойи подвергаются пытке. Некоторые просто унижены. Один человек, в *coroza* и *sambenito*, сидит на грубом табурете, к нему обращается прокурор: *Por mover la lengua de otro modo* — «За то, что говорил как-то иначе». Женщина с кляпом во рту слушает обвинения толпы: *Por que sabía hacer ratones* — «За то, что умела делать мышей» — классический «грех» в эпоху охоты на ведьм.

Но не все изображения религиозной жизни у Гойи — ужасы. Были и искренне благочестивые. Например, заказ для собора Севильи — изображение двух святых покровительниц города, Хусты и Руфины. Обе были гончарками — ремесло символическое для керамической столицы Испании. Они держат чаши и тарелки. Их римские мучители бросили их ко львам, но звери, тронутые их святостью, не тронули их. Один лев лизнул босую ногу Руфины. У ног Хусты — разрушенный языческий идол. На заднем плане — панорама Севильи, река и мавританская башня Хиральда.

Но сделать правильную картину для вкусов церковников было непросто. Её заказал старый друг Гойи — Хуан Сеан Бермудес. Он же писал в тысяча восемьсот семнадцатом году:

> «Я стараюсь вложить в Гойю должное благочестие и смирение… чтобы он сделал достойную, простую, подходящую композицию с должным религиозным чувством. Он — человек упрямый, и я заставил его сделать три-четыре эскиза. Надеюсь, что итоговый холст будет соответствовать замыслу».

Совсем иная история — «Последнее причастие святого Хосе Каласанса» (тысяча восемьсот девятнадцатый год). Святой — основатель ордена пиаристов, и эта работа была заказана их главной церковью в Мадриде. Каласанс — аскет, девяносто лет, почти умирающий, но поднимающийся с постели ради причастия. Его дрожащая рука тянется к таинству, кожа словно пергамент.

Почему Гойя вложил в эту картину столько чувства? Потому что Каласанс, как и сам Гойя, был арагонцем. И потому, что именно в школе ордена пиаристов в Сарагосе началось его собственное образование.

Мы видим Гойю его собственными глазами в конце войны — в портрете головы и плеч в натуральную величину, написанном в тысяча восемьсот пятнадцатом году. Голова художника наклонена набок, и в его прямом взгляде чувствуется, что он видит себя в момент работы перед зеркалом. Нет ни малейшего намёка на манерность, ни следа декоративности, никакого символического костюма. Ворот рубашки расстёгнут. Лоб — как ядро из плоти и костей, слегка покрытое, кажется, испариной сосредоточенности. Это человек за работой, а не придворный живописец, позирующий в знаках своего звания. Невозможно представить себе Веласкеса — одного из самых ярых снобов в

истории живописи — изображающим себя подобным образом. И, конечно же, так Гойя никогда не изображал ни испанскую знать, ни, тем более, короля, в свои семьдесят лет.

Последние портреты монарха, которые Гойя написал, были посвящены Фердинанду Седьмому вскоре после его реставрации на трон в тысяча восемьсот четырнадцатом году. Это не вдохновлённые произведения. Его отвращение к королю почти осязаемо, но в этих портретах нет ничего, что могло бы быть воспринято как оскорбление. Их полурадостное прославление просто выполняет заказ: изобразить эту нецарственную глыбу власти в окружении обязательных атрибутов, отражающих обманчивое представление народа Испании о нём как об *El Deseado* — «Желанном». Эти портреты не были написаны с натуры. Фердинанд позировал Гойе лишь однажды — в тысяча восемьсот восьмом году, до вторжения Наполеона. Чтобы выполнить заказ, Гойя, очевидно, воспользовался теми старыми эскизами.

Первый портрет был заказан городским советом Сантандера, и условия были детально прописаны: король должен быть изображён в полный рост, в анфас, в форме полковника гвардии с голубой и белой лентой Ордена Карлоса Третьего. У его ног — лев, между лап которого лежат разорванные цепи как символ восстановления свободы Испании. Его рука должна покоиться на аллегорической фигуре Испании, на пьедестале которой располагаются корона, скипетр и королевская мантия. Гойя добросовестно выполнил все условия за пятнадцать дней, точно в срок, за восемь тысяч реалов. Фигура Фердинанда написана настолько деревянно, что, кажется, слышишь, как Гойя зевает, пока работает. А лев получился таким неуклюжим, что скорее напоминает набитого чучела. Это слабая и лишённая сочувствия работа. Второй портрет не лучше: теперь Фердинанд изображён в кавалерийском лагере, за ним — кони, вдалеке происходит некое сражение, но Гойя благоразумно оставляет его неопределённым. И правильно: насколько известно, Фердинанд ни разу не участвовал в боях, ни верхом, ни пешим, и был так же лишён военного опыта, как и элементарных боевых навыков.

За исключением этих менее чем рутинных работ, конец войны ознаменовал собой окончание официальных портретных обязанностей Гойи. Портреты Фердинанда были заказаны не самим королём, а муниципальными властями и учреждениями: сам монарх предпочитал высокую отделку и детализированную технику придворного художника Висенте Лопеса, чей портрет Фердинанда, написанный в тысяча восемьсот восьмом — тысяча восемьсот одиннадцатом годах, воспроизводит символику портрета Гойи из Сантандера (лев, скипетр, корона и прочее), но при этом ещё более застывший и живописно невыразительный.

Тем не менее, Гойя завершил ещё одну официальную картину — самую большую в его карьере, около двух с половиной метров в высоту и более трёх в ширину. Это одна из самых странных работ художника — дедушка всех «корпоративных» групповых портретов, наполненная десятками фигур, размещённых в мрачном интерьере. Картина была призвана увековечить покровительство, оказанное Фердинандом Седьмым Хунте Королевской филиппинской компании: монарх неожиданно посетил общее собрание совета директоров тридцатого марта тысяча восемьсот пятнадцатого года, на котором присутствовал пятьдесят один член и акционер. Ничего, похоже, там

не решалось: это было чисто церемониальное мероприятие, да и то довольно скучное. Король провёл на нём лишь полтора часа. Тем не менее, его присутствие было призвано подтвердить веру в мировую миссию Испании и продолжение её империи.

Но это была, безусловно, тщетная надежда — коллективное заблуждение роялистской правой элиты, в которое верили лишь сам Фердинанд и его камарилья некомпетентных советников. Экономика Испании была разрушена войной, и хотя Королевская компания Филиппин задумывалась как мощный инструмент торговли и контроля, наподобие Ост-Индской компании в Британии, к тому времени она была столь убыточной и бесполезной, что служила лишь декоративной функцией. Таким образом, появление Фердинанда стало жестом веры в пустую оболочку империи, которой чуть более восьмидесяти лет спустя суждено было исчезнуть, когда пушки коммодора Дьюи отправят весь испанский флот на дно Манильской бухты.

Тем, кто хоть раз участвовал в общем собрании акционеров крупной корпорации, знакомо то настроение, что передано на картине. Ни одна фигура не доминирует: король сидит в центре стола на возвышении, но он и его ближайшие чиновники словно оттеснены на задний план. Единственное, что выделяет его, — немного более яркий цвет костюма и центральная перспектива. Самая заметная зона на картине — прямоугольник инкрустированного паркета, залитого солнцем. Эта густонаселённая композиция говорит, парадоксальным образом, об одиночестве и пустоте; изображение монотонного обсуждения, передающее лишь тишину. Театрализованная сцена — обширный зал, в котором всё остановилось, ничего не происходит. Свет, падающий справа, почти потусторонен на фоне мрака помещения.

Очевидным источником вдохновения стала «большая коричневая камера» с ортогональной разметкой потолка и пола в «Менинах» Веласкеса — художника, которого Гойя почитал с сыновним благоговением. Таким образом, «Хунта Филиппин» обращена одновременно в прошлое и в будущее. В прошлое — своим огромным форматом, ощущением торжественного момента, прямой отсылкой к Веласкесу. А в будущее — той зачаточной современностью, которую в ней можно разглядеть: своей пустотой, театральностью, преднамеренной таинственностью в сюжете, который должен был быть простым и документальным. Слово «сюрреализм» здесь, пожалуй, неуместно, но в тоне картины есть что-то, напоминающее предвосхищение *pittura metafisica* Джорджо де Кирико — с его зияющей перспективой и застывшими полу-событиями.

В одной из высоких ниш на левой стене, позади рядов директоров компании, видна одинокая фигура — человек, которого король не видит и который очевидно отрешён от прочих мужчин в зале. Кто этот таинственный и уникальный наблюдатель? Учёные установили, что это Мигель де Лардисабаль, родившийся в Мексике в тысяча семьсот сорок четвёртом году, эмигрировавший в Испанию в тысяча семьсот шестидесятом и полностью посвятивший себя изучению экономических проблем испанской империи. Благодаря своей враждебности к заклятому врагу Фердинанда — Годою — он стал сторонником Фердинанда, что не было ни счастливым, ни безопасным положением, поскольку Желанный был параноидален и непостоянен, и в конце концов его подозрения пали на самого Лардисабаля. В сентябре тысяча восемьсот пятнадцатого года Лардисабаль, который к тому времени был президентом Хунты и министром по

делам Индий, был отстранён Фердинандом и заключён в тюрьму в Памплоне. Поэтому он не мог быть изображён за королевским столом на картине. Но Гойя не мог заставить себя исключить его из композиции, и потому (как скрытую насмешку над королём) включил президента хунты в нишу — видимую для нас, но недоступную для взгляда Фердинанда.

В последние годы войны Гойя также написал несколько декоративных и жанровых полотен, не связанных с конфликтом. По-видимому, он искал облегчения от ужасной тематики войны — и, вероятно, хотел создавать картины, которые можно было бы легко продать, поскольку официальное покровительство почти исчезло.

Отсюда — сатирические полотна со старухами и соблазнительные сцены с проститутками у окна, датируемые периодом между тысяча восемьсот восьмым и тысяча восемьсот четырнадцатым годами. Картина *Время*, также известная как *Старухи*, — самая едкая из них. Две карги разглядывают — если не сказать «любуются» — себя в ручное зеркало. На его обороте надпись: *¿Qué tal?* — «Как жизнь?» Судя по всему, не очень. Старуха справа — обвисшая дама в прекрасно освещённом муаровом одеянии бледно-голубого и жёлтого цвета — возится с чем-то вроде пудреницы. В её крашеных светлых волосах — украшенная драгоценностями стрелка, как у королевы Марии Луизы на *Семье Карлоса Четвёртого*. (Это сходство породило гипотезу, что здесь Гойя изображает её в карикатурном виде, но оснований для такого вывода нет: алмазные шпильки были обычным украшением.) Вещи остаются, их владельцы — тлеют. Её спутница — сущий ужас, череп с провалившимся носом, съеденным сифилисом; руки — когти; губы и глаза обведены толстым слоем помады и сурьмы, зубы почернели. А позади них, возвышаясь, отражённый в зеркале, стоит окончательный победитель этой сцены: Старик Время, с клочковатыми седыми волосами и расправленными крыльями, с метлой — не с косой — в руках: чтобы смести этих старух, почти ставших пылью.

Молодые (примерно тысяча восемьсот двенадцатого — тысяча восемьсот четырнадцатого годов) — противоположность этой иссохшей пары, образ мимолётной красоты: красивая дама и её служанка на фоне обычных работниц — прачек, стирающих простыни и развешивающих их сушиться на верёвках и жердях, образующих линию горизонта. Вместо того чтобы любоваться отражением, красавица читает — явно с удовольствием — письмо, которое может быть только от поклонника или воздыхателя: лестное «отражение», только что переданное служанкой. Чтобы усилить эффект, её собачка — спаниель — стоит на задних лапках и ласково цепляется за подол. Горничная поднимает над госпожой зонтик, чтобы солнце не испортило её румянец, ведь в те времена идеал женской красоты не включал загар: он был признаком рабочего класса, и останется таковым до двадцатого века.

Нет никаких указаний на то, что девушка — проститутка. Однако в изображениях женщин на балконах сомнений нет. Образ *ventanera* — женщины, выглядывающей из окна — в Испании восемнадцатого века имел чёткое значение: девушка, зазывающая клиентов с улицы, одна или с *celestina* — сводней. Этот тип был зафиксирован ещё в семнадцатом веке у Мурильо, в картине *Две женщины у окна* (около тысяча шестьсот пятидесятого года): одна из женщин прикрывает лицо в притворной скромности, другая смотрит прямо на вас — зрителя — с широкой улыбкой. Гойя доводит эту тему до

почти пародийного предела в *Маха и сводня на балконе* (около тысяча восемьсот восьмого — тысяча восемьсот десятого годов). Блондинка-маха соблазнительно растрёпана, грудь приоткрыта. За ней прячется древняя сводня — чудовище лицемерия, перебирающее чётки и с ухмылкой указывающее на девушку. Это не тонкое изображение — разве что в изящной проработке бело-золотого наряда девушки — но тонкость здесь и не входила в намерения Гойи.

Как только закончилась Пиренейская война, Гойя начал другой крупный частный проект. Вместо грандиозного труда над *Бедствиями войны* он приступил к более короткой серии гравюр — *Tauromaquia*, своему посвящению великому народному ритуалу, уникально связанному с Испанией — корриде.

