

# ГО́ЙЯ

Авторы: А. М. Муратов

ГО́ЙЯ, Гойя-и-Лусьентес (Goya y Lucientes) Франсиско Хосе де (30.3.1746, Фуэнетодос, Арагон – 16.4.1828, Бордо), исп. живописец и график. Родился в семье ремесленника-позолотчика. Учился в Сарагосе у Х. Лусана-и-Мартинеса (с 1760), в Мадриде у Ф. Байеу (с 1766), на сестре которого женился. В 1767(?)– 1771 посетил Италию. В некоторых работах Г. – ранних росписях в ц. Нуэстра-Сеньора-дель-Пилар (1771–72) в Сарагосе и барочных алтарных картинах – сказалось влияние Дж. Б. [Тьеполо](#). В 1775 переехал в Мадрид, где по заказу королевской мануфактуры создал неск. серий картонов для шпалер (с 1776 по 1792; всего св. 60 работ; бо́льшая часть – в Прадо, Мадрид), стилистически близкие иск-ву рококо, с насыщенным цветом и обобщённым рисунком. В них Г. изобразил характерные исп. типы, празднества и развлечения, занятия и ремёсла («Зонтик», 1777; «Продавец фаянса»,



Ф. Гойя. «Зонтик». 1777. Прадо (Мадрид).

«Игра в пелоту», оба 1779; «Водоноски», «Деревенская свадьба», оба 1787). Нац. колорит резко отличает Г. от его современников-неоклассицистов, занимавших ключевые позиции в худож. жизни страны (А. Р. [Менгс](#) и др.). Став королевским (1786), затем придворным (1789) художником, Г. был нагружен многочисл. заказами на портреты; его ранние парадные изображения исп. знати и банкиров были написаны в традициях Д. [Веласкеса](#).

Перелом в творчестве Г. наступил в нач. 1790-х гг. Глухота, поразившая художника после тяжёлой болезни зимой 1792–93, изменила образ его

жизни и совпала по времени с ухудшением общественно-политич. ситуации в Испании. Назначенный директором живописного отделения мадридской Академии Сан-Фернандо (1795–97), Г. был вынужден из-за болезни оставить эту должность. Замкнувшийся в себе, он всё чаще работает не на заказ, обретая полную творч. свободу. Произведения Г. (как у его современника И. Г. [Фюсли](#)) наполняются гротескными образами, откровениями и прозрениями, а иногда и сценами, взятыми из действительности, но кошмарностью превосходящими любой вымысел («Трибунал инквизиции», 1794, Музей Академии Сан-Фернандо, Мадрид; «Двор сумасшедшего дома в Сарагосе», 1794, Музей Медоус, Даллас, штат Техас). Будучи с 1799 первым художником короля, Г. продолжал создавать много портретов. В лучших из них акцентированы высокое достоинство личности, сильный темперамент: портреты герцогини Альбы (Музей Испанского об-ва, Нью-Йорк, и др. собрания), франц. посла Ф. Гиймарде (1798, Лувр, Париж), «Ла Тирана» (1802, Академия Сан-Фернандо, Мадрид), Исабель Кобос де Порсель (ок. 1806, Нац. галерея, Лондон), неск. автопортретов (1810-е гг., Прадо и др.). В картинах «Маха одетая» и «Маха обнажённая» (1798–1805, Прадо), обратившись к аллегорич. теме «Венеры небесной и Венеры земной», Г. с портретной характерностью пишет вполне реальную модель (вероятно, герцогиню Альба). Однако нередко Г. привносил в портреты личное отношение, проявлявшееся в ироничной гипертрофированной «натуральности», особенно в изображениях членов королевской фамилии («Семья Карла IV», 1800, Прадо;

«Конный портрет Фердинанда VII», 1808, Музей Академии Сан-Фернандо) и приближённых двора («Годой – победитель Португалии», 1801, там же, и др.). В 1798 Г. исполняет последнюю религ. роспись – в ц. Сан-Антонио-де-ла-Флорида в Мадриде.



Ф. Гойя. «Сон разума порождает чудовищ». Офорт из цикла «Капричос». 1797–98.

