

Ортега и Гассет Хосе Гойя и народное filosoff.org
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

Ортега-и-Гассет Хосе

Гойя и народное

Гойя родом из селения, к тому же селения арагонского, что равняется селению в превосходной степени. Он не получает никакого гуманитарного образования. Учится живописи в Сарагосе, где живет вместе с людьми, равными ему по происхождению. В Испании не было художников, которые отличались хотя бы хорошей школой. Ремеслу Гойю обучают плохо, и он никогда не сможет преодолеть некоторой неуверенности, которая почти во всех случаях делает из него нечто поразительное: великого художника, проборматывающего свои сюжеты. У него такой же прямой, порывистый, "стихийный" характер, как и у всех его земляков, когда им недостает системы торможений и запретов, которая и составляет "хорошее воспитание". Но легенда о храбром и неукротимом искателе приключений не имеет под собой ровно никаких оснований. Он делает то же, что и множество других молодых художников: копит деньги для поездки в Рим. Его первые работы в сарагосских церквях выдают крепкого мастера, который обладает хорошими способностями, не очень хорошей выучкой и которому решительно нечего сказать. Его искусство без какого-то особого блеска существует в окостенелых формах того времени, которые только начинают приходить в движение, взметенные декоративным вихрем Тьеполо.

Следует сразу подчеркнуть, что развитие Гойи шло очень медленно. Светлой головой он не отличался. Когда он приезжает в Мадрид и начинает в 1775 году серию картонов для гобеленов, за его плечами нет ни одной работы, которая хотя бы отдаленно напоминала нам Гойю.

Всегда считалось, что этот человек творит из сокровенных глубин сурового одиночества духа, как родник изливает влагу, скрытую в потайных подземных источниках. Я бы взял на себя смелость спросить у историков искусства, на чем основывается такое мнение. "Вечные" черные картины[1], одна-другая серия гравюр, все творчество последних двадцати лет его долгой жизни неправомерно тяготят над любой попыткой толкования будничного бытия Гойи – художника и человека. В том, что он приезжает в Мадрид и начинает работать для шпалерной фабрики[2] по указаниям Менгса, я вижу признак совершенно иного темперамента.

В картонах начинает проявляться тот Гойя, каким он мог и должен был быть. И это происходит именно тогда, когда впервые в жизни он подвергается давлению однородной среды, обладающей очень отчетливым обликом: это столичный, более того, придворный мир. Гобелены предназначены для королевских дворцов, мануфактура принадлежит короне, руководит ею придворный живописец. Так вот, неотесанный мужлан из Фуэндетодоса[3] и Сарагосы немедленно попадает в тон, более того, именно в этом общем тоне и проявляется его в высшей степени самобытное дарование. Четырнадцать лет спустя, в 1790 году, он начинает вращаться в самом аристократическом обществе и завязывает дружбу с крупными интеллектуалами того времени. Эта вторая среда отличается от придворной: в ней господствуют другие запросы, в нее вторгаются "новые идеи". И как раз тут мы видим новый взлет Гойи: возможности, которые лежали в нем косной массой, приходят в движение. Еще через пятнадцать лет, когда в Испании сказываются последствия Французской революции, Гойя попадает в другую ситуацию и, несмотря на годы, на глухоту, сразу же откликается на нее, черпая из тайников души новое вдохновение. Все это может навести на мысль, что перед нами человек, сверхчувствительный к окружению, живущий за счет него, или, как говорят характерологи и особенно психиатры, "синтонным", настроенный на одну волну с обществом. Соматический, телесный образ Гойи как будто соответствует этому определению.

Но когда мы говорим, что в картинах проявляется Гойя, было бы неплохо решить для себя – в чем же конкретно? Превратные суждения о нашем художнике основаны на грубейшей ошибке, которая была допущена при оценке этого по большому счету начального этапа его творчества. К счастью, наши ученые уже давно исправили эту ошибку. Я имею в виду сюжеты гобеленов. Некоторые из них представляют собой чисто или наполовину народные испанские сцены. Из совершенно непростительного невежества предполагалось, что Гойя сам, свободно выбирал народные сюжеты. Отсюда моментально родилось представление о Гойе – поклоннике народного и чисто испанского, который жил в среде озорников и веселых девиц, тореро и забияк. Сейчас мы знаем: сверху исходили не только общие указания, чтобы Гойя писал картины на темы национальных обычаев, но и многие конкретные сюжеты. В тех исключительных случаях, когда было иначе, Гойя не забывает указать в сопроводительном письме: "Придуманно мною".

Предполагаемую народность Гойи сильно снижают следующие обстоятельства. Во-первых, с начала XVIII века придворные художники, иностранцы Уасс, Парет, сыновья Тьеполо, постоянно обращаются к народным темам. Во-вторых, по всей Европе в это время происходит то же самое. В-третьих, "народность" как одно из ключевых направлений европейской живописи складывается уже в последней трети XVI века. В Италии оно зарождается бурно – с Караваджо. Под его влиянием сложился – хотим мы того или нет – сам Веласкес. Так что живописать народные обычаи в 1775 году не означало ничего особенного. А в-четвертых, есть обстоятельство куда более значительное: в XVIII веке в Испании возникает удивительнейшее явление, которое не наблюдалось ни в одной стране. Страстное увлечение народным, уже не в живописи, а в повседневной жизни, охватывает высшие классы. К любопытству и филантропическому сочувствию, повсюду питавшим "народность", в Испании добавляется нечто неистовое, что мы должны определить как "вульгаризм". Это слово не случайно пришло мне на ум. Я заимствовал его из лингвистики, где оно является термином и имеет строго определенный смысл. Речь идет о следующем: в языке часто появляются два варианта одного и того же слова, или два синонима, из которых один письменного происхождения, а другой соотносится с тем, как его произносит и употребляет народ. Так вот: если в сообществе, говорящем на данном языке, прослеживается тенденция к предпочтению народной формы, это в лингвистике называется "вульгаризмом". В определенных дозах такое предпочтение нормально для любого языка, питает его, придает ему остроту, делает гибким и подвижным.