Мотивов было несколько. Во-первых, он всегда был *aficionado* — страстным поклонником ритуала; и, как многие проницательные испанцы, он видел в корриде особенно интенсивную метафору судьбы: борьбу человеческого сознания (тореро) с первобытной силой природы, воплощённой в быке. Он утверждал, вероятно, правдиво, что в молодости сам выходил против быков, и что с мечом в руках он никого и ничего не боялся. По словам друзей, он даже сравнивал живопись с корридой — сравнение, которое после книг Хемингуэя станет раздражающим штампом модернистской «эстетики риска», но в эпоху Гойи ещё таковым не было. Он не сомневался, что *lidiador* (тореадор) — это настоящий художник, и эта идея уже нашла форму в его знаменитом автопортрете тысяча семьсот девяносто четвёртого года, где он изображён в расшитом жакете тореро за мольбертом.

И, наконец, возможно, после изматывающей работы над *Бедствиями* Гойя просто хотел отдохнуть — и, может быть, немного заработать на изображениях столь популярного зрелища. Создание *Бедствий войны* было невероятно тяжёлым и истощающим трудом — иначе и быть не могло. Но работа над *Tauromaquia* позволяла вспомнить славные эпизоды, свидетелем которых он был: роковые ошибки и бесстрашие тореадоров, ярость быков, архетипическую борьбу жизни и смерти, света и тьмы — на аренах, форма которых восходила к античному римскому прошлому Испании.

Разумеется, сегодня многие считают корриды кровавым и отвратительным развлечением, которое следует запретить. Это их право. Впрочем, уже два столетия назад в Испании были немало либеральных и просвещённых умов, думавших так же. Но если вы хотите понять Гойю — вы должны понять *Tauromaquia*.

Возможно, самая поразительная особенность бычьих эстампов Гойи — это насколько мало они похожи на современную корриду. Отчасти это намеренно: художник стремился передать ощущение истоков ритуала, прежде чем перейти к описанию тех форм, которые тогда были «современными» (а теперь уже нет). Но стоит внимательно всмотреться в эти образы — и становится ясно, насколько сильно изменилась коррида за последние двести лет. Это была тема, к которой Гойя возвращался вновь и вновь на протяжении всей жизни. Одной из его последних картин, написанной в июле тысяча восемьсот двадцать четвёртого года, незадолго до того, как смерть поставила точку в его изгнании из Испании, была *Suerte de varas — Счастливая жердь*. Название — полутехнический термин, обозначающий начальный этап боя, когда бык нападает на

всадников-пикадоров, и их кони постепенно слабеют под ударами разъярённого животного, защищающегося.

Это беспощадно кровожадная и объективно жестокая картина. Слева — пикадор на коне, окружённый толпой *chulos* — «ассистентов», если это не слишком клинический термин для такой толпы в арене. Справа, в безупречном профильном силуэте, — бык, единственная чистая и ясная форма в картине, и при этом хрупкая в своей изоляции. Он всё ещё стоит, но на шее — яркий кровавый разрез. Группа слева — спутанный сгусток приземистых людей и мёртвых или умирающих животных, написанная грубо и густо залитая чёрным. Вы буквально ощущаете животную силу в теле пикадора, который наклоняется вперёд, упирая копьё под мышку, тщетно пытаясь заставить своего коня сделать пару шагов к быку. Лошадь, к которой Гойя не проявляет ни малейшего сочувствия, в ужасном состоянии: бык почти выпотрошил её. Кровь льётся из анального отверстия. Яркая петля кишечника свисает из брюха и волочится по земле. Лошадь, пребывая в шоке, смиренно ждёт смерти.

«Это поистине жалкое зрелище, — писал Ричард Форд, — видеть бедных изуродованных лошадей, которые, выпуская кишки, всё ещё гордо уносят своих всадников невредимыми. Но, как и в языческих жертвоприношениях, дрожащие внутренности, трепещущие жизнью, предвещали самые благоприятные знамения — к чему только не приучает ранняя привычка? — так что испанцы не больше тронуты реальностью, чем итальянцы абстрактными *tanti palpiti* Россини».

Лошади на корриде были полностью расходным материалом: старые клячи, без породы, купленные за бесценок у живодёров. Их агония вызывала лишь хохот и глумление со стороны переполненной толпы. Главная задача, по словам Форда, заключалась в том, чтобы как можно дольше удержать бедное животное на ногах и тем самым сэкономить деньги:

> «Если рана, полученная лошадью, не мгновенно смертельна, кровоточащее отверстие затыкают паклей, и поток жизни останавливают на несколько минут. Если бок лишь частично разорван, кишки заправляют обратно… и разрез зашивают иглой с суровой нитью. Так существование продлевают ради новых пыток, и подрядчик экономит пару монет. Но ни смерть, ни расчленение не вызывают жалости: напротив, чем кровавее и смертоноснее зрелище, тем оно считается блистательнее. Возражать бессмысленно».

Многое из того, что казалось Гойе вполне нормальным, а его соотечественникам — захватывающе увлекательным, сегодня покажется знатоку *tauromachia* грубым, цирковым и чрезмерным, далёким от сдержанного, высокостилизованного и тем самым благородного поведения *torero* и *matador* на арене. Вероятно, причина в том, что уже к началу девятнадцатого века коррида превратилась в поистине народный ритуал. Её истоки, как публичного зрелища, были рыцарскими: дворяне и прочие знатные лица вступали в бой с дикими животными, пронзая их с коня. Её развитие проходило по дуге — от примитивного к «благородному», затем — к популистскому.

Некоторые из первых листов *Tauromaquia*, по-видимому, создавались как иллюстрации к тексту франкофильского писателя Николаса Фернандеса де Моратина (тысяча семьсот тридцать седьмого — тысяча семьсот восьмидесятого годов), знакомого Гойи

и отца одного из его друзей — поэта и драматурга Леандро Фернандеса де Моратина (Гойя написал его портрет в тысяча семьсот девяносто девятом году). Моратин-старший ещё в тысяча семьсот семьдесят седьмом году написал брошюру *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España* — «Историческое послание о происхождении и развитии празднеств с быками в Испании». В ней рассказывалось, как в тысяча пятьсот двадцать седьмом году император Карл Пятый отметил рождение сына, будущего Филиппа Второго, боем с быком верхом на арене в Вальядолиде. Гойя изобразил это в десятом листе серии: бык и конь императора сцеплены в левом углу, как единый массив, и копьё образует диагональ. На правой стороне композиции светлые поводья и выгнутая линия крупа быка формируют вторую диагональ — вершиной которой становится голова Карла. Это ещё один пример исключительного мастерства Гойи — стабилизировать сцены насильственного действия, заключив их в каркас почти неоклассической строгости. Костюмы его не волновали: всадник, изображающий императора, носит странный кавалерийский головной убор — весь в плюмаже и рюшах, практически такой же, как у национального героя Испании, легендарного воина Сида Кампеадора (Родриго Диаса де Вивара, примерно тысяча сорок третьего — тысяча девяносто девятого годов) на следующем листе. Хотя эти исторические фигуры разделяют пять столетий, Гойю ничуть не заботит достоверность их нарядов.

Несомненно, в самых далёких истоках коррида имела более религиозную, даже сакральную природу — жертвоприношение этих тёмных и опасных созданий хтоническим божествам земли. Если бы коррида была лишь развлечением или спортом, она бы не смогла столь прочно захватить воображение Иберии на протяжении столетий.

Испанские Бурбоны, впрочем, были менее терпимы к корриде, чем Габсбурги. Они считали её унизительной — как и *ilustrados*, такие как Ховельянос и Моратин, которые им служили. В тысяча семьсот восемьдесят пятом году Карл Третий запретил корриды, если только вырученные средства не шли на благотворительность. В тысяча восемьсот пятом его сын Карл Четвёртый запретил их полностью — даже благотворительные. Это не охладило народную страсть к ритуалу, а лишь усилило неприязнь масс к *ilustrados*, выступавшим против него.

Гойя сознательно показал жестокое происхождение корриды, без сомнения потому, что считал его подлинным корнем этого извечного ритуала. Тон задаётся уже в первом листе серии: *Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros a caballo en el campo* — «Как древние испанцы охотились на быков верхом в поле». Эти «древние испанцы» выглядят весьма примитивно — скорее вестготские крестьяне в обмотках и неокаймлённых кожаных одеждах. Пейзаж вокруг них — холодный, костлявый, негостеприимный — напоминает о некоторых картинах из «Дома Глухого». Их роль — выглядеть «доисторически», и они выглядят именно так. То же в листе втором — *Ещё один способ охоты, пеший*. Коня уже нет, и борьба разворачивается между двумя волосатыми, оборванными примитивами и быком, пронзённым в лёгкое и шею копьями — он уже начинает валиться в смерть. Ощущение запустения — не столько у охотников, сколько у самого быка — усиливается постановкой: ровная, пустая равнина с горизонтом, прерываемым лишь далёким пучком деревьев — подходящая декорация (кажется) для сцены из *Лира*, а может, и *Годо*. Это типичная сцена и для «Чёрных

картин», и, конечно, для *Disasters of War*. Гойя любил величественную пустоту испанского ландшафта — и то, как чёрные быки резко выделяются на его фоне. Доживи он до появления рекламных щитов Osborne Veterano — тех гигантских железных силуэтов быков, что, выше домов, безглазым взглядом смотрят с обочин шоссе на мчащиеся автомобили, — он наверняка был бы в восторге.

Следующая стадия в истории корриды у Гойи — появление мавританских бойцов, что датирует действие до изгнания мусульман Фернандо и Изабеллой в тысяча пятьсот втором году. Утверждение, будто именно мавры особенно увлекались корридой и, дескать, сделали её социальным ритуалом — исторически неверно. На самом деле никакого особого интереса к корриде у мусульман не было. Испанский мыслитель восемнадцатого века отец Сармиенто писал: «Говорят, что коррида досталась нам от магометан. Я не видел никаких доказательств». Тем не менее, *ilustrado* Николас Моратин в это верил. Будучи просветителем, он считал корриду варварским, примитивным обрядом, и приписать её маврам — значит подкрепить эту точку зрения. Гойя за ним последовал — отчасти, можно предположить, потому, что это позволяло ему снова использовать тюрбаны и восточные шаровары, в которые он одел мамлюков на полотне *Второе мая*, тысяча восемьсот четырнадцатого года. В третьем листе он вводит этих бойцов с комментарием: «Утвердившись в Испании, отвергнув суеверия Корана, мавры овладели искусством охоты и пронзили быка в поле». На самом деле в Коране нет запрета на убийство быков или другого скота (запрещена свинина), но, возможно, Гойя считал, что участие в корриде делает иностранцев по-настоящему испанцами, натурализует их.

Несомненно, он воспринимал корриду как благородный спорт, возвышающий *torero* до героического статуса и ничуть не унижающий *aficionado*. В этом его взгляды резко расходились с более утончённой моралью *ilustrados*. Так вновь проявляется его глубоко укоренённая связь со «старой» Испанией, несмотря на все доводы «просвещённых» друзей. Гойя травировал своих мавров в униформах мамлюков, которых он видел в Мадриде среди наполеоновских наёмников, и в таком облачении они вводят основные орудия *tauromachia* и популярные *suertes* — а *suerte* в испанском языке означает и «приём боя», и «судьбу», и «удаль». Он приписывает маврам изобретение игры с плащом — или, в их случае, с *albornoz* (бурнусом), и следует мнению Моратина и Пепе Илло, что именно они ввели в практику гарпуны, *banderillas*, которыми терзали быка и доводили его до изнеможения, как видно на четвёртом листе.

Когда коррида стала терять элитарность и церемониальность, присущие ей во времена её «королевского» бытования в шестнадцатом и семнадцатом веках, культура франкофилов-*afrancesados*, смотревших на неё через французскую призму как на варварский пережиток примитивной Иберии, отвернулась от неё. Развитие современной корриды — с её сложной формалистикой, канонизированными приёмами и строгой иерархией звёзд — пришлось на юность Гойи, середину восемнадцатого века. Оно происходило не в Андалусии (как иногда думают иностранцы, обманутые образом горячего юга), а в центре и на севере Испании, особенно в Наварре и Арагоне.

И так же как менялись правила и ритуалы, менялись и сами животные. Селекция привела к появлению современного быка, который, если судить по сравнению эстампов Гойи с сегодняшними животными, заметно отличается. Бык времён Гойи, вероятно, был легче современного почти на двести килограммов. Сегодняшний бык — это словно огромный чёрный грузовик: разгоняется медленно, но обладает чудовищной инерцией. Бык Гойи мог развернуться на месте. У него рога, острые как ледорубы. Именно форма животного придавала новый блеск всё более вычурным *suertes*. Желание *torear* порождало новые приёмы, и когда они удавались, они становились достоянием истории — носили имена тореро, которые их изобрели и оттачивали ценой жизни. Нельзя сказать, что это абсолютно точно, но в этом достаточно правды, чтобы повторить: маленькие, быстрые быки способствовали изобретательности и звёздному статусу бойцов.

Критиков у корриды хватало. Многие просвещённые испанцы считали её пёстрым и унижающим зрелищем, способом народного самоуничижения. У *ilustrados* был внутренний пуританизм: они слишком охотно призывали к «полезности», указывая низшим классам, что те «должны» делать. Искусство ради искусства они не признавали. Ховельянос, например, полагал, что поэзия должна быть социально полезной. *Luces* (люди света) выступали против корриды — не столько из-за жестокости, сколько потому, что она отнимала рабочее время. Она напоминала им о цирке древнего Рима, и один из самых известных памфлетов против неё — анонимное *Pan y toros* — прямо отсылает к латинскому *panem et circenses*, «хлеба и зрелищ», — как символу тщетной потехи, которой потакают, чтобы усмирить невежественные массы.

