

"ЧЕРНЫЕ КАРТИНЫ" ФРАНСИСКО ГОЙЯ (К ВОПРОСУ СЮЖЕТА ФРЕСОК ПЕРВОГО ЭТАЖА QUINTA DEL SORDO)

Битварди Диана Иосифовна

д-р филол. наук, профессор, Кавказский университет, Грузия, г. Тбилиси

"BLACK PAINTINGS" FRANCISCO GOYA

(on the subject of the frescoes on the first floor of Quinta del Sordo)

Bitvardi Diana

Doctor of Philology, professor, Caucasus University, Georgia, Tbilisi

Аннотация. Произвольно закрепленные за «черными картинами» Гойи названия становятся отправной точкой в их анализе. Изображенные на фресках сюжеты, включая основные детали, составляют целый пласт необъяснимого. В то же время в силу существования фресок в пределах единого пространства между ними должна присутствовать логическая взаимообусловленность. Для понимания замысла художника необходимо освободить фрески от приписанных им названий и опираться на то, что связано непосредственно с личностью художника и его мировоззрением. Если допустить, что убранство «дома глухого» подчиняется определенному католическому коду, то фрески выглядят как конкретное горизонтальное повествование евангельского сюжета на первом этаже и ветхозаветного – на втором. Содержание и композиционное построение фресок первого этажа позволяют предположить, что Гойя изобразил события евангельского сюжета Страстей Христовых.

Abstract. The titles arbitrarily assigned to Goya's Black Paintings become the starting point in their analysis. The depicted on the frescoes, down to the main details, is a whole layer of the inexplicable. At the same time, there should be a logical interdependence of frescoes, due to their existence within a single space. To understand the idea, the artist needs to free the frescoes from the names attributed to them, and rely on what is directly related to the personality of the artist and his worldview. If we imagine that the decoration of the "house of the deaf" is subject to a certain Catholic code, then the frescoes begin to represent a specific horizontal narrative of the gospel story on the first floor and the Old Testament story on the second. The plot-compositional construction of the frescoes on the first floor suggests that Goya presented a horizontal narrative of the Gospel story of the Passion of Jesus.

Ключевые слова: Франсиско Гойя; мировоззрение Гойя; Дом глухого; «черные картины»; капричос; Леокадия; католическая иконография; автопортрет Гойи.

Keywords: Francisco Goya; Goya's worldview; House of the Deaf; Black Paintings; caprichos; Leocadia; Catholic iconography; Goya's self-portrait.

История искусств знает немало примеров, когда образец живописи хранит в себе некую тайну или вовсе остается полной загадкой для исследователя. С «черными картинами» Гойи все обстоит гораздо знаменательнее. Мировая культура приняла в свое лоно целый цикл произведений великого художника, закрепив за каждым из сюжетов названия, основанные на утверждении одного из друзей Гойи, чье видение картин не подтверждено ни одним из современников художника.

Однако произвольно закрепленные за картинами названия, становясь отправной точкой в анализе, порождают вопросы относительно того, что же изображено на каждой из фресок. Темные пятна сюжетов составляют настолько глубокий пласт, что проблема изначально неправильного ракурса видения не лишена основания.

Приняв названия сюжетов, следует принять их деление на несколько категорий: мифологические, религиозные, в некоторых случаях социальные (капричос), и, что самое главное, следует принять случайность их соседства, отсутствие хотя бы отдаленной смысловой близости. Даже если в этом случае может появиться некая совместимость картин, тем не менее выделяется и ряд совершенно непонятных, таких как «Собака» или «Двое едят суп», и остается непонятной причина их первоначального расположения относительно друг друга.

Каким образом картины с такой повышенной эмоциональностью никак не гармонируют друг с другом и ничем не объединены, кроме общего пространства, что стоит за определенными деталями, каково содержание предполагаемых диалогов между персонажами переднего плана – понимание всего этого заводит в тупик.

Логическая взаимообусловленность сюжетов должна присутствовать, безусловно, поскольку фрески существовали в пределах единого пространства, следовательно, их пространственная и даже эмоциональная последовательность должны быть прозрачны для зрителя (произвольное расположение картин в музее Прадо превращает картины в самостоятельные произведения, лишая их связанности между собой).

Таким образом, первое, что следует сделать для хотя бы приблизительного понимания замысла Гойи, – освободить фрески от приписанных им названий и опираться на то, что связано с личностью художника и его мировоззрением. При этом следует учитывать и особенности жанра капричос. Реальность искажается, словно в уродливом зеркале, и предстает в новом виде. Чтобы понять капричос, которые появляются на стенах Дома глухого, следует фантазмагорию перевести в рациональное и получить тот образ, который был задуман художником.

