

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

М. И. ШАХНОВИЧ

ГОЙА
ПРОТИВ ПАПСТВА
И ИНКВИЗИЦИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
МУЗЕЙ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ И АТЕИЗМА

М. И. Ш А Х Н О В И Ч

Г О Й А
ПРОТИВ ПАПСТВА
И ИНКВИЗИЦИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА • ЛЕНИНГРАД

1 9 5 5

Ответственный редактор

В. Д. БОНЧ-БРУЕВИЧ



Франсиско Гойа. Автопортрет. 1771 г.

ничего хорошего не сделали». Эта сатира на праздное, ленивое, паразитическое дворянство и духовенство близка по сюжету известной сказке Салтыкова-Щедрина о мужике, который кормил двух генералов. Бессмертная сатира великого русского писателя была гневным памфлетом против дворянского общества.

Несмотря на внешнее неправдоподобие двух пустоголовых манекенов, их образ у Гойи необычайно убедителен и глубоко реалистичен. За этой неправдоподобностью — большая жизненная правда. Салтыков-Щедрин в «Истории одного города» создал подобный реалистический тип градоначальника с фаршированной головой или с органчиком вместо мозга.

Как бы продолжением офорта «Ленивые звери» является офорт № 77 «Один над другими», изображающий, как два старика, один — дворянин в парике, а другой — духовное лицо в сутане, верхом на своих слугах играют в бой быков, причем быка изображает слуга. «Таково течение мира, — возмущался Гойа. — Одни смеются над другими и играют друг с другом в бой быков». Офорт разоблачает социальное неравенство.

Гойа задумывался над вопросами, почему смиренно сгибался лакей перед баринном, подставляя спину наезднику, который со спокойной совестью хлестал его, почему лакей молча переносил удары господина? Одну из причин этого смирения художник видел во власти религии над умами угнетенных.

Гойа создал офорт № 70 «Благочестивый обет» — смелую сатиру на религиозное учение, призывающее людей смириться перед рабством. На офорте изображены парящими в воздухе бог отец, бог сын и бог дух святой. Перед ними человек с ослиными ушами (символ глудости) читает «закон божий», высеченный на скрижалях. Гойа писал, что это аллегорическое изображение воспитания людей в духе покорности и смирения: «Клянешься ли ты повиноваться твоим учителям и вышним и уважать их. . . все и всегда, когда тебе прикажут? — Клянусь». Религия, порождаемая рабством, укрепляла в сознании людей мысль о необходимости этого рабства. «Чего требует от народа духовенство?» — спрашивал французский



«На охоте за зубами». Офорт из серии «Капричос», № 12.



«Болезнь разума». Рисунок для офорта «Ленивые звери».



«Ленивые звери». Офорт из серии «Капричос», № 50.