Тем временем, правители, не «офранцуженные» или даже французские (но стремившиеся польстить народу, подчеркнув его испанскость), скорее поощряли корриду. Фернандо Седьмой был за, как за способ снискать любовь тех, чьим тираном он являлся. Жозеф Бонапарт во время своего краткого царствования в Мадриде не только отреставрировал арену для коррид, но даже отменил плату за вход. Любопытно, что, как отмечали ранние путешественники, духовенство Испании, несмотря на отвращение к публичному театру как источнику разврата, корриду особенно не осуждало — и никогда не пыталось её запретить.

Как метко подметил великий испанский путешественник Ричард Форд:

> «Ни жестокость, ни разврат амфитеатра не пробуждали рвения у самых избранных и фанатичных из клириков… Испанское духовенство отдаёт должное быкам — и папским, и четвероногим; они не любят, когда их трогают на эту тему, и обычно отвечают: *Es costumbre* — таков обычай, *Siempre se ha practicado así* — так всегда было, или *Son cosas de España* — это испанские дела. Это стандартный ответ на всё, что иностранцу кажется необъяснимым… Жертвоприношение быка всегда было связано с религией — и древнего Рима, и старой и современной Испании. Здесь это считается актом благотворительности — ведь доход идёт на лечение больных. Так что все мрачные соотечественники Лойолы держатся иезуитского принципа: цель оправдывает средства».

Серия *Tauromaquia* Гойи обычно датируется годами тысяча восемьсот четырнадцатым — тысяча восемьсот шестнадцатым. Эти эстампы — не труд молодого художника. Ему было почти семьдесят лет, и находился он тогда где-то посередине между душераздирающей документальной жестокостью *Disasters of War* и туманными аллегориями *Disparates*.

Гойя оглядывался назад — прежде всего на опыт юности, когда он был страстным *aficionado* и, как гласили слухи и легенды, якобы сам выходил на арену с мечом в руке. Это не столь уж невероятно, ведь, хотя он и не вырос в родной деревне Фуэндетодос, город Сарагоса был совсем недалеко от деревни, и сельские мальчишки всегда играли в тореро — не только с плетёными фальшивыми быками, но и с настоящими. Один из первых биографов Гойи, Шарль Ириарте, писал, что видел письмо художника к Мартину Сапатеру (теперь утраченное), подписанное: «Франсиско, *el de los toros*» — «тот, что про быков». Безусловно, он находил в корриде удовольствие и, иногда, некое психическое облегчение — спасение от уныния. Однако ничего не подтверждает утверждений его ранних биографов о том, что он был профессиональным тореадором.

Некоторые листы *Tauromaquia* демонстрируют уникальную способность Гойи к воссозданию — или, по крайней мере, имитации — подлинности документального события через массу острых, конкретных деталей. Но, как и во всём его графическом творчестве, датировки здесь весьма неточны. Возможно, часть ранних листов была создана ещё до начала войны за независимость в тысяча восемьсот восьмом году, а затем отложена и завершена позднее. Сначала это как бы исследование истоков корриды, а затем — описание событий на арене, с участием тореро, которых Гойя знал в молодости, или с изображением знаменитых эпизодов, свидетелем которых он, возможно, не был — например, гибели матадора Пепе Илло или впечатляющего насаждения мэра Торрехона на рога обезумевшего быка, вырвавшегося в трибуны Мадридской арены в тысяча восемьсот первом году. Этот лист — возможно, самый близкий к модернизму из всей *Tauromaquia*. Почему? Благодаря той силе, с которой Гойя противопоставил пустоту и плоть, тьму и свет, пустое пространство — заполненному. Три четверти листа — пустота, лишь с рядами скамей, с которых разбежалась публика. Нижний правый угол — сгусток фигур, мечущихся в панике. Взгляд скользит по этому хаосу между грубыми массами и трогательными деталями — например, крошечной деталью, которую не замечаешь сразу: башмак мэра, торчащий из-под шеи быка — напоминание о хрупкости человеческой жизни перед лицом смертоносной машины.

Серия включает и тореро, изменивших технику и историю боя. Один из них — Пепе Илло, образованный тореро из Севильи, автор одного из первых трактатов о корриде. Мы видим его на двадцать девятом листе, где он с изяществом дворянина кланяется быку, как своему господину. А на потрясающе сдержанном тридцать третьем листе он умирает — лежит на спине на песке мадридской арены в мае тысяча восемьсот первого года, заколотый быком. Его гибели посвящены ещё два листа — тридцать восьмой и тридцать девятый, где тореро подброшен на рогах.

Гойя также увековечил других выдающихся бойцов. С некоторыми он был знаком лично. На двадцать седьмом листе — тореро по имени Фернандо дель Торо из Альмонте, выступавший в Сарагосе в тысяча семьсот шестьдесят седьмом году — как

раз тогда, когда юный Гойя мог быть на арене. На двадцать втором листе — знаменитая женщина-тореадор Николоса Эскамилья, известная под прозвищем *La Pajuelera* («продавщица спичек») — по уличному прошлому, предшествовавшему её славе на арене. Она закалывает быка с лошади. Гойя также отдаёт дань безумной храбрости бойца из Южной Америки, вероятно, из Перу — Мариано Себальоса, который выступал в испанских аренах в тысяча семьсот семидесятых годах. Гойя (как и тысячи других поклонников) особенно восхищался тем, как близко Себальос работал к рогам. На двадцать третьем листе мы видим его закалывающим быка с коня не копьём, как *La Pajuelera*, а мечом, вонзающимся прямо в позвоночник быка — в то время как *hastas* (уважительное название рогов) всего в нескольких дюймах от живота коня. Его особым трюком было сражение с быком верхом на другом быке — и на двадцать четвёртом листе он выполняет эту безумную *suerte* на фоне вздыбившегося животного, чьё движение кажется неудержимым.

Но тореро, которого Гойя ценил выше всех и с которым был особенно близок, — великий Педро Ромеро. Он стал первым тореадором, прославившимся в современном смысле слова. Его дед, Франсиско, ввёл *muleta* — короткий веерообразный плащ, скрывающий меч и позволяющий тореро встретиться с быком лицом к лицу, пешим. В середине девяностых годов восемнадцатого века Гойя написал портрет молодого Педро Ромеро (сам он утверждал, что за тридцать лет заколол около пяти тысяч шестьсот быков), а два десятилетия спустя — гравировал его на тридцатом листе *Tauromaquia* в момент, когда тот вонзает меч в спину напряжённо застывшего зверя. Эффект усиливается контрастом между теневой дугой на арене, чёрной одеждой тореро и массивом бычьих лопаток — и, с другой стороны, ослепительной белизной бумаги справа, читаемой как вспышка палящего солнца.

В серию включены и экзотические сцены, исчезнувшие из испанской корриды, хотя некоторые их отголоски дожили до наших дней в комических актах родео американского Юго-Запада. На одном листе тореро пронзает быка, сидя на плечах своего помощника *chulo*. На другом — быка атакуют двое мужчин из повозки, запряжённой мулами.

Tauromaquia — наполовину мемуар, наполовину фантазия. Это не систематическая «история» корриды, как и *Disasters of War* — не история войны. Но она бесценна именно благодаря тем странностям, которым Гойя отдал дань. Десятилетия назад, в начале своей карьеры, тореадор *El Cordobés* подвергся резкой критике (и восторженному обожанию публики) за свои «шоу-бизнесовые» новшества и романтичную длинную шевелюру — критикам он напоминал *Beatles* или *Rolling Stones*. Но *El Cordobés* — почти классик в сравнении с безумствами, изображёнными Гойей. Например, на двадцатом листе, «Ловкость и отвага Хуанито Апиньяна на мадридской арене», тореро ведёт себя как акробат, перепрыгивая между рогами быка. Листы пятнадцатый-шестнадцатый и восемнадцатый-девятнадцатый посвящены «безумию» — *locura* — некоего «знаменитого Мартинчо»; кто он точно — неясно, это имя носили несколько бойцов, возможно, это Антонио Эбассум, выступавший в Сарагосе в тысяча семьсот пятьдесят девятом году, когда Гойя был подростком.

Особым его номером было сражение с быком в кандалах. На листе восемнадцатом он сидит на краю стула, бык вырывается из ворот, рога опущены, тореро машет шляпой,

как *muleta*, целясь вдоль лезвия меча. У него будет лишь один шанс на удар — бык почти настиг его, а ноги закованы. И если этого мало, на другом листе Мартинчо стоит на столе в центре арены, ноги его связаны жёсткой перекладиной. Бык мчится прямо на него. Оружия нет. Бежать он не может. Оседлать — тоже: ноги не раздвинуть. Ему остаётся только прыгнуть быку на спину — и, согласно ритуалу, именно это он, по-видимому, сейчас сделает. Помощники в длинных плащах и широких шляпах стоят поодаль — может, они что-то знают, но по виду — вряд ли.

Tauromaquia — одна из двух серий гравюр, напечатанных и изданных самим Гойей (вторая — *Caprichos*), а потому она всегда пользовалась особой любовью коллекционеров. Кроме того, в Испании она имела почти гарантированный успех: «героический» нарратив, без яда, иронии и загадок *Caprichos*. Её тема — суровая и полная смерти, — но не ужасающая, как в *Disasters*. А кто хоть немного знаком с корридой, тот поймёт её, чего не скажешь о зачастую герметичных *Disparates*. Наконец, она обладала экзотической притягательностью для зарубежной публики — особенно во Франции, где публика с интересом открывала «испанское» в искусстве. Именно поэтому *Tauromaquia* остаётся самой любимой серией Гойи, пусть и не самой великой или стройной. Качество листов в ней колеблется. Но лучшие из них — как, например, предельно напряжённый лист с гибелью мэра Торрехона на первых рядах мадридской арены (лист двадцать первый) — принадлежат к вершинам всей графики Гойи.

Ритуалы арены вдохновили бесчисленную массу китча — и в изобразительном искусстве, и в литературе: стоит вспомнить *Смерть после полудня* Хемингуэя — книгу сегодня совершенно невыносимую для чтения. (Кто бы мог подумать, что Папаша [то есть Хемингуэй] в итоге станет звучать почти как светская дама? Разве что те, кто помнил, сколь многим его стиль обязан американской лесбиянке Гертруде Стайн.) Но трудно припомнить другого художника, чья графика так бы сочетала в себе восхищение грацией и мощью животного с удивлением перед беспричинным упорством человеческого мужества, как *Tauromaquia* Гойи. Она обладает той особенной грацией, какую искусство об искусстве порой способно обрести; в ней есть то же благоговение перед ритуалом, какое Дега, десятилетия спустя, выразит в своих рисунках и картинах о балете. Это, пожалуй, самая глубоко прочувствованная дань другим художникам (если не считать Веласкеса и Рембрандта) во всём творчестве Гойи.

Позже Пикассо создаст множество рисунков о корриде — как частичный жест уважения к Гойе, но почти все они выглядят как наброски на полях: ни один не обладает той яростью, силой или точностью, что есть у арагонского мастера. Казалось, Пикассо нарочно избегал работать в полную силу — как бы опасаясь, что даже лучшие его усилия окажутся очевидно слабее гойевских. Это было, без сомнения, выражение почтения — но почтения уклончивого, избегавшего настоящего сравнения.

Глава десятая:
В изгнании

Прежде чем покинуть Мадрид и отправиться в изгнание во Францию в тысяча восемьсот двадцать четвёртом году, Гойя завершил серию из двадцати двух офортов, позднее получивших название «Диспаратес». Как и «Бедствия войны», они не были опубликованы при жизни художника, и теперь нам неизвестно, какое предназначение он для них предполагал. Должны ли были они стать публичным высказыванием об иррациональности и тайне? Личным исповеданием? Или посланием, которое, распространившись среди условной публики без пояснений и комментариев, только бы озадачило его поклонников, сколь бы утончёнными они ни были? Были ли его отсылки к народным обычаям, суевериям и карнавальным увеселениям тогда понятнее, чем теперь?

Мы не можем знать. Видный специалист по Гойе, Дженис Томлинсон, даже выдвинула предположение, что художник вовсе не собирался их публиковать. Однако это, учитывая количество досок, высокий уровень их завершённости и тот факт, что ни одна из них не была утеряна, кажется крайне маловероятным. Зачем, особенно в его возрасте, когда времени оставалось немного, Гойя взялся бы за проект, которому не суждено было быть увиденным?

Серию называли по-разному: «Суэньос» — то есть «Сны», «Провербиос» — «Пословицы», а также «Диспаратес» — «Глупости». Название «Сны» слишком расплывчато, а «Пословицы», под которым серия была посмертно опубликована Королевской академией Сан-Фернандо в Мадриде в тысяча восемьсот шестьдесят четвёртом году, вовсе неуместно: до сих пор не найдено ни одной испанской народной поговорки, которая соответствовала бы тревожным и причудливым образам Гойи. Слово «диспарате» — именно то, которым пользовался сам художник. Некоторые сохранившиеся пробные оттиски имеют названия, написанные карандашом его рукой: *Disparate femenino* — «Женская глупость», *Disparate ridículo* — «Смешная глупость» и так далее. Корень слова *disparate* — *dispar*, что означает «неравный» или «неподражаемый» — нечто вне обычного опыта. И это вполне соответствует гойевским образам.