А теперь пусть читатель представит себе, что подобная тенденция с правил словоупотребления перешла на танцы, песни, жестикуляцию, развлечения. Это уже не лингвистика, а всеобщая история нации. И если вместо привычной, строго дозированной игры в простонародье в подражание вульгарным привычкам мы вообразим себе пылкий, исключаящий что-либо иное энтузиазм, настоящее исступление, благодаря которому пристрастие к простонародному превращается в основной рычаг всей испанской жизни второй половины XVIII века, нам удастся обозначить заметное явление нашей истории, которое я называю "вульгаризмом". У меня не укладывается в голове, как получилось, что этот феномен до сих пор не был замечен и оценен по достоинству: его масштабы в пространстве и времени огромны, его действие продолжается еще в первые годы нашего века люди моего поколения всецело пережили его в дни своего отрочества, – и, насколько мне известно, никакой другой народ не имел в своей истории ничего подобного. В других странах нормой было как раз обратное: низшие классы с восхищением наблюдали правила жизни, созданные аристократией, и старались подражать им. Смещение этой нормы поистине поразительно. Но именно это смещение определяло – хотим мы того или нет – всю испанскую жизнь на протяжении многих поколений. Простой народ поместил себя в жизненные правила собственного изобретения, принял их с энтузиазмом, с полным осознанием самого себя как их творца и с несказанным наслаждением; принял без оглядки на аристократические обычаи и без всякого стремления им подражать. Со своей стороны высшие классы лишь тогда чувствовали себя счастливыми, когда оставляли собственные привычки и насыщались вульгаризмом. Не следует преуменьшать: вульгаризм был способом счастья, который в XVIII веке открыли для себя наши предки. Прикиньте, сколько особенных, небывалых событий должно было произойти в Испании с конца XVII века, чтобы полвека спустя обнаружилось столь неслыханное явление. Однако эти события прошли не замеченными перед близорукими глазами историков. Но оставим для другого случая рассмотрение истоков этого явления и определим три основные его составляющие. Первая заключается в нарядах и украшениях жителей Мадрида и некоторых андалузских столиц, в репертуаре характерных действий, поз и жестов, абрисе и музыке движений тела, произношении,

Ортега и Гассет Хосе Гойя и народное filosoff.org
оборотах речи, специфических словечках.

Невозможно выразить, до какого предела дошел во второй половине XVII в. упадок испанской аристократии. "У нас нет умов", – уже указывал граф-герцог[4] и в официальном документе, и то же самое повторял Филипп IV, когда, удалив графа-герцога, взял на себя всю полноту власти. Почитайте "Письма иезуитов", относящиеся к этим годам, и вас поразит, с какой ясностью тогдашние испанцы отдавали себе отчет в никчемности своей знати[*Cartas de algunos P.P. de la Compania de Jesus sobre los sucesos de la monarquia entre los anos de 1634 y 1648, siete volumenes. Madrid, 1861 a 1865]. Она утратила всякую творческую силу. Она оказалась беспомощной не только в политике, управлении страной и военном деле, но даже не способна была обновлять или хотя бы с изяществом поддерживать правила повседневного существования. Таким образом, она перестала исполнять основную функцию любой аристократии перестала служить примером. А без образцов, подсказок и наставлений, исходящих сверху, народ почувствовал себя лишенным опоры, оставленным на произвол судьбы. И тогда в очередной раз/проявляется редкая способность самого низкого нашего простонародья – *fare da se*[5], жить само по себе, питаясь своими собственными соками, своим собственным вдохновением. Я считаю эту способность редкой, потому что ее совсем не так часто встретишь у нации, как может показаться при первом приближении. С 1670 года испанское простонародье начинает жить, обратившись внутрь самого себя. Вместо того чтобы искать правила вовне, оно понемногу воспитывает и стилизует свои собственные, традиционные[*Не исключено, что тот или иной элемент заимствуется у знати, но и он переиначивается согласно собственному народному стилю]. Результатом этой стихийной, разрозненной и повседневной работы станет тот самый репертуар поз и жестов, каким пользовался испанский народ на протяжении двух последних столетий. Этот репертуар имеет одну особенность, благодаря которой он представляет собой нечто, по моему мнению, уникальное, а именно: действия и движения, составляющие его, непосредственны, как и все народное, но в то же время они уже стилизованы. Исполнять их – значит непросто жить, а жить "по правилам", существовать "в стиле". Наш народ создал себе как бы вторую природу, уже обогащенную эстетическими свойствами. И этот репертуар ежечасно используемых линий и ритмов стал словарем, драгоценным материалом, из которого создавались народные искусства. Они представляли собой, таким образом, вторую сознательную стилизацию, которая была осуществлена на основе первоначально закрепленных движений, жестов и речи. Пример тому – две другие большие составляющие неодолимой волны "вульгаризма", захлестнувшей Испанию около 1750 года. Речь идет о двух величайших художественных явлениях, какие породил наш народ в тот век, – о бое быков и о театре.