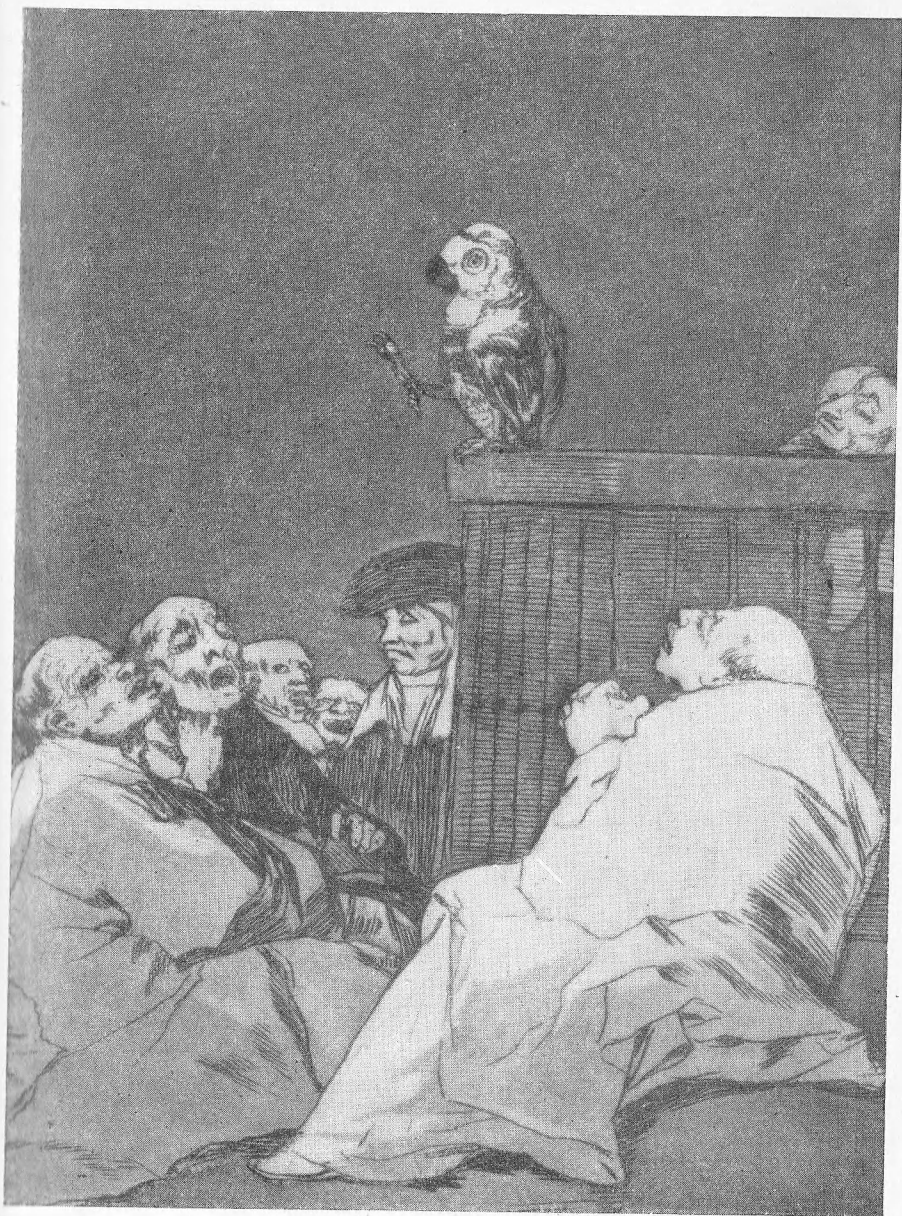
лачали монашеские пороки: обжорство, пьянство, разврат, безделье и корыстолюбие, которые свили прочное гнездо за монастырской стеной. Уже в манускрипте XIII в. «Images du Monde» первая буква-инициал изображает монаха, с жадностью поглощающего из бочки вино. В XVII в. в Голландии вышел специальный альбом, содержащий 50 гравюр Якоба Голя по рисункам Корнелия Дюзара «Разрушение христианской нравственности развратом монашества». Но нужны были игла великого гравера, каким был Гойа, и его бичующий сарказм, чтобы на старую тему о монастырском тунеядстве, пьянстве, обжорстве и разврате создать мировые шедевры искусства.

На офорте № 79 «Нас никто не видит» художник заклеил лицемерие церковников, проповедующих аскетизм для народа, а пьянство и разврат для себя. Пять монахов собрались в погребе возле бочки и утешаются сладким вином. Гойа называет этих монахов домовыми: «Что из того, если домовые спустятся в погреб и выпьют вина?». Этот офорт мог бы быть иллюстрацией к словам Гейне о служителях культа: «Тайком они попили вино, пить воду советуя гласно».

Три офорта — №№ 13, 49 и 54 — посвящены обжорству монахов, давно осмеянному Сервантесом в «Дон-Кихоте». «Как сладки речи монахов, когда они подле еды», — писал Сервантес, — «Монахи редко забывают о множестве холодных закусок».

На офорте № 13 «Горячо» два отвратительных уroda в монашеских рясах, уже почти потерявших человеческое обличье, обжигаются пищей. «Они настолько жадны и торопятся глотать, — пишет Гойа, — что проглотили горячую похлебку». Над прожорливыми монахами смеются их же собратья.

На офорте № 49 «Бесенята» изображена компания карликов в рясах; эти уроды жадно поглощают еду. Компания состоит из сидящего на полу пьяного капуцина, ораторствующего иезуита с огромной рукой и прожорливым ртом и улыбающейся «сестрицы» из какого-то нищенствующего ордена,



«Какой золотой клюв!». Офорт из серии «Капричос», № 53.



«Нас никто не видит». Офорт из серии «Капричос», № 79.