В них присутствует мрачная дикость, знакомая по многим листам «Капричос», но отнюдь не всем. Пессимистическая и произвольная сторона воображения Гойи теперь полностью выходит на передний план. Здесь уже нет притворства рациональности, с позиций которой можно было бы осмеивать человеческую глупость, нет твёрдой почвы здравого смысла, откуда можно было бы упрекнуть безумие — ибо глупость представлена как «естественное», нормальное состояние человека. В «Капричос» ещё можно было понять, с какими нарывами художник борется, но в «Диспаратес» подчас неясно и это.

Некоторые листы повторяют более ранние темы. Гойя находил выразительным образ мужского бессилия перед лицом грубых, дерзких или эксплуатирующих женщин. *Пелеле* — набитая соломой кукла, подкидываемая в воздух на покрывале девичьим хороводом — уже появлялась в его шпалерных картонах. Он возвращается к ней в

«Женской глупости», но с новой интонацией. Шесть женщин подбрасывают в воздух сразу двух *пелеле*. Эти куклы меньше и выглядят ещё беспомощнее, чем в картонах тридцатилетней давности. Кроме того, на покрывале изображён или вышит силуэт осла. Подразумевает ли этот *асно* ослиную суть этих незадачливых денди, столь легко одурачиваемых и управляемых женщинами?

Лист «Супружеская глупость», также известный как «Беспорядочная глупость», повторяет тему одного из более ранних «Капричос» — «Кто нас освободит?», где связанная пара изображена под совой-гигантом. В испанском фольклоре, как и в искусстве самого Гойи, сова — символ глупости, а не мудрости. Здесь же пара превращена в монструозного сиамского близнеца: одно тело, половина мужская, половина женская, — нечто вроде пародии на известный платоновский миф о происхождении полов. Даже стопы их раздвоены — по два набора пальцев, глядящих в противоположные стороны. Они изо всех сил тянутся к освобождению друг от друга, но ни свободы, ни примирения не будет никогда. За ними наблюдает вопящая толпа гротесков, возможно олицетворяющая общество, оплакивающее крах одного из своих краеугольных институтов. Некоторые из фигур обрели звериные черты. С их искажёнными лицами и тяжёлыми, неуклюжими складками одежды они напоминают ту же толпу ведьм-послушниц, которых поучает Великий Козёл на фреске «Шабаш ведьм», созданной Гойей для Кинта дель Сордо.

Самое очевидное повторение прежнего мотива — лист «Весёлая глупость», мрачная и зловещая переработка молодого гойевского картона «Танец махо у Мансанареса», написанного в тысяча семьсот семьдесят седьмом году. С тех пор прошло сорок лет. Идиллическая сцена юности Гойи постарела. Постарели и изображённые в ней персонажи. И сам он, как не забывает напомнить нам художник, тоже. То, что когда-то было группой грациозных юношей, исполняющих церемониальный танец, призванный напомнить, что изящество — не монополия знати, превратилось в скачущее кольцо из шести старичков в костюмах махо. Женщины утратили юную прелесть, мужчины давно перешагнули порог зрелости. Их движения резкие и комичные, чрезмерно старательные в подражании женским жестам. У центрального танцора — то ли гигантская грыжа, то ли слишком вольный портной. То, что когда-то было приятным и грациозным, теперь выглядит недостойно — хотя, похоже, участники этого не замечают.

Безусловно, в этих слегка гротескных и трогательных фигурах зрителю предлагается увидеть самого Гойю, насмешливо изображающего старческие недуги, включая свои собственные, но в то же время признающего, что тяга к удовольствиям никуда не делась. Мы танцуем в юности, мы танцуем в старости. Главное — чтобы мы вообще танцевали. Даже если, как этот великий и неутомимый дух, мы слишком глухи, чтобы услышать музыку, и слишком скованы, чтобы двигаться с прежней грацией. Даже когда мы уже не можем слышать друг друга — танец остаётся. И всякий, кто воспримет эту печальную гравюру как насмешку над самим фактом старения, — не знает ни Гойю, ни старость.

Некоторые «Диспаратес» — это простая фантазия, сны, включая один из самых распространённых в истории человечества: преодоление силы тяжести и полёт. «Способ летать» — один из таких офортов. На нём изображены несколько мужчин, скользящих по воздуху с помощью искусственных крыльев — мембран, предположительно из шёлка или тонкого хлопка, натянутых на изящные деревянные каркасы, напоминающие крылья летучих мышей. Примитивная сеть верёвок, идущих от рук и ног летунов к управляющим поверхностям, позволяет предположить, что это либо хлопающие механизмы — орнитоптеры, либо зачаточные дельтапланы, управляемые посредством изгиба крыльев. Хотя Гойя, похоже, не стремился разработать эту идею до конца: как летающие аппараты, они лишь эмблематичны. Их связь с исследованиями полёта Леонардо да Винчи — чисто случайна, поскольку Гойя о них знать не мог. (Действительно, в Королевской библиотеке в Мадриде хранились некоторые кодексы Леонардо, привезённые в Испанию в шестнадцатом веке. Однако крайне маловероятно, чтобы Гойя когда-либо их видел. Даже если бы и видел, ни один из листов не касался темы полёта.)

Некоторые из «Диспаратес» содержат элемент религиозной сатиры. Так, на четвёртом листе некий человек, возможно, монах, держит перед собой резную статую святого в натуральную величину, будто бы пытаясь спрятаться за ней или защититься от огромной, глуповатой фигуры, танцующей перед ним и щёлкающей кастаньетами. Это существо — карнавальный шут, известный под именем *бобаликон*, то есть гигантский дуралей. Оно не угрожает ни святому, ни укрывающемуся за ним монаху. Напротив, с его полоумной ухмылкой и кастаньетами оно скорее выражает восторг или пытается умилостивить образ. Гойя показывает нам идиотскую преданность образам, утратившую разумный контроль: религиозное суеверие, превращённое в глупость — *диспарате*.

Некоторые листы имеют политический подтекст. Или это только кажется, если проявить немного воображения? Один из таких офортов — *Диспарате животного* — «Животная глупость». На нём неожиданно появляется гигантское экзотическое существо, которому нет аналогов в прочем творчестве Гойи, даже в «Капричос»: индийский слон. Его пытаются приручить или задобрить четверо мужчин в восточных одеждах — кафтанах и тюрбанах. Историк Майкл Рош выдвинул гипотезу, что эта сцена — аллегория правой политики во времена правления Фердинанда Седьмого. Хотя на первый взгляд это кажется маловероятным, логика в этом есть. После возвращения на трон Фердинанд оказался в окружении консервативных советников, стремившихся утвердить его собственные автократические взгляды и тем самым снискать милость мстительного монарха. Этих людей называли «персами» за приверженность деспотизму. Их письмо Фердинанду в тысяча восемьсот четырнадцатом году, призывающее его к абсолютной власти и отмене Конституции тысяча восемьсот двенадцатого года, стало известно как «Персидский манифест».

Таким образом, возможно, эти восточные фигуры, склоняющиеся перед слоном, пытающиеся привязать к нему бубенцы и показывающие важный на вид документ, — как раз и изображают попытку убедить монарха в прелести абсолютной власти. Хотя, как известно, Фердинанду не нужно было долго доказывать её преимущества.

Слоны не имели геральдического значения ни для Бурбонов как династии, ни для Фердинанда лично. Однако слон действительно содержался в королевском зверинце в Аранхуэсе и принадлежал Карлосу Третьему. Хотя он умер в тысяча семьсот семьдесят седьмом году — задолго до того, как Гойя мог его увидеть, — художник наверняка слышал об этом звере. Возможно, его шкуру выделали и набили таксидермисты, и она впоследствии послужила Гойе моделью. Это могло бы объяснить мешковатый и морщинистый вид гойевского слона, лишённого плотности и массивности живого животного. Уши у него редуцированы почти до исчезновения.

И всё же: что символизируют слоны? Сила, кротость, мудрость — лестные качества, приписываемые добрым монархам. Этот слон особенно кроток: он лишён единственного своего оружия — бивней. Возможно, это намёк на конституционалистов, пытавшихся обезоружить короля и ограничить его власть. А «персы», напротив, стремятся эти бивни вернуть — проект невозможный, но соблазнительный для деспота вроде Фердинанда. Рош полагал, что слон — символ наивного испанского народа, обманутого «персами». Но, скорее всего, Гойя имел в виду самого короля. Как бы то ни было, сколько бы мы ни пытались всё истолковать, универсального ключа к «Диспаратес» не существует.

Великая серия картин, написанных Гойей примерно в то же время для собственного удовольствия, столь же загадочна и, вероятно, останется таковой навсегда. Это *Pinturas negras* — так называемые «Чёрные картины», которыми в последние годы своей жизни в Мадриде Гойя покрыл стены своего сельского дома за Мансанаресом, превращённого в мастерскую и полуотшельническое жилище. Он более не чувствовал себя обязанным быть доступным двору; что до частных заказчиков — они могли приходить к нему сами.

Новый дом, согласно актам о праве собственности, находился «за мостом Сеговии, на месте, где прежде стояла часовня Ангела-Хранителя». Он включал двадцать два акра пахотной земли и огород. Дом был удобным, но не роскошным, требовал ремонта. Он был крепко сложен из кирпича и глины, имел два этажа с несколькими комнатами, два чердака, колодец в саду и ещё один — во дворе. Гойя заплатил за него шестьдесят тысяч реалов наличными. По странному совпадению, соседний участок ранее принадлежал глухому крестьянину и именовался *Кинта дель Сордо* — «Дом Глухого». Это название перешло и к усадьбе Гойи, поскольку он был единственным известным в округе глухим человеком.

Он переехал в новый дом в сопровождении небольшой домашней свиты. Его экономкой стала некая Леокадия Сорилья де Вайсс — женщина, о которой известно немного, но предположений сделано немало. Это была красивая женщина неустановленного возраста, предположительно немного старше тридцати. Она состояла в родстве с богатым семейством Гойкочеа, в которое в июле тысяча восемьсот пятого года вступил бракосочетанием сын и наследник Гойи — Хавьер. Таким образом, донья Леокадия приходилась художнику дальней родственницей — кузиной его невестки.

Леокадия была замужем за Исидро Вайссом, немецким евреем-ювелиром, работавшим в Мадриде, и родила от него двух сыновей. Брак, по-видимому, оказался

несчастливым: в сентябре тысяча восемьсот одиннадцатого года Вайсс обвинил жену в «незаконном поведении» — скорее всего, в супружеской измене. А уже в октябре тысяча восемьсот четырнадцатого года Леокадия родила дочь, отцом которой Вайсс не был. Девочку нарекли Росарио. Часто предполагают, что её настоящим отцом был сам Гойя — и это вполне возможно. Однако прямых доказательств нет, кроме того, что старый художник проявлял к ребёнку искреннюю заботу и интерес к её воспитанию и благополучию.

Сам Вайсс тем временем переживал финансовый крах: к тысяча восемьсот семнадцатому году он был практически разорён. Леокадия предусмотрительно оставила его и переселилась к Гойе в качестве «экономки», под чем, разумеется, следует понимать любовницу. Говорили, что она была не только красивой, но и сварливой женщиной, что, впрочем, вряд ли особенно тяготило старика — он был слишком глух, чтобы слышать её вспышки гнева. Жена Гойи умерла задолго до этого — в тысяча восемьсот двенадцатом году. После неё не осталось никого, кроме их единственного сына Хавьера — единственного ребёнка, дожившего до взрослого возраста. О ней ничего не известно: ни сам Гойя, ни его друзья, ни даже Хавьер не оставили никаких воспоминаний. Она была одной из миллионов испанских жён, о которых история умалчивает — отличалась от них лишь тем, что вышла замуж за гения. Что, конечно, не проклятие — но и не безусловное благословение.

Хавьер, по всей видимости, разочаровал отца. Однако Гойя всё равно любил его и старался обеспечить ему поддержку. Так, в тысяча восемьсот третьем году он договорился с короной об обмене оригинальных медных досок «Капричос» и двухсот сорока непроданных комплектов оттисков на пожизненную пенсию для сына. А в тысяча восемьсот шестом году, после свадьбы Хавьера с Гумерсиндой Гойкочеа, Гойя подарил молодожёнам свой просторный дом на улице Рейес, дом номер семь, в Мадриде — чтобы у них всегда было собственное жильё.

Эта привязанность, однако, не встретила глубокой взаимности. Хавьер оказался неудачником — ленивым, почти бездельником. Он так и не сделал никакой карьеры: Гойя называл его *пинтором*, то есть живописцем, — но это было скорее проявлением отцовских иллюзий, поскольку Хавьер ничем себя в живописи не проявил. Он жил на постоянные денежные переводы из Кинта дель Сордо и существовал за счёт наследства, ренты — в том числе от герцогини Альба, чья преждевременная смерть оставила ему определённое содержание, — и за счёт продажи произведений искусства, которые отец официально передал ему. Хавьер умер в возрасте шестидесяти девяти лет, практически ничего не сделав со своей жизнью.