Закрепленное за каждой фреской место – это единственное свидетельство преднамеренного замысла художника, от которого и следует отталкиваться. Один из основных ключей, которые могут помочь проникнуть в мир Гойи, – тот факт, что художник свои сюжеты наносил не на полотно, а непосредственно на стены, причем каждой из фресок отводил заранее подготовленное постоянное место. Отказ Гойи от первоначальных пейзажей ради сюжетов «черных картин» свидетельствует о том, что Гойя хотел жить в окружении именно этих образов. Следовательно, пространство дома заполняют не разрозненные и случайным образом соседствующие друг с другом фрески, а цельный, вызывающий практически религиозное переживание сюжет, завершенная система, которая подчиняется общей концепции и общему изобразительному стилю. При этом следует учитывать и тот факт, что Гойя создавал фрески исключительно для себя, следовательно, он хотел видеть перед собой каждый день то, в истинности чего не сомневался.

Концептуально картины каждого этажа объединены между собой более тесной связью, а между этажами существует пространственно-смысловая связь более высокого уровня, более общая. Подобную организацию можно сравнить с неким двухчастным сюжетом, в котором две части объединены общей идеей и сюжетной линией, общим главным героем.

Если представить, что убранство Дома глухого подчиняется определенному католическому

коду, что естественно вписывается в традиции испанской семьи и ее понимание домашней капеллы, то фрески предстают как повествование евангельского сюжета на первом этаже и ветхозаветного – на втором. По идее, если на первом этаже представлен сюжет на тему Рождества или Страстей Христовых, то здесь обязательно должны присутствовать сюжеты «Поклонения волхвов» или «Предательство Иуды» и «Несение креста», сюжеты, которые, даже если они скрыты аллегориями, символами или стилизацией, все равно узнаваемы благодаря правилам католической иконографии.

Первое впечатление входящий получает от фресок, которые расположены напротив входной двери. Самый эмоционально напряженный эпизод зритель видит сразу же перед собой, как только входит в помещение. Это вершина и страшный итог определенной драмы или трагедии, события которой разворачиваются на фресках по обе стороны первого этажа. Свое религиозное переживание зритель завершает, обернувшись к картинам, которые расположены над входной дверью и по обе стороны от нее. Следовательно, картины по обе стороны от двери являются началом и завершением именно трагического сюжета, а глубина комнаты, которая условно исполняет роль апсиды или алтаря, становится его кульминационным моментом. В соответствии с кодом убранства католической церкви у алтаря могут располагаться Распятие и сюжет с одним из главных участников событий Евангелия, а ближе к двери – те сюжеты, которые описывают начало и окончание Страстей Господа.

Возникает вопрос, с какой фрески начинается движение по пространству – с фрески «Два монаха» или «Леокадия». Направление движения может быть определено направленностью лиц на фреске над входной дверью или фреской «Паломничество в Сан-Исидоро». Если представить расположение фресок по Карлосу Форададе и Пьеру Гассиеру – справа от входной двери фреска «Два монаха» и против часовой стрелки «Паломничество в Сан-Исидоро», «Юдифь», «Сатурн», «Шабаш» и «Леокадия», или по Карлосу Теиксидору – «Два монаха» слева от входной двери и по часовой стрелке «Паломничество в Сан-Исидоро» «Юдифь» и т.д., то меняется смысл одной лишь картины над дверью – «Двое едят суп».

Фреска «Двое едят суп», на которой зритель может видеть узнаваемых по капричос представителей инквизиции и церкви в образе стариков в монашеской одежде, напоминает своими жестами персонажа с картины Караваджо «Призвание апостола Матфея», вопрошающего: «не я ли?» Фреска выглядит как указание на предательство учеников или Иуды, то есть как на начало Страстей Христа или как указание на итог – смерть без воскрешения. Таким образом, на фреске могут быть изображены либо ученики, предавшие Иисуса, либо книжники и фарисеи, указующие путь Иуде к первосвященнику или зрителю на конец земного пути Спасителя.

Версия Форадады кажется ближе к истине, так как на фреске стоящий в профиль один из монахов и «Паломничество в Сан-Исидоро» с изображенными на ней идущими людьми создают движение к центральной фреске «Сатурн». Следовательно, движение начинается с фрески «Два монаха».