То, что мы теперь называем корридой, едва ли имеет хотя бы отдаленную связь с древней традицией боя быков, в котором участвовала знать. Именно в последние годы XVII века, когда, как я полагаю, испанский народ решается жить своей собственной сущностью, мы впервые с достаточной частотой сталкиваемся в рукописях и документах со словом "тореро", применяемым к людям из простонародья, которые, объединяясь в труппы еще довольно зыбкого профессионализма, объезжали мелкие городки и селения. Все это еще не было корридой – строго согласованным спектаклем, подчиненным правилам искусства и эстетическим нормам, который вынашивался долго: полвека. Можно сказать, что бой быков выкристаллизовался как произведение искусства около 1740 года. Почему процесс протекал так медленно и почему именно к названной дате подоспело художественное оформление народной игры с быками – вопросы, которые могут увести далеко от нашей темы. Для нас важно, что в четвертой декаде века появляются первые организованные куадрильи[6], которые берут быка из загона и, исполнив предусмотренный, с каждым днем все более определявшийся ритуал, возвращают его на скотный двор убитым "по правилам". Эффект, произведенный этим в Испании, был молниеносным и всепоглощающим. Год-два спустя исступление, в какое коррида приводила все классы общества, уже серьезно беспокоило министров. Сохранился меморандум Кампильо, правителя очень дельного, где он выражает свое огорчение по поводу того, что, как ему сообщили, простолюдины в Сарагосе несут в заклад последнюю рубашку, лишь бы только попасть на бой быков[*Дон Хосе де Кампильо и Коссио был министром при Филиппе V. Поскольку я пишу в положении кочевника (в Лиссабоне), у меня нет под рукой давно уже сделанной выписки из этого меморандума, где была обозначена дата. Но раз Кампильо умер в 1741 году, можно с достаточной точностью утверждать, что высказывание относится к предыдущему году. Я считаю эту дату эпохой в истории тавромахии]. За всю историю нашей нации мало что так захватывало ее, приносило ей в те полвека, о которых идет речь, столько счастья, как праздник боя быков. Богачи и

Ортега и Гассет Хосе Гойя и народное filosoff.org
неимущие, мужчины и женщины тратят добрую долю каждого дня, собираясь на корриду, находясь на корриде, обсуждая корриду и ее героев. Коррида превратилась в настоящее наваждение. И нельзя забывать, что сам спектакль не более чем лицевая сторона, эффект сиюминутного присутствия, за которым открывается целый мир: от лугов, где пасутся боевые быки, до таверн и распивочных, где собираются тореро и болельщики.

Энтузиазм .не меньший, чем .бой быков, вызывал в это время и театр. Если я ошибаюсь, утверждая, что период от 1760 до 1800 года был эпохой наибольшего пристрастия испанцев к театру, пусть мне приведут серьезные доводы. Но если этот факт достоверен, историки должны будут показать нам его, выявить и обрисовать со всей тщательностью, потому что он чрезвычайно важен. Именно тогда - а не в XVII веке - театр делается всеобщей страстью, составляет часть жизненного достояния всех, принадлежит всем всецело и безраздельно. Так вот, драматурги в этот период столь же ничтожны, как и художники. В Испании после 1680 года дефицит талантов в науке, словесности, изобразительном искусстве попросту ужасен - до такой степени, что это граничит с патологией и требует дополнительного разъяснения. В тысячный раз ставились комедии нашего старого барочного театра. Но добавились и новые театральные жанры - сайнете, хакары, тонадилы[7], - жанры простонародные по стилю и происхождению, или, как сарсуэлы[8], рожденные при дворе, но с каждым днем все более и более насыщающиеся народным духом. Эти новые жанры были лишены каких бы то ни было литературных достоинств, - больше того, никаких достоинств и не предполагалось. Как же тогда объяснить, что, несмотря на это, испанский театр переживал, свой, быть может, звездный час? У людей, которые по-ребячески произвольно судят об истории мирового театра и, не замечая очевидного, предполагают *ad libitum*[9], что театр - жанр главным образом литературный, такое в голове не укладывается: коль скоро данная эпоха не была богата драматургами, то, будучи слепы и глухи к реальным фактам, они не могут признать ее высшим этапом в театральной жизни. Но если уяснить себе, что нормой в истории мирового театра является то, что он живет в основном за счет актрис, актеров и сцены, а драматические поэты оказывают на него второстепенное, переходящее воздействие, все становится на свои места. Рассматриваемый нами этап развития испанского театра - крайняя, впадающая в карикатуру иллюстрация тому. Под вековой пылью нашего барочного театра, рядом с кучкой тупиц драматургов, превращавших сцену в болото, начиная с 1760 года появляются сплошной чередой гениальные актрисы и блестяще одаренные актеры. Те и другие, за редчайшими исключениями, из простонародья. Актрисы не только декламировали - они были певицами и танцовщицами. И своим расцветом испанский театр обязан исключительно актрисам и актерам, которые непрерывно сменяли друг друга на подмостках с 1760 года до начала XIX века. Актрисам в особенности: обладая, по-видимому, блестящими природными данными, они дали миру одно из самых ярких проявлений того, чем может быть испанская женщина. Никто не учил их грации, которая сама собою изливалась в изобилии, пленяя всех. Они сделали из сцены нечто вроде тройничного нерва национальной жизни. Их популярность была беспредельной. Не только совершенство, с каким актриса исполняла роль, но и ничтожнейшие детали ее частной жизни были известны всем, обсуждались повсюду, служили предметом нескончаемых споров. Потому что личность этих изумительных созданий, не уместаясь на подмостках, выплескивалась па улицы Мадрида, продолжалась в его гуляньях и празднествах. Самые высокородные дворяне теряли из-за них голову - как герцог Верагуа из-за Марии Ладвенант, - герцогини искали их дружбы, простолудины каждый вечер устраивали потасовки, утверждая превосходство той или иной любимой актрисы. То же самое, чуть в меньшем масштабе, происходило с актерами. То одного, то другого правительство бывало вынуждено отправлять в ссылку, ибо страсти, которые разжигали они в самых высокопоставленных дамах, выходили за всяческие границы[*Похороны Марии Ладвенант - она умерла очень молодой происходили в тот день, когда были изгнаны иезуиты[10]. Некоторые современники оставили нам свидетельство своего изумления перед тем фактом, что мадридскую публику изгнание иезуитов нисколько не занимало, - весь этот день она была поглощена похоронами актрисы].