В тысяча восемьсот девятнадцатом году Гойю поразил ещё один тяжёлый приступ болезни. Вероятнее всего, это не было повторением той, что свалила его в конце тысяча семьсот девяносто второго года, однако симптоматика описана недостаточно, чтобы судить наверняка. Он проходил лечение, но записей врача о назначенных лекарствах, если они и велись, не сохранилось. Этим врачом был его друг — Эухенио Гарсия Арриэта. В знак глубокой благодарности Гойя посвятил ему двойной портрет врача и пациента, снабжённый длинной надписью в духе *ex voto* — вотивных изображений, которые испанцы вешали в церквях в благодарность Деве Марии или святому за чудесное спасение. Надпись не раскрывает природы болезни: «Гойя, в

благодарность своему другу Арриэте за мастерство и заботу, с которыми тот спас его жизнь в острой и опасной болезни, перенесённой в конце тысяча восемьсот девятнадцатого года, в возрасте семидесяти трёх лет. Написано в тысяча восемьсот двадцатом году».

Слабый намёк на характер болезни Гойи может содержаться в том факте, что доктор Арриэта в том же тысяча восемьсот двадцатом году отправился в Северную Африку изучать восточные формы чумы. Эпидемии подобных болезней, включая жёлтую лихорадку, периодически вспыхивали в Испании из-за заражения, заносимого судами из Средиземноморья. Поскольку Арриэта считался специалистом по чуме, можно предположить, что Гойя заразился каким-то вирусом подобного рода. Но это — не более чем предположение.

На портрете, написанном Гойей, Арриэта склоняется над ним, обнимая за плечи и мягко, но настойчиво поднося стакан с лекарством. Гойя выглядит так, словно уже стоит на пороге смерти. Он сидит в кровати, но с трудом. Голова безвольно отвисает в сторону от Арриэты, и, кажется, можно услышать его тяжёлое дыхание. Руки беспокойно теребят покрывало. Позади — несколько неясных фигур, тонущих в полумраке. Их интерпретировали по-разному: как обеспокоенных друзей, как психопомпов, как бесов, поджидающих душу (что вряд ли), и как модернизированных Мойр — богинь судьбы.

Всё изображение пронизано религиозной атмосферой, благоговейным почтением к Арриэте как к *курандеро* — целителю. Этому образу трудно представить более резкий контраст, чем с тем, как Гойя изображал врачей прежде: в «Капричос» он неизменно высмеивал их как невежественных, неумелых *матасанос* — «убийц здоровых людей». Здесь же — нечто вроде иконы, напоминание о старинных образах мёртвого Христа, поддерживаемого ангелами. Но смысл этой картины — в прославлении науки. Науки, понимаемой не как холодное накопление фактов, а как тёплое проявление сочувствия.

Гойя почти наверняка был знаком с творчеством английского художника Джозефа Райта из Дерби — не по оригиналам, разумеется, которых в испанских собраниях не было, а по гравюрам его картин. В частности, с гравюрой «Эксперимент с птицей в воздушном насосе», изданной в тысяча семьсот шестьдесят девятом году. Эти гравюры были широко распространены и вполне могли оказаться в собрании его друга Себастьяна Мартинеса. Особое сходство прослеживается в освещении снизу — приём, характерный для Райта. Но важнее всего — общая интонация: преклонение перед наукой. Картина выражает внутреннее примирение Гойи с врачами, которых он прежде презирал, — за то, что они смогли облегчить его немощную старость.

Похожим образом в том же году Гойя написал образ старого Сан-Хосе де Каласанса. Эта работа, в отличие от сатирического изображения тщеславных старушек, тщетно прихорашивающихся в «Времени» тысяча восемьсот десятого — тысяча восемьсот двенадцатого годов, лишена яда и злобы. Возможно, с течением времени Гойя стал мягче. А может быть — смиреннее.

Когда здоровье позволяло, он продолжал расписывать стены усадьбы Кинта дель Сордо. Рентгеновские исследования, проведённые уже после того, как фрески были сняты и перенесены на новые основы, показали, что первоначальный замысел

художника вовсе не был таким мрачным и безысходным, каким мы его видим сегодня. Напротив, всё указывает на то, что изначально Гойя задумывал декор, пусть и условно, но пасторальный, исполненный в совсем ином настроении.

Так, под нынешней угрюмой, пепельно-тоскливой поверхностью «Паломничества Святого Исидро» скрывается пейзаж с рекой и трёхарочным мостом — возможно, Мансанарес и мост Сеговии. А под образом Сатурна, пожирающего своего сына, обнаружены следы танцующей фигуры с приподнятой ногой. Печальный образ Леокадии Вайсс, закутанной в чёрное, опирающейся на ограду — якобы надгробие, возможно, самого Гойи, — в первоначальном варианте вовсе не имел траурных черт: это была просто женщина, не в трауре, опирающаяся на каминную полку, как в собственной гостиной.

Почему же Гойя перешёл от первоначальной, сравнительно безмятежной декоративной программы к тому абсолютному пессимизму, который мы видим в «Чёрных картинах»? Почему это движение — от терпимого к гнетущему? Возможно, ответ не лежит в мире реальных событий и людей. Быть может, причина скрыта в самом сознании художника, неотделима от его депрессии — и потому теперь навсегда утрачена и необъяснима.

И всё же «Чёрные картины» были написаны во времена поистине странные — как для самого Гойи, так и для всей Испании.

Правление Фердинанда Седьмого ковыляло от одного кризиса к другому. Испанию в ту пору метко описали как «тушу гуся, стоящую на ногах»: обглоданный скелет, сохраняющий лишь жуткую пародию на жизнь. Экономическая политика Фердинанда была катастрофой. Он не допускал и мысли о необходимости реформировать Церковь, не признавал реальности постколониальной Латинской Америки и продолжал тешить себя фантазиями о возвращении заморских колоний. Армия же, вместо того чтобы поддерживать короля, становилась угрозой его режиму. Многие офицеры были масонами и яростно выступали против его теократического абсолютизма.

Церковь ненавидела масонство. Фердинанд — тоже, как и каждый испанский абсолютист вплоть до Франко. Но многие, если не большинство, лидеров и героев войны за независимость состояли в масонских ложах. Эти ложи возникали повсюду в Испании в годы войны.

И вот в тысяча восемьсот двадцатом году, вдохновлённый своей утопической мечтой о создании армии, которая пересечёт Атлантику и вернёт Перу под испанскую корону, Фердинанд собирает войска в Кадисе. Однако этим он только усиливает своё собственное поражение: его приказ собрал в одном месте осиное гнездо масонов и членов тайных обществ, которые люто его ненавидели — не в последнюю очередь за то, что он не мог им даже заплатить.

Результатом стал *прунунсьямьенто* — военный мятеж, классическая форма смены власти в Испании девятнадцатого века. Офицеры зондировали обстановку, ловили общее недовольство и, почувствовав момент, поднимали *гритo* — боевой клич принципиального, героического сопротивления.

Фердинанд, за короткие годы своего возвращения к власти, свёл гражданскую жизнь к унылой, контролируемой посредственности и одновременно лишил армию всех привилегий, несмотря на её решающую роль в борьбе за независимость. Он стал естественной мишенью для *прунунсьямьенто*.

И *грито* был поднят в Кадисе в тысяча восемьсот двадцатом году дерзким, храбрым и чрезвычайно тщеславным молодым либеральным офицером по имени Рафаэль дель Риего-и-Нуньес, тысяча семьсот восемьдесят пятого — тысяча восемьсот двадцать третьего годов рождения. Его целью было заставить Фердинанда поклясться на документе, который тот стремился уничтожить, — либеральной Конституции тысяча восемьсот двенадцатого года. И некоторое время «вожделенный монарх», побледнев от ярости и страха, действительно не имел иного выхода.

Рядовые солдаты встали на сторону офицеров: никто из них не желал умирать от укусов тарантулов и тропических лихорадок в бессмысленной войне за возвращение Перу. Испанское государство раскололось на мозаику местных хунт, большинство которых присягнули не Фердинанду, а Риего и священной Конституции.

Так началось *Триеннио либераль* — три года, с тысяча восемьсот двадцатого по тысяча восемьсот двадцать третий, — уникальная ситуация, в которой абсолютный монарх оказался парализован двумя разновидностями либерального движения: умеренным конституционализмом, признающим Церковь, и более радикальными, антиклерикальными *эксальтадо*. Обе эти силы держались исключительно на армии, раздираемой мятежами.

Очевидно, что ситуация была — мягко говоря — крайне нестабильной. Либеральный лагерь представлял собой раздираемую внутренними распрями семью. Его умеренные фракции сами сомневались в практической осуществимости каждого положения Конституции тысяча восемьсот двенадцатого года. Она была написана для *пуэбло* — народа, но сам народ был слишком невежественен, чтобы, по их мнению, действительно её заслуживать.

Старые *афрансесадо* — испанские «французики», которых презирали как предателей и исключили из политической жизни, — обернулись против либералов, осыпая их нередко справедливой критикой. Между тем Фердинанд был слишком глуп, параноиден и упрям, чтобы понять: если бы он сделал хоть ограниченный жест в поддержку Конституции тысяча восемьсот двенадцатого года, это могло бы не ослабить, а усилить его власть.

В конечном итоге слабая либеральная коалиция была подавлена извне, а сам Фердинанд, однажды изгнанный одной французской властью, был спасён другой. Он обратился за поддержкой к консервативным державам Европы, собравшимся в тысяча восемьсот двадцать втором году на Венском конгрессе. Те постановили направить в Испанию войска, чтобы восстановить Фердинанда на троне во второй раз. В рамках Священного союза между Австрией, Пруссией и Россией, под командованием ярого реакционера герцога Ангулемского, в Испанию вошла армия, названная «Сто тысяч сыновей святого Людовика». (Считается, что это выспренное название придумал Шатобриан, тогдашний министр иностранных дел Франции — и оно вполне в его духе.)

На этот раз сопротивление армии практически не встретилось. Либералы были раздавлены, а Фердинанд снова твёрдо уселся на троне. Испанский Бурбон был спасён французским — Людовиком Восемнадцатым.

Это вызвало волну мести и встречного террора. Репрессии достигли такого размаха, что сам Шатобриан был вынужден предупредить Фердинанда: если тот немедленно не прекратит гонения на реальных или мнимых либеральных врагов, Франция отзовёт свою военную поддержку. Ультрароялистские тайные общества с живописными названиями — вроде «Истребляющего ангела» (именно так впоследствии назовёт свой фильм Луис Бунюэль), подстрекаемые священниками и аристократами, начали расправу со всеми, кто хотя бы отдалённо подозревался в симпатиях к либерализму.

Несмотря на сдерживающее влияние французских «Сыновей святого Людовика», оккупировавших Барселону, с октября по декабрь тысяча восемьсот двадцать четвёртого года в этом городе было убито около двух тысяч человек этими экстремистскими группами. А уровень террора и расправ в других городах под контролем испанских властей был ещё выше. Ультрароялистские банды властвовали на улицах, выкрикивая свои лозунги: «Да здравствует абсолютный король! Смерть французикам! Да здравствует религия! Смерть политике! Да здравствует Инквизиция!»

Фердинанд был настолько в восторге, что заявил: теперь у него есть «палка для белого осла и палка для чёрного» — то есть для либералов и для ультрароялистов. Он назначил на высшие посты настоящих фанатиков. Так, новым капитан-генералом Каталонии стал безумный граф Карлос, именовавший себя графом Испании, который арестовал собственную жену за государственную измену и отплясывал джигу в парадном мундире на эшафоте после казни нескольких либералов.

Что касается Риего, то его схватили в марте тысяча восемьсот двадцать третьего года, заключили в тюрьму и с позором доставили к месту казни — на площадь Себады в Мадриде — волоча по земле за ослом, усаженного на мешки с углём. Это событие вызвало волну бессильной симпатии среди либералов, а во Франции распространились литографированные *ex voto* — благодарственные образы. Его имя навсегда осталось в английской поэзии: мастер лёгкого стиха Уильям Прейд упомянул Риего как «того, кого Тирания тащила волоком, / чтобы художники могли навеки увековечить его на камне».

Таковы были итоги надежд сторонников Конституции тысяча восемьсот двенадцатого года: слабая, но всё ещё абсолютная тирания, Церковь снова у власти, Инквизиция возвращена, Конституция уничтожена.

«Сон разума рождает чудовищ» — написал Гойя на одной из гравюр «Капричос» за целое поколение до этих событий. И теперь он вновь принялся запечатлевать этих чудовищ — но уже в монументальном масштабе — на стенах своего уединённого дома под Мадридом.

Очевидно, что он вовсе не стремился создать цельную аллегорию или связанный рассказ. Образы «Чёрных картин» не образуют единой системы — или, по крайней мере, не в привычном смысле. Даже очевидные связи между ними вызывают

сомнения. Однако их первоначальное расположение известно по старым фотографиям, сделанным ещё тогда, когда картины оставались на своих местах.

Комнаты были просторные, каждая примерно десять метров в длину и почти пять в ширину. Внизу, по обе стороны от главной двери, находились две картины: одна — с образом Леокадии у каминной полки (или надгробия), а другая — вертикальное изображение старика с длинной белой бородой, опирающегося на кривую палку, в ухо которому что-то говорит — или, возможно, кричит — костлявое существо с огромным ртом. А ведь большой рот — один из любимых гойевских символов демонического. Быть может, это аллюзия на самого Гойю — старого глухого патриарха, размещённого напротив Леокадии?