Примечательно, что фрески верхнего этажа подчиняются противоположному направлению – по часовой стрелке («Паломничеством к фонтану» и «Асмодеем»), создавая внутреннее равновесие расположенных фигур между первым и вторым этажами.

«Два монаха» – наиболее прозрачная для понимания фреска, на которой изображены два противоположных по статусу и возрасту человека. Их лица, полные «говорящих» деталей, выражают разное эмоциональное напряжение и написаны в разной манере – статичный, монументальный старик и гротескный, в стиле капричос, молодой маргинал.

Старик со сдержанной улыбкой дождавшегося своего часа человека внимательно слушает взволнованное и полное возмущения нашептывание молодого. Его принадлежность к духовной знати подчеркивается посохом в руках и расшитым подолом наряда. Его ничего не связывает с молодым, кроме понимания важности настоящего мгновения. Основная деталь фрески – раскрытый кошелек на поясе старика – определяет суть происходящего – предательство. Деталь, позволяющая выразить смысл сюжета законченной фразой в стиле названий капричос, в данном случае цитатой из Евангелия: «Сколько вы мне заплатите за то,

что я предаю Его вам?», и определиться с названием фрески – «Предательство Иуды».

На правой стене первого этажа фреска, известная своим названием «Праздник в Сан-Исидоро» («Паломничество в Сан-Исидоро»). Однако общее настроение, которым Гойя заполняет пространство сюжета, далеко не праздничное. Композиционное распределение персонажей поможет раскрыть содержание фрески. Художник собирает своих героев вокруг события, которое, исходя из характера лиц, выражающих целую гамму переживаний, незаурядное. Гойя делит присутствующих на отдельные группы, разбросанные по всей длине горы. Вершина этой горы создается центральной кучкой людей, стоящих отдельно в ожидании какого-то события. Это заинтересованные наблюдатели и закутанные в свои плащи альгвасилы (полиция времен Гойи), инициаторы события или просто статисты. Все они проявляют разное переживание происходящего – от радости до подозрительности, скорби и ужаса, и объединяются центральной фигурой слепого, играющего на гитаре.

В левом нижнем углу стоят похожие на монахов люди, чьи взоры обращены в противоположную сторону, где, собственно, и разворачиваются основные события фрески. Зритель видит отдельно стоящего человека, чье лицо передает отчаяние, раскаяние, плач или крик. Перед ним на возвышении Гойя изображает двух женщин с лицами, полными печали. А за ними в окружении неразборчивой толпы с распростертыми руками стоит человек в белом.

Если представить, что Гойя меняет иконографию библейских событий, отождествляя евангельские события с современным ему миром, подобно тому, как художники Средневековья изображали стражников в рыцарских одеждах, превращали волхвов в королей или кардиналов, то подобное композиционное построение характерно именно для сцены «Несение креста». Библейское «множество людей» – простые испанцы, первосвященники – монахи и инквизиторы, книжники и фарисеи – люди в венецианских масках, стражники – альгвасилы, Иуда – изгой, Мария и ее спутница, Мария Клеопова, – доньи, Иисус – скрытая Гойей за другими персонажами и деталями фигура испанца – бунтовщика. Это Иисус, который проходит все страдания, не пребывая во Славе, но, согласно католической традиции, один, покинутый всеми.

«Юдифь и Олоферн» – фреска, вызывающая некоторое разночтение, поскольку в евангельской истории не так много эпизодов с центральными женскими персонажами. В данном случае сюжет, представленный на фреске, может изображать Марию из Вифании, Богородицу или Саломею.

С большой долей вероятности можно утверждать, что это не Богородица, так как облик молодой женщины, с оттенком некоторой нескромности в наряде, и детали картины не могут быть связаны с содержанием образа Марии.

Бескорыстное Помазание – одна из важнейших тем в литургии и противостоит корыстному предательству Иуды. То, что Гойя помещает фрески напротив друг друга, может склонить к мысли, что перед зрителем Мария из Вифании. Кроме этого, это единственная фреска первого этажа, в которой присутствует золотой цвет, который можно представить как символ милосердия и духовного света. Однако сложно распознать в предмете, который женщина сжимает в правой руке, алебастровый сосуд. Иконографический атрибут Марии – длинные распущенные волосы – также отсутствует. Более того, образ Марии из Вифании является не таким распространенным сюжетом, чтобы Гойя подобный фрагмент поместил рядом с потрясающим зрителя своей драматичностью сюжетом с другой стороны комнаты.