Я уже сказал, что разобранный пример преимущества комедиантов над литераторами в своей крайности доходит до карикатуры. Слово это не случайно: тогдашний театр до такой степени жил за счет актрис и актеров, что зрителей интересовало уже не столько исполнительское искусство, сколько сама личность исполнителя. Этим было вызвано поразительное смещение: драматурги стали делать исполнителей персонажами своих пьес. Так поступал драматург, который двадцать лет царил на подмостках, - дон Рамон де ла Крус. Этот автор, который сочинял неимоверное количество сайнете, сарсуэлы,

Ортега и Гассет Хосе Гойя и народное filosoff.org лоя[11], топадилли, хакары, который, чтобы оправдаться в глазах французской партии, перевел французские и итальянские трагедии, является ярким примером ошибки, в которую впадают историки. Потому что его знаменитые сайнете ровным счетом ничего собой не представляют; более того, они и не были задуманы как произведения, обладающие поэтическими достоинствами. По замыслу и назначению они напоминают нынешние киносценарии: это канва, которую актеры и актрисы могли расцветивать своей игрой. Поэтому-то драматург и кончил тем, что превратил фигляров в героев своих пьес, вызвав крайнее негодование членов французской партии. Послушаем Саманьего: "Наконец поэты устали сочинять и отдали свои создания на откуп комикам; и вот, дабы укрепить в нас иллюзию, Гарридо, Тадео и Полония повествуют со сцены о своих собственных любовных шашнях, о своих заботах, стремлениях и сумасбродствах"[* El Censor. Madrid, 1786, p. 441; Cotarelo. Don Ramon de la Cruz y sus obras. Madrid, 1899].

Знать не могла уже служить примером – такие примеры стали поставлять театральные подмошки. "И кто может сомневаться, – говорит тот же Саманьего, – что подобным образом (театральным) мы обязаны тем, что следы низкопробного молодечества, "махизма"[12] обнаруживаются и в самых просвещенных и высокопоставленных особах... в их шутовских нарядах и ужимках"[*El Censor, p. 438].

Я не мог не показать, хотя бы в общих чертах, пышно цветение "вульгаризма, которым была исполнена подлинная "коллективная душа" Мадрида в то время, когда Гойя прибыл в столицу. Это позволяет уяснить себе природу приверженности Гойи чисто испанскому, которую пытались представить как исконно присущую его жизни и личности. Ибо человек есть то, что он делает исходя из системы законов, установленных в том кругу, в котором он пребывает. Однако, чтобы не допустить тут ошибки, мы должны подчеркнуть еще один, решающий момент. Увлечение вульгарными манерами можно понять и так, будто эти манеры просто "существуют где-то" и кто-то отправляется на поиски их и следует им из особого пристрастия. Но дело обстояло совсем иначе.

При том, что в глубинной своей сути общество пребывало в благодушном спокойствии, эта половина испанского XVIII века была полна "вульгарных" страстей. Все переживалось с безудержной горячностью, с почти маниакальным энтузиазмом. Испанцы не просто шли на корриду или в театр, – весь остаток дня они едва ли говорили о чем-либо ином. Мало того, они спорили и ссорились, а это значит, что коррида и театр пронизали жизнь до того слоя, где вскипают страсти. И так во всем обществе, даже на самом верху. Когда Тирана высочайшим повелением была отозвана из Барселоны, чтобы выступить в театрах Мадрида, и муж отказался выслать ей наряды и украшения, герцогиня Альба, ее поклонница, предоставила актрисе свой гардероб. Герцогиня Осуна, соперница Альбы, немедленно сделала то же самое для своей любимицы Пепы Фигерас, звезды простонародных сайнете.

Даже если такая "народность" кому-то и не нравилась, ее материя под огромным напором устремлялась в щели любого бытия. Отсюда возникло любопытное явление. Помимо многочисленных группировок, порожденных различными светилами "вульгарного" искусства, в Испании существовали две значительные партии: с одной стороны, огромное большинство нации, которое было погружено в чисто испанское, пропитано им, полно энтузиазма по отношению к нему; с другой – несколько кружков, малочисленных, но состоящих из людей влиятельных (вельмож, ученых, министров, государственных деятелей) – людей, которые были воспитаны на французских идеях и вкусах, подчинивших себе всю Европу, и которые чисто испанские народные обычаи считали позором. Борьба этих двух важнейших партий была упорной и ожесточенной. Честно говоря, те и другие были и правы и не правы. Сторонники "просвещения" сражались с "махизмом", пытались, порой безуспешно, добиться отмены боя быков[13] и обрушивались со свирепыми нападками на бедного дона Рамона де ла Круса, сайнете которого наводняли театральную сцену площадными нравами. Я уже указывал, что эти сайнете, за редкими исключениями, глупы, но переводные и оригинальные трагедии, которыми предлагалось их заменить, были не умнее. Интересно, однако, другое: когда "просветители" обрушиваются на "вульгарное", их проза оказывается насыщенной именно теми словами и выражениями, какие приверженцы "народности" употребляли в разговорной речи, что и является доказательством неодолимой, всепроникающей силы "вульгаризма"[* Я не стану цитировать общеизвестные отрывки из двух сатир Ховельяноса, хотя это самый полный документ, какой можно привести в подтверждение моей правоты. Перечитывая их, обратите внимание на точность, так сказать, терминологического вульгарного словаря. Ховельянос, который

Ортега и Гассет Хосе Гойя и народное filosoff.org ненавидит бой быков, изъясняется как обозреватель корриды. В своем "Меморандуме о благопристойности зрелищ и публичных развлечений, а также об их происхождении в Испании" он пишет: "что являют собой наши балеты, как не жалкое подражание распущенным и непристойным пляскам самой низкой черни? у других наций боги и нимфы танцуют на подмостках, у нас - вульгарные молодчики и площадные бабы".