Единственный «исторический» персонаж, которого можно с уверенностью опознать среди «Чёрных картин», — это библейская героиня Юдифь, заносящая нож перед тем, как отсечь голову злому генералу Олоферну. Учитывая гнев и разочарование Гойи от второго восстановления Фердинанда, нет ничего невероятного в том, что Олоферн здесь символизирует самого короля. Многие художники до него использовали смерть Олоферна как аллегорию гибели тирании. Однако всё это — лишь догадки. Гойя не оставил ни прямых намёков, ни объяснений — и это вполне разумно: кто знает, не заглянул ли бы в Кинта дель Сордо какой-нибудь агент Бурбонов? Эти образы — одни из самых яростных, что когда-либо создавал Гойя, но в то же время — самые личные. У него не было публики. Он говорил только с собой. Он никогда не предполагал, что «Чёрные картины» когда-либо увидят вне этого дома.

Потому он мог позволить себе отказаться от прямой символики и связного повествования. Все связи между картинами оставались лишь в его собственной голове.

Вот это столкновение пронзительной риторичности и полной герметичности и придаёт «Чёрным картинам» их странную, завораживающую силу. Они кажутся предвестием современного искусства — дикого, яркого, беспощадного. Но в то же время они глубоко укоренены в своём времени, в кульминации той одержимости крайними эмоциями, которая пронизывает всю европейскую романтику.

Картина Генри Фюзели «Кошмар», написанная в тысяча семьсот восемьдесят первом году, может показаться манерной и ограниченной стилем по сравнению с этими гойевскими видениями — и всё же она принадлежит к тому же миру воображения. И когда мы всматриваемся в плотную, корродированную, будто замазанную поверхность гойевской живописи; когда мы восхищаемся дерзкими контрастами тонов, глубочайшими тенями, что соседствуют с ослепительными высветлениями, выстраивая структуру лица, когда подбородок или скула буквально вытягиваются из мрака одним жирным мазком широкой кисти, — и когда плоть и кость искажаются, будто в картинах Фрэнсиса Бэкона, — прежде чем назвать всё это уникальным и беспрецедентным, стоит вспомнить, насколько странными и необъяснимыми казались современникам некоторые эффекты в поздних пейзажах Джозефа Тернера. Его «мыльная пена и известковая побелка», его ослепляющие блики и клубящиеся туманы в интерьерах Петуорта — всё это тоже было загадочным.

Просто мы привыкли к радикально абстрактным приёмам в пейзаже — куда больше, чем в изображении фигуры. Потому что, как нам кажется, мы «знаем», как должна выглядеть фигура, какова она «на самом деле».

Разумеется, Гойя наслаждался той эмоциональной силой, которую могла породить столь непосредственная живопись. «Чёрные картины» — подлинная энциклопедия её выразительных средств. Возможно, самым мощным и в то же время странно прекрасным примером является сгусток лиц паломников на переднем плане «Паломничества Святого Исидро» — огромной фрески (примерно четыре с половиной на четырнадцать с половиной футов), которая вместе с «Шабашем ведьм» господствовала в нижнем зале дома. Все лица написаны алла прима, размашистыми мазками. Большинство организованы вокруг зияющего провала — открытого рта. Чередование этих чёрных пустот с грязновато-кремовой густотой телесных оттенков задаёт неравномерный ритм, усиливающий ощущение хаотической энергии, будто бы рождающейся из воплей, которые, как нам кажется, издают паломники. Их лица искажены до предела — за гранью гротеска. Это горькое, презрительное видение *populacho* — необразованной, невежественной толпы. И вполне возможно, что отвращение Гойи к ней вновь пробудилось на фоне массовых манипуляций, практикуемых приспешниками Фердинанда по всей Испании.

Однако не все образы из Кинта дель Сордо можно даже в предположительном ключе прочитать как протест против рушащегося и несправедливого абсолютизма. Вот, например, собака, смотрящая на нас снизу вверх с отчаянной мольбой в глазах, будто из колодца или зыбучих песков. Политического смысла здесь, кажется, нет — зато это пронзительный, почти возвышенный образ. Эта собачья тоска по спасению, по отсутствующему хозяину — метафора человеческой скорби в мире, где не осталось утешения и где Бог, по-видимому, ушёл. Мы не знаем, что именно это значит — но печаль картины пробирает на уровне, не требующем слов.

А вот два крестьянина (картина находилась когда-то на втором этаже), яростно орудующих дубинами, пока они оба увязают в грязи по самые бёдра под ледяным небом. Вдали угадывается ферма и пасущиеся коровы. Место — сельская глушь. Обоим — неминуемая гибель. Они утонут в этом болоте, независимо от того, продолжат ли драться. Лицо левого — залито кровью. Правый вскидывает руку, защищаясь от удара. Ничто не остановит эту неутолимую вражду. Хочется вспомнить Боснию, Северную Ирландию — словно вся история гражданских войн сведена к этой смертельной паре: Каин и Авель. Или, точнее, Каин и Каин, в обыденной одежде. О чём спор — не ясно. И это почти не имеет значения.

Но для зрителя тысяча восемьсот двадцатого года такая сцена могла быть прочитана как аллегория страданий Испании — той самой смертоносной реальности, где *либералес* и «Истребляющие ангелы» убивали друг друга за приверженность абсолютному, но бессмысленному королю. Это толкование не исключает других. Быть может, Гойя вовсе не стремился к политической аллегории. Он мог просто желать создать образ иррациональной, самоподдерживающейся мужской агрессии. Как и в других комнатах Дома Глухого, мы не знаем — и не можем знать — точно.

Или возьмём картину, которую многие считают самой ужасной из всех: «Сатурн, пожирающий своего сына». На самом деле, кровавый труп может быть и сыном, и дочерью — определить невозможно. Но пропорции тела явно взрослые, в отличие от работы Рубенса на ту же тему, где Сатурн пожирает пухлого младенца. Первоначально, как уже говорилось, у Гойи в этом месте был стоящий персонаж, будто в танцевальной позе, на фоне горного пейзажа — возможно, это было изображение радости жизни. Но затем наступила тьма: фон был закрашен, и сам Сатурн — бог меланхолии, властитель «сатурнического темперамента», покровитель художников — заполнил собой весь кадр.

Поклонник сюрреализма видел это тело раньше: Сальвадор Дали позаимствовал горизонтальное бедро гойевского Сатурна для гибридного монстра в «Мягкой конструкции с варёной фасолью» (тысяча девятьсот тридцать шестой год) — известной также как «Предчувствие гражданской войны». Это — не «Герника» Пикассо, но, вероятно, самое выразительное визуальное произведение, вдохновлённое испанской гражданской войной.

То, что изобразил Гойя, — это сплав неконтролируемой жажды и всепоглощающего стыда, которые сопровождают зависимость: Сатурн с выпученными глазами и разинутым ртом, измученный вожделением к человеческому мясу, к немыслимому инцесту. Если бы он просто был голоден — это не вызывало бы такого ужаса и сострадания. И в каком обществе отцы пожирают своих детей? Вероятно, в том, где старшее поколение воспринимает новое как смертельную угрозу. В обществе настолько реакционном, что «традиция», мыслимая как абсолютное господство власти, оказывается ценностью, ради которой стоит убивать.

Таким образом, Сатурн Гойи — это, возможно, взгляд назад, на ценности Фердинанда Седьмого и его сторонников. Воплощение революции, сожравшей собственных детей. Он — современник Гойи. Он — *Истребляющий ангел*.

Существует и теория, согласно которой ребёнок у Сатурна — женского пола. Если это так, то, возможно, Гойя задумал сцену как зеркальное соответствие соседней фреске, где Юдифь убивает патриархального Олоферна.

Но в доме были и картины, которые — по-видимому, величайшие среди всех, — не имели отношения ни к политике, ни к испанскому обществу. Это любимая тема Гойи: ведьмы и их духовные сородичи.

Одна из таких картин не имеет явного сюжета, но трудно представить, что речь идёт не о ведьмах. Перед нами — открытый, продуваемый ветрами пейзаж. Гойя великолепно владел холодными оттенками синего, передающими порывы воздуха, спускающегося с далёких гор. В центре — изолированный утёс с городком на вершине. Ни одного видимого пути наверх. В Европе нет ничего подобного — и, вероятно, Гойя почерпнул этот мотив из испанских описаний Америки, а точнее, из рассказов о самом древнем постоянно населённом городе Северной Америки — пуэбло Акома в Нью-Мексико. Его насильственно включили в состав испанской империи в тысяча пятьсот девяносто девятом году по приказу конкистадора Хуана де Оняте. К времени Гойи об этом месте знали хотя бы понаслышке.

В небе парят две карги. У одной — костлявое лицо, напоминающее старческую маску, немного схожее с Кэтрин Хепбёрн в глубокой старости. Другая, закутанная в красный плащ, цепляется за неё во время полёта. На переднем плане — два французских солдата в мундире; один целится из короткоствольного *трабуко* — не в ведьм, а в разбросанную группу всадников и пехотинцев на дальнем плане.

Что здесь происходит? Появились ли ведьмы, чтобы наложить проклятие на французов? Внятного толкования эта сцена не предлагает. Это загадка.

Второй монументальный образ на первом этаже — фреска, расположенная напротив «Паломничества Святого Исидро». Это «Шабаш ведьм». Главная фигура здесь — дьявол в обличии огромного козла, сидящего слева к нам спиной. Он обращается к толпе ведьм — старых и молодых, беспорядочной и заворожённой. Их расплывшиеся, искажённые лица образуют настоящий словарь выражений: оскал, насмешка, свирепый взгляд.

Рядом с козлом — коренастая, грубоватая женщина в белом капюшоне, напоминающем монашеский наряд. Она сидит лицом к толпе, но немного в профиль. Справа от неё — набор бутылочек и флаконов: зловещий натюрморт, отсылающий к пикникам, которые Гойя писал в своих ранних сценах на природе. Вероятно, это — колдовские зелья, нужные для дьявольских ритуалов.

Единственная женщина, не вовлечённая эмоционально в проповедь Сатаны, — молодая, возможно, красивая, сидящая отдельно в кресле справа. Все остальные сидят или корчатся на полу. Её лицо скрыто чёрной вуалью, черты размыты, руки спрятаны в муфту. Возможно, она — ведьма-новичок, которую только предстоит посвятить в шабаш. Плавные линии её фигуры и выражение безмятежности резко контрастируют с визгами и гримасами толпы.

Значительная часть работы, включая лица некоторых ведьм и рога козла, была переписана реставратором Прадо Мартином Кубельсом при переносе фрески «Шабаш ведьм» на холст. Он также сократил примерно на метр правую часть композиции — возможно, из-за сильных повреждений. Иначе трудно понять, почему он пошёл на такую правку.

Большая композиция Гойи *Парки* — строго говоря, вовсе не изображение ведьм, ведь парки, или мойры, ведьмами не были. Они — дочери Ночи, воплощения судьбы, определяющей течение человеческой жизни. В античной мифологии им приписывалась огромная власть. У Гомера, Гесиода, Вергилия и других классиков жизнь человека представлялась в виде нити. Первая парка, Клото, пряла эту нить на веретене. Вторая, Лахесис, измеряла её длину. Третья, Атропос, обрезала нить ножницами — именно она вершила смерть, и даже Зевс не был властен изменить её решение.

Но Гойя, как это было для него характерно, не придерживался строго классической схемы. Над холодным, коричневатым пейзажем с вьющейся рекой в воздухе парят не три, а четыре фигуры. Все они — уродливы до исключительности.

Слева Клото держит в руках куклу — манекен, который, вместо нити, по-видимому, символизирует человеческую жизнь.

Рядом Лахесис, вглядывающаяся через увеличительное стекло в некую тончайшую нить — настолько тонкую, что её старческие глаза не могут различить её без линзы.

Третья сестра — это, вероятно, Атропос: она стоит справа спиной к зрителю и поднимает маленькие ножницы, готовая обрезать нить.

Но вот четвёртая фигура вызывает вопросы: она выглядит мужской. У него связаны руки за спиной. Он пленник. Некоторые критики полагают, что это — Прометей, герой, прикованный к скале и терзаемый орлом за то, что украл огонь у Зевса и отдал его людям. Однако из самой картины Гойи совершенно не ясно, каково может быть отношение между Прометеем и разгневанными парками. Возможно, связанный человек вовсе не Прометей.

Гойя был глубоко потрясён, а возможно, и напуган происходящим в Мадриде. Предостережения Шатобриана Фердинанду Седьмому об умеренности не возымели никакого эффекта: король оставался в ярости, и гонения на либералов и масонов только усиливались. Гойя понял, что ему нужно защитить своё имущество от возможной конфискации. Семнадцатого сентября тысяча восемьсот двадцать третьего года он официально передал Кинта дель Сордо своему внуку Мариано — как сказано в документе, «по любви, которую к нему питаю».

Теперь Гойя готовился покинуть Испанию. Первые месяцы тысяча восемьсот двадцать четвёртого года он провёл в доме своего друга, священника-иезуита Хосе Дуасо-и-Латре, которому он в благодарность написал портрет. По его указанию, при участии Леокадии и молодого художника Антонио Бругады, ставшего его учеником, был составлен инвентарь имущества в Кинта дель Сордо. Бругада владел фермой неподалёку. Старый художник должен был придумать, как покинуть страну быстро и без привлечения внимания со стороны двора. Это оказалось легче, чем он ожидал.

Союзники — Франция, Англия и Россия — к тому времени устали от произвольной жестокости Фердинанда. Весной тысяча восемьсот двадцать четвёртого года российский посол убедил исповедника короля добиться от него издания и публикации всеобщей амнистии. Испанцы, недовольные режимом, немедленно ухватились за этот шанс. Фердинанд, обладая определённым прагматизмом, понял: это лучший способ избавиться от них. Он просто подписывал паспорта всем, кто их запрашивал. Началась волна эмиграции.