«Бесенята». Офорт из серии «Капричос», № 49.

о чем можно заключить по сандалиии на кокетливо выставленной ею безобразной голой ноге.

Тема офорта № 54 «Стыдливый» значительно шире разоблачения стыдливого обжоры в монашеском облачении. «Есть люди, лицо которых является самой стыдной, неприличной частью их тела, — пишет Гойа, — было бы хорошо, если бы те, кто имеют такую злосчастную физиономию, прятали ее в штаны». Так и поступил стыдливый обжора: панталоны ему заменяют кашпошн.

Многие испанские писатели разоблачали разврат католического духовенства. Сервантес в интермедии «Саламанкская пещера» и Лопе де Вега в одной из своих пьес осмеяли распутство служителей культа. Разврат монахов показан на офорте № 74 «Глупая, не кричи!», где изображена «бедняжка», наткнувшаяся на игривого отшельника, и на офорте № 58 «Глотай, собака!», разоблачающем сластолюбивых монахов.

Ф. Клингендер предполагает, что офорт № 58 является иллюстрацией к одной из новелл «Декамерона» Боккаччо. В 1496 г. в Испании была переведена эта книга, в которой имеется новелла, рассказывающая, что в то время как муж сидит в монастырской тюрьме, священник соблазняет его жену.

На офорте изображен коленопреклоненный мужчина, который в ужасе пытается спастись от монаха с клистирной трубкой. Жертва окружена издевающимися монахами. За спиной одного из них прячется женщина, закутанная в черное, — может быть, жена несчастного. Чудовище с рогами у стены намекает на судьбу рогоносца, которая ждет мужа, попавшего в лапы монахов. Птица та же, что и на офорте «Нет никого, кто нас развязал бы». Монахи собираются «веселиться» с женой, пока муж подвергается унижительной процедуре: «Глотай, собака!».

Лопес Рей считает, что этот офорт имеет более глубокий смысл — что он разоблачает религиозную нетерпимость.

Гойа писал в комментарии, что в Испании «людям неизбежно ставят клизму, и чтобы избежать этого, они должны жить в горах», т. е. там, где нет духовенства.

Особенную ненависть у художника вызывают монахи и монахини — доносчики. Он использовал игру слов *soprlón* (доносчики) и *soplar* (дующие), чтобы создать офорт № 48, на котором бесы издеваются над монахами — шпионами инквизиции, — дую им в лицо. «Дующие ведьмы, — шипит Гойа, — самые гнусные из всей чортовой банды и самые невежественные в этом занятии. Если бы они что-либо знали, они не занимались бы дутьем».

Заключительные офорты серии: № 59 «Все еще не уходят», № 71 «Мы уйдем, когда будет рассвет», № 78 «Спешите, они пробуждаются», № 80 «Теперь пора», полны пророческого смысла. Они предвещают неизбежную гибель жестокой власти католической церкви. Еще в мрачные времена средневековья были сложены стихи, предсказывающие конец ватиканскому спруту:

*Sanguine fundata est ecclesia,
Sanguine crevit,
Sanguine succrevit,
Sanguine finis erit.*

(«На крови церковь основалась, на крови росла, на крови она расцветала, кровавым будет ее конец»).