В письме к маркизе де ла Солана, даме строгих правил, великолепный портрет которой оставил Гойя[14], граф дель Карпио пишет о герцогине Альба, что она "в эти минуты с приятностью проводит время, распевая тираны[15] и завидуя махам".

Все это доходит до апогея именно в 1775 году, как раз тогда, когда молодой арагонец приезжает в Мадрид. В этом году на столичной корриде впервые выступает Педро Ромеро. В следующем году завязывается его знаменитое соперничество с Костильяресом, первое из многих широкомасштабных состязаний, накалявших бурную историю боя быков. В эти годы вершин славы достигают Полония Рочель, бесподобно исполняющая тонадилли, Катуха, Карамба; а в 1780 году начинается сценическое соревнование между Тираной и Пенной Фигерас["Смейтесь сколько хотите, - пишет Ириарте одному своему другу, над партиями гюкистов, пиччинистов и люллистов[16]. У нас тут идет грызня между .костильяристами и ромеристами. Везде и всегда все только об этом и говорят: под лепными плафонами зал и в убогих хижинах, творя утренние молитвы и надевая ночной колпак. Во время самого зрелища доходят до рукоприкладства, и очень скоро бой быков сделает из нас настоящих атлетов?" (Cotarelo. Yriarte у su ероса, p. 237)].

Что из всего этого и с какой интенсивностью влияет на жизнь и творчество Гойи около 1790 года? Из одного его письма, которое помечено гораздо более поздней датой и в котором говорится как о чем-то само собой разумеющемся, что в этот день он идет "на быков", мы при желании можем заключить, что и в предшествующие годы он посещал корриду не больше и не меньше, чем любой другой мадридский обыватель[*в письме 1778 года к Сапатеру, который был костильяристом, он признается, что принадлежит к партии Педро Ромеро]. В продолжение всего этого периода он не рисует ни одного тореро и не пишет ни одной картины, посвященной бою быков, если не считать картон "Новильяда", изображающего не корриду как таковую, а игру с молодым бычком, которого выпускают на любой деревенской улице. Картина задумана как чисто декоративная, и, если - пленившись тем, что центральная фигура, по всей видимости, автопортрет художника, - мы захотим использовать это произведение как доказательство увлечения Гойи тавромахией, мы всего-навсего убедимся, что в это время Гойя ничего не смыслит в ге taurina[17]. Нет данных и о том, был ли он как-то связан с миром кулис. В конце 1790 года он. посылает своему другу Сапатеру несколько тиран и сегидилий. "С каким удовольствием ты прослушаешь их, - пишет он приятелю. Я их еще не слышал и, скорее всего, так и не услышу, потому что больше не хожу в те места, где их поют: мне втемяшилось в голову, что я должен .придерживаться некой идеи и соблюдать достоинство, каким должен обладать человек; всем этим, как ты можешь себе представить, я не вполне доволен".

Из всех свидетельств, какие Гойя оставил о себе, это мне представляется самым важным. Извлечем из слов Гойи то, что он хочет сообщить, и то, что сообщает помимо своей воли. Первое: Гойя считает естественным и само собой разумеющимся, что, посылая эти, по всей видимости, новомодные куплеты, он доставляет своему другу Сапатеру, доброму и благонамеренному провинциалу, истинное удовольствие. Значит, и в провинции старались быть в курсе новых мадридских веяний. Второе: в те пятнадцать лет, какие Гойя к тому времени провел в Мадриде, он, как и все, ходил слушать подобные песенки в места, где собирались "махисты". Вряд ли имелись в виду театры, хотя он и не имел причины их избегать. Во всяком случае, это самое крупное свидетельство, какое можно привести в пользу его приверженности чисто испанскому, и оно же оказывается довольно мизерным[*При желании к этому можно добавить два письма, в которых он рекомендует другому сарагосскому другу кантаора[18] Пако Триго]. Потому что это все, что мы знаем о пресловутой веселой жизни Гойи, от которой не осталось никакого следа: ни мало-мальски четко очерченной в анекдотах фигуры, ни определенного направления в творчестве последующих лет. Третье: Гойя сообщает о перемене, которая до написания письма произошла в его личности и жизненных правилах. Оказывается, что теперь у Гойи есть "идея", что эта идея предписывает ему "соблюдать достоинство" и что это достоинство есть нечто, "чем должен обладать человек". Вот так так! Что же это случилось с нашим арагонским мужланом на

Ортега и Гассет Хосе Гойя и народное filosoff.org
пятом десятке?

Перед нами воистину обращение. Но из какой веры и в какую?

Эти решающие в жизни Гойи пятнадцать лет я представляю себе так.