Второго мая тысяча восемьсот двадцать четвёртого года Гойя подал прошение об отъезде «для лечения горячими источниками в Пломбьере, в южной Франции — по совету врачей». Разрешение он получил почти сразу.

Но в Пломбьер он так и не поехал. Вместо этого Гойя направился в Париж через Бордо. Там французская полиция — по поручению министерства внутренних дел — уже следила за прибывающими испанскими эмигрантами. Однако вскоре решили, что Гойя явно безвреден: семидесятивосьмилетний старик, «который кажется старше своего возраста и совершенно глух».

В Бордо его ждали несколько *афрансесадо* — испанских эмигрантов, сочувствовавших Франции. Гойя остановился у своего старого друга, писателя Леандро Моратина. Тот написал аббату Хуану Антонио Мелону: «Художник прибыл. Он глух, стар, неловок, слаб и не знает ни слова по-французски. Приехал без слуги, хотя он ему очень нужен. Но он счастлив и полон желания увидеть мир».

Гойя пробыл в Бордо три дня, обедая с Моратином и его друзьями «как молодой студент». Затем он направился в Париж с рекомендательным письмом от Моратина к адвокату по имени Гонсалес Арнао, который помогал нуждающимся испанским эмигрантам. Арнао устроил для Гойи жильё на третьем этаже отеля Фавар на улице Мариво. Подъём по лестнице был тяжёл для художника, но больше о его жизни в Париже нам почти ничего не известно.

Он был чужаком для французского художественного мира. Нет никаких свидетельств, что он встретился с Делакруа, которому тогда было двадцать шесть лет и который уже знал и высоко ценил гравюры и рисунки Гойи. Нет также упоминаний о встречах с Энгром. Посетил ли он Парижский салон тысяча восемьсот двадцать четвёртого года — неизвестно. Но даже если и посетил, вряд ли это имело значение: он был слишком стар, чтобы кого-либо перенимать или подражать. Его имя было практически никому не известно. Он был слишком глух, чтобы общаться, и не знал языка.

Энгр, живя в Риме, заполнял листы за листами портретами юных и одарённых, кто приходил в его мастерскую в Вилле Медичи. У Гойи не было и подобия мастерской, а за время пребывания в Париже он написал всего два портрета — банкира Хоакина Марии Феррера и его жены — и одну небольшую, ностальгическую сцену корриды.

Он встретил в Париже несколько старых знакомых — беглецов из Мадрида, которых когда-то писал: графиню Чинчон (уже окончательно разошедшуюся с вероломным Годоем), которую он писал и ребёнком, и беременной женщиной; Пепиту Тудо, соперницу графини в борьбе за любовь *чорисеро*; герцогов Сан-Фернандо и Сан-Карлоса. Однако Париж не удержал его: удовлетворив любопытство, он осенью тысяча восемьсот двадцать четвёртого года вернулся в Бордо и больше в столицу не приезжал.

Сначала он остановился в гостинице на улице Эспри-де-Луа, а шестнадцатого сентября переехал в дом под номером двадцать четыре на бульваре Турни. К нему вскоре присоединились Леокадия Вайсс и её двое детей — Гильермо и Росарио, приехавшие из Испании.

Дружба с Моратином продолжалась без помех. А вот отношения с Леокадией были не столь идилличными. Двадцать третьего октября Моратин писал: «Гойя здесь со своей дамой Леокадией, и, скажем так, идеальной гармонии между ними нет». Быть может, чтобы умиротворить её, Гойя осыпал похвалами её дочь — Росарио Вайсс — за её не по возрасту ранние способности к живописи.

Это был не просто первый случай, когда Гойя похвалил искусство десятилетнего ребёнка — это был вообще один из немногих эпизодов, когда он кого-либо хвалил: ни детей, ни взрослых старик не баловал комплиментами. Росарио он хотел заложить основу карьеры вундеркинда и писал Хоакину Ферреру с энтузиазмом: «Эта

удивительная девочка хочет учиться миниатюре, и я этого тоже хочу. У неё исключительные задатки, ты сам увидишь. Если окажешь мне честь помочь, я бы хотел отправить её на время в Париж — но прошу, присмотри за ней, как за моей дочерью».

Из этого мало что вышло. Но письмо говорит о готовности Гойи заботиться о семье и поддерживать Леокадию. Росарио так и не нашла мастерскую в Париже, но брала уроки у Пьера Лакура — главы Школы живописи и рисунка в Бордо. Позднее, в тысяча восемьсот тридцать третьем году, она появляется в Париже как официальная копиистка, а в тысяча восемьсот сорок втором — получает должность преподавателя рисования при королеве Изабелле Второй, дочери Фердинанда Седьмого.

Что касается Гойи, несмотря на возраст и болезни, он был полон энтузиазма и надежд. Уже став непревзойдённым мастером офорта, он с увлечением начал осваивать новую для себя технику — литографию. В конце восемнадцатьсот двадцать пятого года он писал своему другу Хоакину Ферреру в Париж:

> «Я послал вам литографию с изображением боя с молодыми быками… Если вы сочтёте, что она заслуживает распространения, могу прислать ещё что пожелаете; я вложил это послание вместе с оттиском, но, не услышав от вас ничего, снова прошу совета, ведь у меня есть ещё три оттиска того же размера и на тему корриды.»

Эти литографии, получившие впоследствии общее название *Быки Бордо*, — одни из самых редких в творчестве Гойи. Бордосская типография Голона выпустила всего сто комплектов. Особенно выделяется большой лист «Бой с молодыми быками» — восемнадцатьсот двадцать пятого года. Он демонстрирует экспериментальный подход: по сравнению с более ранними офортами исполнение грубое, обобщённое, местами почти пародийное.

На нём изображён момент, когда зрители выбегают прямо на арену и смешиваются с быками, превращая обряд корриды в абсурдную неразбериху, сродни народной забаве, такой как неорганизованный забег быков на улицах Памплоны. Рисунок выполнен в широкой манере, совершенно отличной от утончённой иглы, с которой Гойя работал над *Капричос* и *Бессмысленностями*. Толпа кишит повсюду — как подсказывает название литографии: *Развлечение по-испански* (*Diversión de España*). Пятна тени, быстро намеченные мягким литографическим карандашом, затем высветлены с помощью скобления и процарапывания, возвращающего участки белого.

Друг Гойи, значительно младший художник Антонио Бругада, наблюдал за ним в мастерской и передал Матéрону, автору воспоминаний о Гойе, подробности его странных методов:

> «Он работал над литографиями на мольберте, ставя тяжёлый камень как холст. Он держал карандаши как кисти и никогда их не точил. Всё время стоял, отступал назад, подходил снова, чтобы оценить результат. Обычно он покрывал камень ровным серым тоном, а затем скоблил те места, которые должны были быть светлыми — голову, фигуру, лошадь, быка. После этого он снова использовал

карандаш, чтобы усилить тени, добавить выразительности, передать движение… Вы, возможно, рассмеётесь, если я скажу, что все литографии Гойя исполнял через увеличительное стекло. Но он делал это не ради мелких деталей, а потому что зрение у него уже подводило.»

Правда, в случае *Развлечения по-испански* всё было не совсем так: камень вовсе не был покрыт сплошным серым тоном — значительная часть его осталась нетронутой. Но при этом Гойя активно скоблил и ретушировал, и общий эффект получился гораздо более грубым, подчеркнутым и почти карикатурным по сравнению с его офортами. Всё выглядело более живописно.

Тот факт, что Гойя в столь преклонном возрасте взялся за литографию, уже будучи непревзойдённым мастером офорта и акватинты, говорит о его любознательности и готовности к экспериментам. Литография тогда была ещё совсем новой техникой — она была изобретена в конце девятнадцатого века. По сравнению с гравировкой на меди у неё было важное преимущество: рисунок выдерживал большее количество оттисков, в то время как медная пластина быстро изнашивалась.

Литография — это плоскопечатный способ. Изображение создаётся не путём гравировки, а прямо на гладкой поверхности печатной формы — в то время это был известняк, позднее — цинк или даже бумага. Метод основан на физическом принципе отталкивания масла и воды. Художник наносит рисунок жирным карандашом или литографской тушью на камень из мелкозернистого баварского келхаймского известняка. Камень затем обрабатывают азотной кислотой и гуммиарабиком, чтобы жир впитался в поры. После промывки его покрывают типографской краской. Краска прилипает только к жирным следам, а влажные, неразмеченные участки остаются чистыми. Затем камень прижимают к слегка влажной бумаге и получают оттиск.

Гойя провёл три дня в Бордо, обедал с Мóратином и его друзьями «словно молодой студент». Потом отправился в Париж с рекомендательным письмом от Мóратина к испанскому юристу по имени Гонсалес Арнао, который помогал соотечественникам. Тот устроил для Гойи комнату на третьем этаже отеля Фавар на улице Мариво. Подъём по лестнице, конечно, был тяжёл для старика, но о его парижской жизни больше почти ничего не известно.

Он был абсолютно чужд местной художественной среде, и нет никаких свидетельств, что он встречался с Делакруа, которому тогда было двадцать шесть лет и который уже знал и восхищался рисунками и офортами Гойи, или с Жаном Огюстом Домиником Энгром. Посетил ли он Салон восемнадцатьсот двадцать четвёртого года? И даже если да — что бы это изменило? Он был уже слишком стар, чтобы подвергаться чужому влиянию. В Париже почти никто не знал его имени. Он был слишком глух, чтобы разговаривать, и по-французски не говорил вовсе.

Энгр в Риме заполнял страницы рисунками молодых, талантливых и знатных людей, приходивших в его мастерскую на вилле Медичи. А у Гойи не было и толком мастерской. За всё пребывание в Париже он выполнил лишь два портрета — банкира Хоакина Марии Феррера и его супруги — и маленькую сцену корриды, проникнутую ностальгией.

Он увиделся с несколькими старыми знакомыми, бежавшими из Мадрида и уже позировавшими ему раньше: с графиней Чинчон, теперь окончательно расставшейся с вероломным Годоем, которую он писал и в детстве, и беременной женой; с Пепитой Тудо, соперницей графини в любви к королевскому конфиденту; и с герцогами Сан-Фернандо и Сан-Карлосом. Но в Париже его ничто не удерживало, и, удовлетворив любопытство, осенью восемнадцатьсот двадцать четвёртого года он уехал в Бордо — и никогда больше не возвращался в столицу.

Сначала он жил в гостинице на улице Эспри-де-Луа, а шестнадцатого сентября переехал в дом под номером двадцать четыре на проспекте Турни. Вскоре к нему присоединилась Леокадия Вайсс с двумя детьми — Гильермо и Росарио, приехавшие из Испании.

Дружба с Мóратиным продолжалась, а вот отношения с Леокадией были не всегда безоблачны. Двадцать третьего октября Мóратин писал:

> «Гойя здесь, с его дамой Леокадией, и между ними не царит полная гармония.»

Возможно, чтобы доставить Леокадии удовольствие, Гойя щедро хвалил её дочь, десятилетнюю Росарио Вайсс, за её необыкновенное художественное дарование. Это был первый случай, когда Гойя столь горячо отзывался о работах ребёнка — да и вообще, он крайне редко хвалил чьё-либо искусство. Он стремился заложить фундамент будущей карьеры девочки и писал Хоакину Ферреру:

> «Это удивительное дитя хочет учиться миниатюре, и я тоже этого хочу. У неё поразительные способности — вы увидите. Если вы окажете мне честь и поможете, я хотел бы послать её на время в Париж, но прошу вас заботиться о ней как о собственной дочери.»

Из этого, правда, ничего не вышло, но сам факт письма говорит о готовности Гойи помогать семье и стараться сохранить мир в доме. Маленькая Росарио не смогла поступить в парижскую мастерскую, но брала уроки у Пьера Лакура, главы бордосской Школы рисунка и живописи. Позже, в тысяча восемьсот тридцать третьем году, она уже была зарегистрирована в Париже как копиистка, а в тысяча восемьсот сорок втором — стала преподавателем рисования при дворе королевы Изабеллы Второй, дочери Фердинанда Седьмого.

Что касается Гойи — несмотря на недуги, он оставался возбужденным и полным оптимизма. Уже будучи непревзойдённым мастером офорта, он с воодушевлением начал осваивать новую для себя технику — литографию. В конце восемнадцатьсот двадцать пятого года он написал из Бордо Хоакину Ферреру в Париж:

> «Я послал вам литографию с изображением боя с молодыми быками… Если сочтёте, что она заслуживает распространения, могу прислать всё, что пожелаете. Я вложил это письмо вместе с оттиском, но, не получив ответа, снова прошу вашего совета — у меня есть ещё три оттиска того же размера и на тему боя быков.»

Эти литографии, получившие общее название *Быки Бордо*, — самые редкие из всех, что когда-либо создавал Гойя. Они были выпущены ограниченным тиражом — всего сто комплектов — в типографии Голона в Бордо.

Особенно интересен большой лист *Бой с молодыми быками*, созданный в том же восемнадцатьсот двадцать пятом году. Он ясно показывает экспериментальный характер этой серии. В сравнении с прежними офортами исполнение здесь грубое и схематичное, а в некоторых местах — почти пародийное. Изображён момент, когда зрители выбегают на арену, окружая быков, и торжественный ритуал превращается в нечто абсурдное, в фарс, напоминающий стихийный и неуклюжий *забег с быками* в Памплоне. Работа выполнена в широкой, размашистой манере, совершенно не похожей на утончённую графику офортных серий *Капричос* и *Бессмысленности*. Толпа кишит повсюду, как и следует из названия: *Развлечение по-испански* (*Diversión de España*).