Значительно графич. наследие Г. (св. 1000 рисунков и эстампов). С 1778 он исполнял офорты, начав с копирования картин Д. Веласкеса. Офорты Г. живописны – он использует акватинту, которая позволяет заливать пятно; острую линию царапающей иглы сочетает с бархатистой тенью травленного штриха; при этом объёмно-пространственные построения упрощаются, а рисунок приобретает гротескный характер. В гравюрах Г. соединяются фантасмагория и аллегория; не довольствуясь изображением, он сопровождает листы словесными комментариями. Серия офортов «Капричос» («Los Caprichos», 80 листов, 1797–98; изд. 1799) – сатира на феодально-клерикальную исп. действительность с позиции Просвещения, в которой аллегорич. образы, порождённые безудержной фантазией (напр., «Сон разума порождает чудовищ»), соседствуют с не менее чудовищными сценами из реальной жизни («Охота за зубами»). С патриотич. позиций Г. показывает нар. войну против наполеоновского нашествия, её героич. и трагич. стороны в серии офортов «Бедствия войны» (82 листа; 1810–20, изд. 1863) и полном экспрессии живописном диптихе («Восстание 2 мая 1808 года в Мадриде» и «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года в Мадриде», 1814, Прадо).



Ф. Гойя. Портрет Исабель Кобосде Порсель. Ок. 1806. Национальная галерея (Лондон).

Постепенно у Г. складывается манера «тёмных картин» («pinturas negras»): как и его великие предшественники [Эль Греко](#) и [Рембрандт](#), он посредством контрастной светотени добивается суггестивного драматизма образа, использует эффекты ночного освещения. Фоны мн. произведений Г. неопределённые – чаще всего это неясный сумрак, из которого светом выделены важные детали. Художника привлекают тёмные, «ночные» стороны жизни («Колдующий», 1798, Нац. галерея, Лондон; «Сон», ок. 1800, Нац. галерея Ирландии, Дублин; «Последний час старухи», ок. 1810–12, Музей изящных искусств, Лилль). Г. неоднократно возвращался и к темам своего раннего творчества, но изображение людей из народа, нац. традиций и обычаев становилось у него всё более драматичным, тревожным («Похороны сардинки», 1814, Прадо; «Майское дерево», 1815, Гос. музеи, Берлин; «Махи на балконе», ок. 1816, Метрополитен-музей, Нью-Йорк; серия офортов «Тавромахия», 33 листа, 1815, изд. 1816). Вместе с тем живописная манера его жанровых картин 1810-х гг. предвосхищает [импрессионизм](#) свободой и колористич. богатством («Водоноска», Музей изобразит. искусств, Будапешт).

Последние годы жизни в Испании Г. посвятил росписям стен своей виллы «Дом глухого» («Quinta del Sordo») под Мадридом. В этих композициях, похожих на мир галлюцинаций (на тему мифа о Сатурне и др. – всего 14 панно;

1820–23, Прадо), Г. освобождается от излишней декоративности, иллюзорного сходства, обнажая дионисийскую стихию, «тёмную страсть», питающую его иск-во; семантика этого цикла указывает на тему [ванитас](#), претворённую в контексте совр. событий. Росписи перекликаются с графич. серией «Нелепицы» («Los Disparates»; 22 листа, 1820–1823, издана в 1864 под назв. «Пословицы»), в которой персонажи без масок обнаруживают своё подлинное, скотоподобное и inferнальное обличье.

После подавления революции в 1824 престарелый художник уезжает в добровольное изгнание в Бордо, где продолжает работать (серия литографий «Бордоские быки», 1825; картина «Молочница из Бордо», 1827–28, Прадо), пишет портреты исп. эмигрантов. Пребывание во Франции в последние годы жизни способствовало распространению известности и влияния Г. Несмотря на смысловую зашифрованность мн. произведений, построенных на иносказаниях, символах, метафорах и аллюзиях, творчество Г. всегда обладало притягательной силой. Сформировавшись в период позднего барокко, Г. стал одним из крупнейших представителей романтизма и оказал значит. воздействие на европ. культуру 19–20 вв., вплоть до [экспрессионизма](#) и [сюрреализма](#).

## Литература

Лит.: Левина И. М. Гойя. Л.; М., 1958; Harris T. Goya. Engravings and lithographs. Oxf., [1964]. Vol. 1–2; Gassier P., Wilson J. Vie et œuvre de F. Goya. Fribourg, 1978; Прокофьев В. Н. Гойя в искусстве романтической эпохи. М., 1986; Tomlinson J. F. Goya y Lucientes. L., 1994; Barboza V. C. Goya frente al muro. Zaragoza, 1996; Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя. М., 1997; Symmons S. Goya. L., 1998; Goya. (Cat.). Madrid, 2000; Hofmann W. F. Goya. Münch., 2003; Junquera J. J. The black paintings of Goya. L., 2003; Schulz A. Goya's Caprichos: aesthetics, perception and the body. Camb.; N. Y., 2005.