Он поселяется в Мадриде около 1775 года; ему двадцать девять лет. До этого в Сарагосе и в Италии он вел самое заурядное существование мастерового. В Италии он увидел не больше, чем любой другой молодой художник того времени. Он не почерпнул из итальянского искусства ничего самобытного. Картина для алтаря в храме св. Франциска Великого[19], которая относится к 1781 году, показывает нам всю достойную сожаления поверхностность, с какой Гойя воспринял художественные богатства Рима. То есть он приезжает в Мадрид без каких-либо творческих замыслов, без вдохновения, приезжает попросту заниматься своим ремеслом и с помощью этого ремесла зарабатывать себе на жизнь. В Мадриде он влечет самое будничное существование: не знает почти ни с кем, кроме сотоварищей по ремеслу, среди которых никто ничем не блистал – ни успехами в искусстве, ни особым молодечеством. До 1783 года, если не считать фресок в храме Пресвятой Девы дель Пилар[20] и "Проповеди св. Бернардина" в храме св. Франциска Великого, Гойя, по-видимому, занят исключительно тем, что поставляет картоны для гобеленов на королевскую фабрику. Должно быть, тогда не было спроса на его картины. Вельможи заказывали портреты Менгсу, Вертмюллеру и другим иностранцам. А Гойя принадлежал к многочисленному цеху малозначительных придворных художников. Глухие, медлительные годы. Тяжело приспосабливается он к суете мадридской жизни. В возрасте, когда обычно создается капитал случайных знакомств, которые, как правило, бывают самыми длительными и доставляют больше всего радости, он не сближается ни с кем. Что бы там ни говорили, а у него нет ни друзей тореро, ни любовницы актрисы. Короче, это ремесленник, занятый монотонным повседневным трудом. Его заботит лишь продвижение по службе, он стремится во что бы то ни стало отыскать лазейку и проникнуть в более высокие сферы, в 1783 году он наконец добивается заказа на портрет Флоридабланки. Надежды, пробужденные приближением к министру, ясно говорят об отчаянной беспомощности предыдущих лет. Ожидания не оправдались: Флоридабланка не спешил оказать покровительство.

И все же картоны, хотя и медленно, создают художнику имя. Примечательно, что первыми им начинают интересоваться самые выдающиеся архитекторы той эпохи: Сабатини, Вильянуэва, Вентура Родригес. Последний предоставляет ему возможность написать портрет инфанта дона Луиса, который в этом же самом году приглашает художника в Аренас де Сан Педро[21]. Чуть позже Гойя начинает писать портреты людей выдающихся, в частности одного из первых – архитектора Вентуры Родригеса. Эти портреты, как попутный ветер, выносят Гойю в открытое море. В 1786 году он назначен королевским живописцем.

К 1790 году меняется социальное окружение Гойи, а вместе с ним и вся его жизнь. Он знакомится и начинает общаться с мужчинами и женщинами, принадлежавшими к самой влиятельной знати, а одновременно и с писателями и государственными деятелями – сторонниками "просвещения". И тот и другой крут явились для Гойи откровением. До сих пор он жил как живут все испанцы, как они жили всегда – наобум святого духа, с растительной непосредственностью отдаваясь насущным нуждам проживаемого момента. Теперь перед ним люди, для которых существовать – значит постоянно работать над собой, обуздывать стихийные порывы, отливать себя в идеальные формы, выработанные человечеством. Отсюда бдительный надзор за любым непосредственным движением и неустанное порицание всего привычного, общеупотребительного – того, что делается просто так. "Просветители" (повторяю, одни из знати, другие интеллектуалы или государственные деятели) разработали свод неукоснительных правил. Их позиция в жизни определялась "идеями". Гойя слушает их разговоры. Необразованный тугодум, он не до конца понимает услышанное, но схватывает нечто основное: не следует поддаваться стихийному порыву, ни собственному, ни коллективному, следует жить сообразуясь с "идеями".

Это первый урок, из которого Гойя извлекает пользу. А ему уже сорок лет! Необходимость размышлять, сосредоточиваться на самом себе перерождает его. Перед ним – все тот же мир, в котором он жил до этого, но мир преображенный. Непосредственность привычки приостановлена – и самое близкое становится далеким и чуждым. Тогда-то Гойя и открывает вокруг себя испанское. Тогда, а не раньше Гойя начинает писать картины на национальные темы – именно потому, что его увлечение чисто испанским, всегда бывшее

Ортега и Гассет Хосе Гойя и народное filosoff.org
гораздо ниже нормального уровня, окончательно сошло на нет.

Поразмыслим. Мы в 1787 году. Два года назад Гойя вошел в ослепительный мир герцогинь и бдительный мир "просветителей". В глубине души этого грубого ремесленника всегда дремало аристократическое чувство существования, то самое чувство, которое помимо воли самого художника, в каком-то сомнамбулическом состоянии присутствует в картинах для гобеленов, обнаруживаясь тогда, когда мы задаем себе вопрос: что а них принадлежит собственно Гойе? Это удивительно, это трогательно: Гойя, который должен был стать Гойей, пробуждается внезапно, от простого соприкосновения с мирами, где, как и в любых аристократических кругах, все непосредственное и непринужденное тщательно избегается. В этом оба мира совпадают: в обоих считается, что лучшая жизнь - всегда иная, непохожая на изначально данную, что жизнь нужно созидать, а не пускать на самотек. Расходятся же они в своем взгляде на "вульгарное". Для знати народная жизнь - одна из возможных красивых форм игры в жизнь. Она их забавляет, им нравится наблюдать ее, имитировать ее, погружаться в нее на какое-то время именно потому, что она иная. "Просветители", хотя и их так или иначе затрагивает увлечение народным, в целом решительно отвергают его. Чисто по-испански: это зло, это варварство, это то, что было создано неразумным ходом истории. Оно, как и все остальное, что просто существует, - существует, чтобы быть пересозданным. "Просвещение" - стремление к коренному пересозданию. Неудобная жизненная позиция, которая вначале отрицает жизнь, с тем чтобы потом, на обломках, утвердить какую-то новую идею.