Представим, что это Саломея с мечом в руке. На мече нет следов крови, поскольку Саломея не убийца, как Юдифь, но определенно имеет отношение к происходящему, на что указывают пальцы и лицо со следами крови. Однако ее лицо не проявляет признаков кровожадности, напротив, оно печально, так как девушка вынуждена быть причастной к умерщвлению невинного. В нижнем правом углу просматривается рука, протянутая в ее сторону. Возможно, эта рука человека, держащего поднос с головой Крестителя.

В целом появление сюжета усекновения головы Иоанна Крестителя и трактовка образа Саломеи как юной женщины с выражением сожаления на лице не выходит за пределы западноевропейской традиции. Иоанн Креститель, который соединяет собой Ветхий Завет и

Евангелие, – это воплощение жертвенности, которая проходит через всю историю христианства. Самопожертвование Иоанна становится предвестником распятия Христа и страданий христианских мучеников. Саломея при этом предстает символом скорби или предчувствия скорби от трагедии, которую зритель видит слева.

Сюжет «Сатурн, убивающий своих детей» встречается у Гойи в одной из его зарисовок к капричос. В данном случае в отличие от капричос, где сюжет совершенно узнаваем, на фреске убивающий скорее некая иррациональная сила, уничтожающая человека. Насколько динамична фигура гиганта, настолько статична фигура жертвы, которая не проявляет никаких признаков страдания или сопротивления. Гойя изображает жертву с узнаваемыми признаками – соединенными ногами и распростертыми руками. Геометрически сложенная фигура гиганта, через которую можно провести вертикальную и горизонтальные линии, образующие форму креста, становится подобным распятию, на котором светом выделено тело растерзанного человека. Гойя изобразил Распятие не просто как событие, но как нравственное потрясение. Но если в христианстве распятие – символ жизни и спасения, то здесь Гойя показывает, на его взгляд, главную жестокость и несправедливость евангельской истории – страдания невинного, посланного на жертву ради искупления грехов человечества.

На следующей фреске «Шабаш ведьм» Гойя представляет, насколько мир уродлив без Христа. Зритель видит тех людей, ради которых Иисус идет на жертву. Гойя изображает Черную мессу или квази-Нагорную проповедь со всеми атрибутами, которые позволяют назвать картину «Лжепророк»: зверь, изображенный в соответствии с иконографией изображения зла в профиль, жаба, свеча, бутылка с вином, хлеб.

Обращает на себя внимание «перемещение» лиц: на фреске появляются многие из тех персонажей, которые присутствуют в сюжете «Несение креста». Гойя показывает, что все те, кто предает и готов к предательству, становятся последователями лжепророка, словно исполняя сказанное Иисусом: «берегитесь лжепророков, которые приходят к вам в овечьей одежде, а внутри суть волки хищные (Мф. 7:15–20)».

Два персонажа на фреске, которые противостоят собранию людей, не принимают проповеди и оставляют надежду на спасение, – человек в капюшоне с застывшей гримасой ужаса (он появляется и в «Несении креста», и, возможно, является автопортретом Гойи) и дама слева на стуле.

Дама с этой фрески переходит на полотно следующей – «Леокадии». Действительно, Гойя изобразил похожую чертами лица на Леокадию даму в трауре у могильной ограды. Художник отказался от малейшей тени иронии или гротеска в создании образа. Фреска становится символом завершения земных страданий человека и указывает на неверие художника в Воскресение.

Таким образом, анализ ряда ключевых деталей и сюжетно-композиционное построение фресок позволяют предположить, что на первом этаже «Дома глухого» Гойя выразил свое религиозное кредо и представил основные фрагменты евангельского сюжета Страстей Иисуса.

Список литературы:

1. Левина И.М. Гойя и испанская революция 1820–1823 гг. – Л., 1950.
2. Carlos Foradada. Las 'Pinturas negras' narran el nacimiento de la España contemporánea. – Fundacion Goya en Aragon, 2019 .
3. Glendinning N. The Interpretation of Goya's Black Paintings. – Queen Mary College – University of London, 1977.
4. Lubow Arthur. The Secret of the Black Paintings // The New York Times Magazine. July 27, 2003.

5. Sanchez Canton F. 1. Goya. La Quinta del Sordo. - Firenze, 1965.

6. Teixidor Cadenas Carlos. La casa de Goya en la Quinta del Sordo, en 1828 // Iberic. - París, 2016.
- № 10. - P. 219-232.