Тёмные участки быстро намечены мягким литографическим карандашом, затем местами процарапаны или соскаблены, чтобы вернуть белые блики и световые пятна. Всё выглядит энергично и небрежно.

Младший друг Гойи, художник Антонио Бругада, наблюдал, как тот работал в мастерской, и позже рассказывал биографу Матéрону о его эксцентричных методах:

> «Он выполнял литографии на мольберте, ставя тяжёлый камень вертикально, словно холст. Держал карандаши как кисти, никогда их не точил. Всё время стоял, то отступая назад, то снова приближаясь, чтобы оценить результат. Обычно покрывал камень равномерным серым тоном, а затем скоблил светлые участки: голову, фигуру, лошадь, быка. Потом снова добавлял тени, акценты, усиливал движения фигур… Вы, может быть, посмеётесь, но все литографии Гойи, как он говорил, создавались под увеличительным стеклом. Не ради мелких деталей, а потому что зрение у него уже сильно ослабло.»

Впрочем, *Развлечение по-испански* он делал иначе: весь камень не был покрыт серым тоном — значительная его часть осталась чистой, нетронутой ни карандашом, ни скребком. Но скобления и ретуши в работе было немало, и общее впечатление получилось гораздо более резким, подчеркнутым, почти карикатурным по сравнению с прежними офортами. Эффект — и в этой работе, и в последующих литографиях — стал куда более живописным.

То, что Гойя решился освоить литографию, уже будучи завершённым мастером офорта и акватинты, говорит о его неудержимом любопытстве и готовности пробовать новое. Литография в ту пору действительно была новшеством: она появилась лишь в конце девятнадцатого века.

Главным её преимуществом перед медной гравюрой была прочность: рисунок на литографском камне сохранялся дольше и выдерживал большее количество оттисков, в то время как медные пластины быстро изнашивались. Кроме того, литография — это плоскопечатная техника: изображение создаётся не путём вырезания линий, как в офорте, а прямо на поверхности печатной формы.

Во времена Гойи в качестве основы использовался гладкий известняк. Позднее появились и другие материалы — цинк или даже бумага. Метод основывается на простом физическом принципе: жир и вода не смешиваются. Рисунок наносят на камень жирным карандашом или специальной литографской тушью — тущем. Предпочтение отдаётся мелкозернистому келхаймскому известняку из Баварии.

После нанесения рисунка камень обрабатывают раствором азотной кислоты и гуммиарабика. Жир проникает в поры камня. Затем его промывают, удаляя растворимые остатки, и покрывают типографской краской. Эта краска прилипает только к жирным следам рисунка и отталкивается от чистых, влажных участков. В таком виде камень отправляют под пресс и делают оттиск на предварительно увлажнённой, но не мокрой бумаге.

Вот так — в самых общих чертах — выглядела техника. Но какие новые возможности она открывала для Гойи?

Прежде всего — спонтанность и прямоту. В офорте художнику приходится царапать медную пластину иглой, постоянно держа в уме два перевёрнутых изображения: пространственное и светотеневое. На печати чёрными становятся те участки, которые в самой гравюре кажутся блестящими, медными. Надо думать в обратную сторону.

А литография — техника прямая. Что нарисовано чёрным на камне — таким и отпечатается. Более того, художник может сразу же работать с поверхностью, выскабливая и стирая отдельные участки, чтобы получить белизну — то, что в офорте либо невозможно, либо требует неимоверных усилий.

Однако если Гойя надеялся заработать на своих бордосских литографиях о корриде, он жестоко просчитался. Эти работы не продавались. Французские коллекционеры вовсе не интересовались боями быков. Ещё хуже — испанцы, жившие в Париже, тоже не проявляли к ним интереса. Причина была проста: почти все они были эмигрантами.

Эти испанцы, бежавшие от Фердинанда Седьмого во Францию, принадлежали к кругу *афрансесадо* — просвещённых либералов, считавших корриду устаревшим, грубым и даже варварским пролетарским ритуалом, который недопустимо было бы впускать в их изысканные салоны. Гойя же, прекрасно зная и любя корриду, не стал её смягчать и приукрашивать.

Первая из пяти бордосских литографий на тему боя быков — созданная в том же восемнадцатьсот двадцать пятом году — изображает хаотичную и мрачную сцену: вокруг изнеможённого быка — клубок умирающих и мёртвых лошадей и людей. Один человек пронзён рогом — в ужасной *комаде*. Другие, верхом и пешие, вонзают в быка свои пики — *гаррочас* — пытаясь заставить его отступить и освободить раненого. На переднем плане белая лошадь с повязкой на глазах повалилась на колени; за ней, сквозь очертания людей и быка, проступают тела полумёртвых животных.

Фигуры пикадоров грубы, жестоки, почти обезьяньи. Это не изящный балет, подобный тем, что изредка встречаются в серии *Тауромахия*. Это нечто сырое, резкое, почти шокирующее по своей оригинальности. И остальные четыре литографии — также из восемнадцатьсот двадцать пятого года — исполнены в том же духе.

На первой из них, *Знаменитый американец Мариано Себальос*, изображён перуанский тореро, которого Гойя уже однажды гравировал в *Тауромахии* — в листах с двадцать шестого по двадцать девятый. Здесь он вновь демонстрирует свой безумный трюк: сидя верхом на одном быке, мчится навстречу другому, чтобы пронзить его копьём. В этой сцене — только сила, без малейшей грации. И примерно то же можно сказать обо всех остальных литографиях этой серии.

Они казались грубыми и отталкивающими для глаза, привыкшего к изысканности французского вкуса. Друзья Гойи в Париже — в частности, Хоакин Феррер — советовали ему найти другой способ поправить своё финансовое положение. Почему бы, мол, не переиздать *Капричос*, хорошо известных французским знатокам — включая самого Делакруа — и наверняка вызвавших бы интерес на рынке?

Ответ Гойи стал классическим примером воли старого человека. Он чувствовал, что слабеет. Его тело говорило об этом недвусмысленно. Двадцатого декабря восемнадцатьсот двадцать пятого года он писал Ферреру:

> «Прошу бесконечно простить за этот неразборчивый почерк. У меня больше нет зрения, ни руки, ни пера, ни чернильницы — у меня нет ничего. Всё, что осталось, — это воля.»

Но он отказывался признать, что у него иссякла воля. Он не хотел повторяться, не собирался вновь печатать старые, пятнадцатилетней давности офорты. К тому же, он уже давно передал медные пластины *Капричос* Королевской калькографии в обмен на пожизненную ренту для своего сына. А у него были новые идеи, новые замыслы.

> «Я бы их не копировал, — писал он, — потому что сегодня у меня есть лучшие возможности — такие, что принесут больше пользы и спроса. На самом деле, прошедшей зимой я работал на слоновой кости. У меня уже есть собрание из сорока этюдов. Но это оригинальные миниатюры, таких я прежде не видел — полностью выполнены остриём кисти, с деталями, ближе по характеру к мазку Веласкеса, чем к лепке Менгса.»

Гойя имел в виду резкий контраст между крошечным размером фигурок на пластинах слоновой кости — не больше двух или трёх дюймов в квадрате — и широкой манерой письма, в которой они были исполнены. Обычно миниатюра на слоновой кости отличалась тонкой прорисовкой, а мазки были почти неразличимы — точёные, как у Менгса.

Но эти миниатюры, несмотря на свой крошечный формат, были исполнены грубо и широко, напоминая не ювелирную точность, а крупные живописные плоскости Веласкеса, которые выстраиваются в гармонию только на расстоянии. Гойя создавал их, покрывая тонкую пластинку из слоновой кости тёмным фоном, а затем капая на него одну-две капли воды. Пигмент растворялся, растекался, образовывая пятна и зернистость. Эти случайные пятна подсказывали очертания, в темноте вспыхивали просветы, и Гойя — подобно Леонардо, который когда-то всматривался в соляные разводы или лишайники на старых стенах — позволял случаю участвовать в создании образа. Он лишь направлял его: лёгкими касаниями кисти, осторожными мазками,

добавлял глубину тени. В этом миниатюрном масштабе он добивался широких живописных эффектов.

Такова, например, миниатюра *Сидящая майя и махо* (восемнадцатьсот двадцать пятого года, Стокгольм), где тяжёлая чёрная масса плаща мужчины нависает над более тонким платком и юбкой женщины, почти поглощая их.

Это были последние по-настоящему живописные работы Гойи в жидкой технике — пусть и совсем крошечные. Физическая сила и выносливость старика угасали, но выразительность его мазка оставалась прежней. Казалось, будто изображения становились меньше, чтобы вместить ту же самую плотность чувства, то же напряжение прикосновения, которое китайцы называли *ци* — дыхание жизни в каждой линии.

Гойя не соглашался создавать произведения искусства только ради продажи. Он всё ещё презирал самоповторы. И вместо того чтобы копить образы про запас, он без колебаний, в условиях дефицита слоновой кости, стирал одну миниатюру, чтобы освободить место для следующей. Всё, что рождалось в его сознании, толпилось у основания мозга и требовало выхода. Он теперь работал совершенно независимо — ради самого акта творчества, в микроскопическом масштабе.

Иногда он создавал офорт по мотивам рисунка. Один из таких рисунков — это удивительно энергичное изображение безумного старика с роговидными ногами, раскачивающегося на верёвке и весело ухмыляющегося, словно он забыл о своём возрасте. Эта фигура перекочевала в один из последних офортов — тот же старик, босой, полубезумный мудрец, нарушающий гравитацию и хохочущий себе под нос, как дзен-патриарх, у которого за плечами — частная, но космическая шутка. Это и был Гойя — парящий в воздухе.

У него не было настоящей мастерской. Именно поэтому живопись сошла у него почти на нет, сведясь к нескольким портретам. Да и энергии становилось всё меньше — он жаловался, что даже написание письма утомляет его. Но когда Гойя действительно хотел кого-то изобразить — он настаивал. Так было и с Леандро Мо́ратином, чей портрет он написал в восемнадцатьсот двадцать четвёртом году — спустя четверть века после первого образа молодого, чувствительного драматурга. Тот иронично писал из Бордо:

> «Он хочет меня рисовать — и по одному этому вы можете себе представить, как хороша моя внешность, если столь искусная кисть стремится умножить мои черты.»

Но помимо формального портрета, в нём всё ещё горел интерес — он прорывался в рисунках. До нас дошли два небольших альбома — под литерами *Ге* и *Аш*. Возможно, Гойя задумывал их как заготовки для новых *Капричос*, которые было бы проще продать, чем литографии на тему корриды. Но это лишь предположение.

Рисунки первого бордосского альбома — *Ге* — посвящены в основном двум темам: способам передвижения, преимущественно для инвалидов, и состояниям безумия. Они выполнены не кистью, пером и тушью, как более ранние офортные наброски, а мягким чёрным карандашом, напоминающим литографский, которым он работал в

серии о боях быков. Эта техника давала более расплывчатую, атмосферную линию — порой в напряжённом контрасте с леденящей странностью самих сюжетов.

Рисунки делятся на две крупные группы: то, что он действительно видел, и то, что представлял. Первая включает фигуры и сцены, подлинность которых мы уже не можем проверить. Видел ли он на самом деле неистово несущуюся фигуру, охваченную огнём и дымом — под номером двадцать два? Или это воспоминание о картине *Пожар ночью*, созданной им после болезни семнадцатьсот девяносто второго года? Но в правдивости изображённого под номером двадцать девять — ампутированного нищего в инвалидной коляске — сомневаться трудно. Как и в следующем рисунке: под номером тридцать один — сгорбленный человек, которого тащит за собой тележка, запряжённая рвущимся вперёд догом. Надпись гласит: *Я видел это в Париже*.

Так же, как он однажды посетил психиатрическую лечебницу в Сарагосе, чтобы зарисовать сцены для своих полотен о безумцах, он теперь пошёл в психиатрическую больницу в Бордо. И именно из этого визита — или, возможно, нескольких визитов — появились одни из самых страшных его образов, в которых безумцы обретают мрачную, титаническую силу и вот-вот разорвут свои цепи. Это Прометеи, едва сдерживаемые.

В альбоме *Ге* есть полуголый безумец, ползущий под тяжёлой аркой ног другого — словно прячется в пещере из плоти. Это рисунок под номером тридцать девять. Далее — человек под надписью *Плач и стон*, номер пятьдесят, стоящий на коленях у каменной стены с раскинутыми руками. Он вызывает в памяти — и, конечно, у самого Гойи — образ умоляющего Христа, с которого начинается вся цепь невыносимых воспоминаний в первом листе *Бедствий войны*, а также *Христа из народа* в белой рубашке, противопоставленного мушкетам французов в *Третьем мая*.

Но, пожалуй, самое страшное — это взгляд безумца из рисунка под номером сорок, озаглавленного *Яростный безумец*. В этом глазу — вращающееся отчаяние, взгляд, следящий за тенями ужаса, окружающими его. Только старик, испытавший на себе весь ужас чёрной меланхолии, мог вообразить и нарисовать такой взгляд.

Вы закончили прослушивание книги Роберта Хьюза “Гойя”.