Не это ли означают слова Гойи в приведенном выше письме к Сапатеру? Гойя пересоздает свою жизнь. Он отказывается ходить в места, где можно послушать, как поют тираны, потому что жизнь должна быть иной - не той, которая нравится. Рационализм в области морали, максимально выраженный "категорическим императивом", призывает нас жить "против шерсти". Надо существовать исходя из определенных идей, которые подавляют любое первое движение, подвергают его сомнению. Это мучительно: "...как ты можешь себе представить, я не вполне доволен". Гойя уже никогда не будет вполне доволен. Даже если бы два года спустя на него не обрушилось страшное несчастье временный паралич и окончательная глухота, - его существование все равно было бы омрачено внутренним смятением, потому что с этих пор в Гойе поселяются два непримиримых соперника: стихийный темперамент и темный ум деревенщины - перед *pisus*[22], перед порывом к избранному и высокому; и талант художника служит всего лишь внешним проявлением этой внутренней борьбы. Гойя был выбит из того порядка, в котором человек существует в полусне, как дитя в колыбели, но ему не хватило силы разума, чтобы со всей определенностью обосноваться в определенности мысли. Считать, что можно до бесконечности оставаться в традиции, так же глупо, как и предполагать, будто разум - панацея, готовое решение всех проблем, не заключающее в себе новых зол. Часто забывают, что существование человека соткано из опасности и всякое решение чревато новым риском.

И вот около 1790 года - я подозреваю, что года на три - на четыре позже, - Гойя начинает писать тореро и актрис, чего он не делал в предыдущие годы, в те самые, когда он якобы не вылезал из таверн и цирков. Интересно, как объяснят это историки? Уточним некоторые детали.

Гойя пишет всего двух тореро: это братья Ромеро, Педро и Хосе. Портрет Костиляреса довольно сомнительной атрибуции, к тому же время его создания не совпадает с возрастом модели. Приняв во внимание даты активных выступлений на арене всех трех матадоров и дату написания последнего портрета[*Портрет Педро Ромеро отличается от двух других своей неопределенностью. Такое впечатление, будто он написан по памяти], следует все три портрета отнести самое раннее к 1790 году[23]. Три года назад Гойя познакомился с герцогиней Осуна, которая принадлежала к группировке Костиляреса. Вспомним, что вся испанская жизнь была тогда сплошной борьбой группировок. В 1790 году он, должно быть, познакомился с герцогиней Альба, во всяком случае, вступил в более короткие отношения с этой высокородной особой, такой дерзкой, взбалмошной и бесшабашной. Так вот, герцогиня Альба покровительствовала Хосе Ромеро[*Хосе Ромеро занимает в тавромахии второстепенное положение. Он, по всей видимости, не выступает в Мадриде до 1789 года, и маловероятно, чтобы Гойя был с ним близко знаком. Напротив, удивительно, что художника не заинтересовал Пене Ильо. Но Пене Ильо в то время только начинает завоевывать популярность].

В 1794 году он пишет первый из двух портретов актрис, портрет Тираны. Как

Ортега и Гассет Хосе Гойя и народное filosoff.org случилось, что он выжидал столько времени, прежде чем запечатлеть эту звезду подмостков, по милости которой почти каждое представление заканчивалось дракой? Ведь Тирана умирает в этот же самый год. Но Тирана находится под сильным, непосредственным покровительством герцогини Альбы... и "просветителей". Игра случая! Гойя пишет первую актрису, воспитанную в правилах французского театра. В театре Сарсуэлы Тирана не участвует в сайнете, не исполняет тонадиллы; она - трагическая актриса. Когда муниципальный совет предлагает ей поступить в одну из двух "традиционных" трупп, она вынуждена заявить, что не знает чисто испанского репертуара, не умеет говорить под суфлера и у нее нет никаких костюмов, кроме трагических. Перед нами на холсте Гойи - хмурое лицо орленка с непомерно густыми бровями, которыми, неизвестно почему, Гойя наделяет многие свои модели и которые жалуется даже ангелам в Сан Антонио де ла Флорида[24][*См.: ColarteLo. La Tirana, Madrid, 1897. Другая актриса, которую писал Гойя, Рита Луна, наследовала Тиране]. Почему же он не пишет тех актрис, которые, как Транадина, могут сказать о себе: "Мы из простого народа"[* Во "Вступлении" к трагедии дона Рамона де ла Крус "Нумансия" (1778)]?

Мое объяснение появления этих портретов нельзя понимать в тривиальном смысле. То, что такой-то тореро или такая-то актриса пользовались покровительством той или иной герцогини, играет маловажную роль. Я хотел сказать, что с 1787 года Гойя начинает рассматривать национальную жизнь с точки зрения тех двух социальных групп, к которым он примкнул и в которых оставался всецело вплоть до самой своей смерти. Поскольку эта точка зрения двойственна и противоречива (вкус верхов к "вульгарному" и ниспровергающее его презрение, исходящее от "идеи"), наследие Гойи, относящееся к темам такого порядка, двусмысленно и вызывает сомнения. Мы зачастую даже не знаем, превозносит ли Гойя то, что пишет, или осуждает, изображает ли он это pro или contra. ГИПОТЕЗА

Гипотеза, стало быть, такова: запоздалое - в сорок лет соприкосновение Гойи с жизненными правилами более высокого порядка порождает в нем внутренние противоречия. С одной стороны, его личность оказывается расщепленной: отныне и навсегда она раздвоена между "народностью" - а с самой душой народного связывали его происхождение и юные годы - и туманными представлениями о высших, несколько призрачных нормах, которые отрывают его от родной стихийности и внушают обязательство перед самим собою - жить иной жизнью. Эти два начала никогда не сольются, и Гойя будет жить, так и не приспособившись ни к одному из двух миров - ни к миру традиции, ни к миру культуры, - то есть без надежного убежища, в непрерывном смятении и неуверенности. Глухота доведет все это до границ патологии, замкнув в томительном одиночестве человека, который по складу своего темперамента должен был жить средою, постоянно чувствовать прикрытие среды и ее давление - только тогда он откликнулся, выказывая самые личностные стороны своего существа.