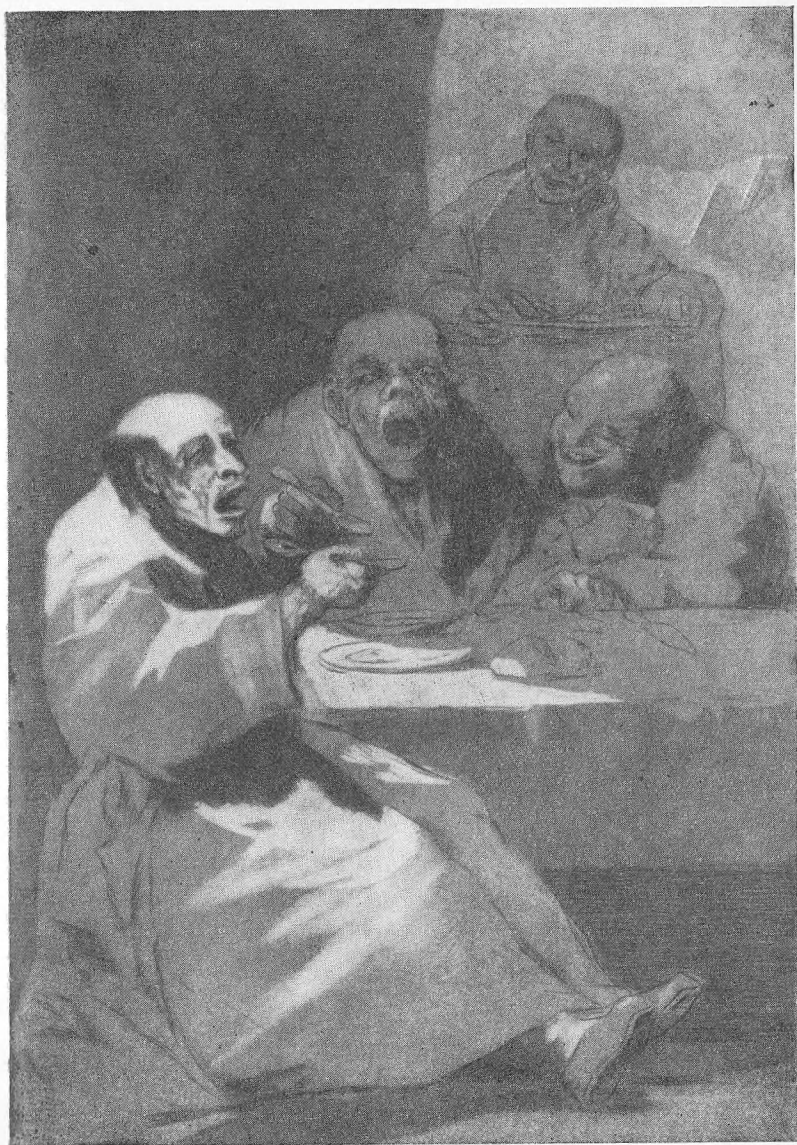
Гойа верил, что отвратительные чудовища мракобесия исчезнут при победе народа, когда свет науки разгонит гасителей разума. На офорте № 59 группа уродов поддерживает огромную тяжелую плиту, которая должна упасть и раздавить их. «Все еще не уходят!», восклицает с негодованием художник.

На офорте № 71 «Мы уйдем, когда будет рассвет» на поясе голого беса, как связка ключей, висят удушенные младенцы. Бес показывает на предутреннее звездное небо и сетует, что с рассветом придется исчезнуть в небесах. Смысл этого офорта не только в «кощунственном» намеке на то, что бесовская нечисть уходит на небо; художник уверен в грядущем исчезновении монастырей со всеми их обитателями, живущими за счет народа.

Такое же аллегорическое значение имеет офорт № 78 «Спешите, они пробуждаются!», на котором изображены бесы —



«Веселая карикатура». Рисунок для офорта «Горячо».



«Горячо». Офорт из серии «Капричос», № 13.



«Глупая, не кричи!». Офорт из серии «Капричос», № 74.



«Глотай, собака!». Офорт из серии «Капричос, № 58.

монахи и монахини. Они торопятся стряпать на кухне отвратительные яства, так как скоро, с «рассветом», должны проснуться хозяева.