А жизненный шок, в который повергает его перемена окружения, дает удивительный результат: вырвавшись из традиций, в том числе и из традиций живописи, в которых он жил до этого, обязавшись взирать на все из отдаленных областей рассудка и не принимать первичного, Гойя высвобождает и как бы пробуждает от спячки свою самобытность. Все историки единодушно признают совпадение между переходом Гойи в новую социальную среду и появлением его великой живописи, состоящей из новшеств и дерзновений, которые, обгоняя друг друга, стремятся вперед, достигают пределов искусства, преступают эти пределы и пропадают в чисто маниакальном произволе.

КОММЕНТАРИЙ ГОЙЯ И НАРОДНОЕ

(Goya y lo popular). Перевод выполнен по книге: Ortega y Gasset J. Goya. Madrid, Revista de Occidente, 1962.

Впервые опубликовано в 1950 г. издательством "Ревиста де Оксиденте" в сборнике "Заметки о Веласкесе и Гойе".

В настоящем издании публикуются з 5 и 6 первой главы книги. В других главах Ортега рассматривает также ряд теоретических вопросов искусствознания и эстетики живописи.

В книге Ортега последовательно обращается к исследованию "обстоятельства" и "призвания" Гойи. Круг изучаемых здесь проблем обширен и проблематичен,

Ортега и Гассет Хосе Гойя и народное filosoff.org поэтому к данной работе вполне применимы названия "Вокруг Гойи" и одновременно "Гойя изнутри". Творчество этого художника всегда являлось для Ортеги загадкой, притягательной проблемой. Значительная часть исследовательских материалов о Гойе из архива философа не опубликована и, возможно, не приведена в систему (см.: Ferrari E.-L. Ortega y las artes visuales. Madrid, Re vista de Occidents, 1970, p. 19).

[1] Видимо, имеются в виду фрески из Дома "глухого", написанные художником в 1820-е гг.

[2] Гойя работал для королевской гобеленовой мануфактуры Санта Барбара в 1775 -1780 и 1786-1792 гг. В 1775 г. он создал картоны для двух серий гобеленов на охотничьи темы. В 1776-1780 гг. Гойя исполняет три серии картонов на "народные" темы. К 1786-1789 гг. относятся две серии картонов на "деревенские" темы, и к 1791-1792 гг.-серия из семи картонов, опять на "народные".

[3] Фуэндетодос - арагонское селение, где родился Гойя.

[4] имеется в виду Оливарес.

[5] Обходиться своими силами, делать самому (итал.).

[6] В тавромахии - весь состав участников представления.

[7] Сайнете (букв. "соус", "подливка", "лакомый кусок") - в XVII в. интермедия, ставившаяся между вторым и третьим актами пьесы; с середины XVIII в. самостоятельная одноактная пьеса из народной жизни, включающая в себя песни и танцы. Хакара - шуточный романс, в XVII в. исполнялся в интервалах между действиями, а затем, когда его стали петь на два или три голоса, превратился в самостоятельный жанр, приближающийся к оперетте. Тонадилья - первоначально народная песня; с середины XVIII в. - короткая комическая опера.

[8] Сарсуэла - жанр, близкий современной оперетте. Получил название от королевского загородного дворца, где впервые (в 1643 г.) были исполнены такого рода произведения.

[9] По желанию, по усмотрению (латин.).

[10] Изгнание иезуитов было проведено главой правительства Карла III графом де Арандой после спровоцированного ими в Мадриде восстания в апреле 1766 г. Пять тысяч членов ордена были насильственно вывезены в Папскую область в Италии, а имущество их конфисковано. В 1798 г. иезуиты вернулись, и официально их орден в Испании был восстановлен в 1815 г. Затем в 1820 г. во время революционных событий они были вновь изгнаны, а в 1829 г. возвращены и еще дважды изгонялись - в 1835 и 1868 гг.

[11] лоя (букв. "хвала") - первоначально род пролога, в котором прославлялся тот, кому посвящалась пьеса; с середины XVIII в.: - короткая, но самостоятельная композиция, обладающая своим собственным сюжетом; исполнялась, как и ранее, перед основной пьесой.

[12] Здесь имеется в виду увлечение образом жизни "махос"-мадридского простонародья.

[13] Власти действительно вели наступление на это народное зрелище. В 1754 и 1757 гг. были изданы указы, запрещающие корриду, но практически они не возымели силы.

[14] Известен портрет маркизы де ла Солана, написанный Гойей (1794-1795), Париж, Лувр.

[15] Тирана - народная песня.

[16] Постановка в Париже опер Глюка вызвала ожесточенную борьбу мнений. Против Глюка выступили приверженцы французской оперы (сформировавшейся в творчестве Люлли и Рамо) и сторонники итальянской оперы, представленной, в частности, Никколо Пуччини (1728-1800).

[17] Закон боя быков (латин.).

[18] Кантаор – исполнитель народных песен.

[19] имеется в виду "Проповедь св. Бернардина Сиенского", которая до сих пор находится в боковом приделе этой церкви.

[20] В церкви Пресвятой Девы дель Пилар Гойя расписывал купол.

[21] Инфант Луис Антонио Хайме де Бурбон – младший брат Карла III. Его покровительство имело решающее значение для судьбы художника: он ввел Гойю в дома высоких слоев испанской аристократии. Гойя написал в 1783–1784 гг. четыре портрета самого инфанта, четыре – его жены, по одному – дочери и сына, а также групповой портрет семьи инфанта вместе с художником.

[22] Восхождение, взлет, усилие, стремительное движение (латин.).

[23] Два портрета Педро Ромеро написаны Гойей в 1790–1799 гг. (Флоренция, Уффици, и Нью-Йорк, Испанское общество); портрет Хосе Ромеро – в 1796 г. (Филадельфия, Художественный музей).

[24] Над росписями в церкви Сан Антонио де ла Флорида Гойя работал в августе–октябре 1793 г.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке

<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

<http://buckshee.petimer.ru/> форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.

<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин

<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.

<http://dostoevskiyfyodor.ru/> Приятного чтения!