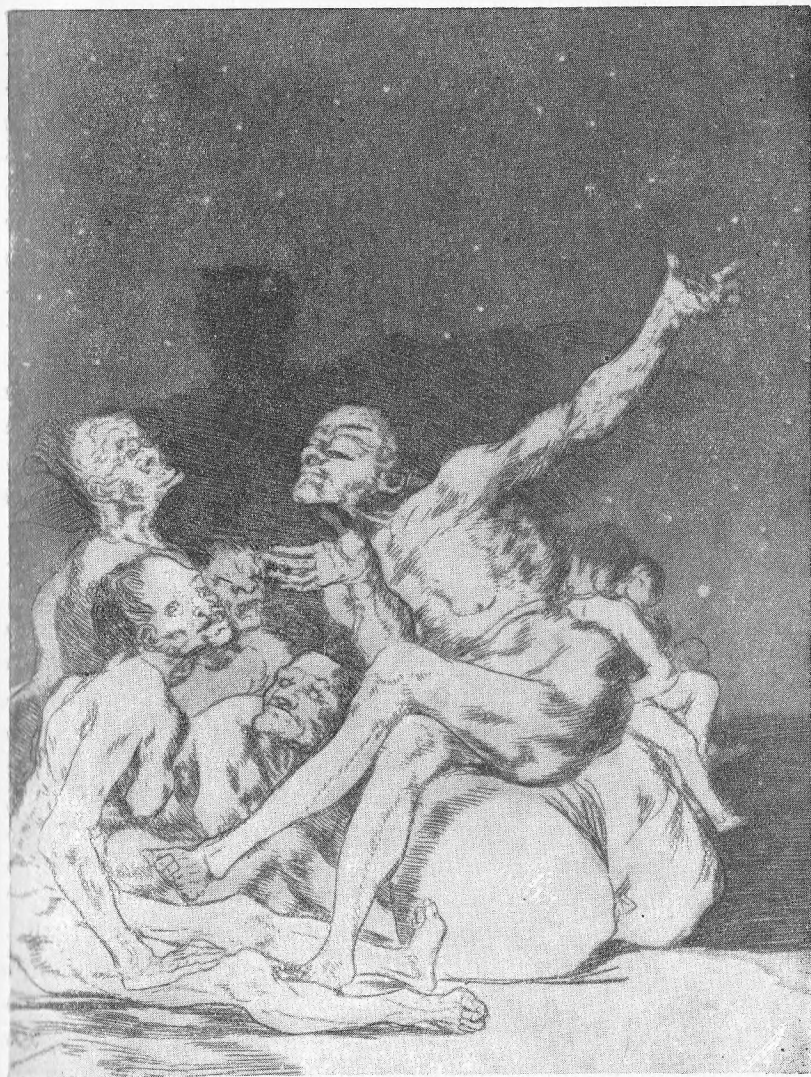
Нечистой силе, орудующей в монашеской одежде, надо торопиться, так как народ скоро пробудится от сна и разгонит всю черную свору. Гойа отличал нищенствующих монахов, бродивших по Испании, от монахов-доносчиков, «самых гнусных из всей чортовой банды». Он писал, что «существует спор, относить ли этих нищих монахов к чертям», так как они «совсем другой народец». Гойа имел в виду «многочисленную армию нищих в рясах», как Маркс называл огромную массу нищенствующих монахов, наводнявших Испанию. Художник изобразил на одной из своих литографий такого странствующего монаха.

Последний офорт серии № 80 «Теперь пора» показывает спасающихся в панике монахов, которых разбудило неожиданное наступление дня. Монахи зевают со сна. На первом плане — монах без штанов. «Когда наступает утро, — пишет художник, — они разлетаются в разные стороны, ведьмы, гномы, видения и фантастические создания».

Офорты Гойи предвещали приближение буржуазных революций в Испании, которые должны были нанести удар и по мракобесам. 17 июня 1812 г. в Испании был принят декрет об уничтожении многих монастырей, о передаче казне значительной части монастырских земель и об отмене специальной подати крестьян в пользу духовенства. Эти меры были осуществлены лишь на короткий срок, пока черные силы вновь не одолели народ, который отвечал на насилия помещиков в сутанах взрывами возмущения.

Революции в Испании в XIX в. шли под знаком борьбы против всемогущих князей церкви, нещадно угнетавших крестьян. Почти все события испанских революций сопровождались «иллюминациями» в виде горящих монастырей и храмов, убийствами священников и монахов.

Все эти факты еще раз подтверждают, что антиклерикальные офорты «Капричос» были рождены интересами борьбы



«Мы уйдем, когда будет рассвет». Офорт из серии «Капричос», № 71.

испанского народа против церковной знати. Художник выражал мысли и думы народных масс, выступавших против светской и духовной аристократии.

Несмотря на то, что церковь пугала «огнем земным и небесным», народ всегда выступал с протестом против угнетателей. «Привольная жизнь откормленных епископов, аббатов и их армии монахов, — писал Ф. Энгельс, — вызывала зависть дворянства и негодование народа, который должен был все это оплачивать. . .».¹ Народный протест часто выражался в форме различных «ересей». Даже буржуазный историк инквизиции Ли признает, что среди «еретиков» редко были представители господствующих классов. В средневековой Испании были многочисленные восстания крестьян, среди которых имелось много «еретиков». Так, например, в 1484—1486 гг. в Каталонии вспыхнуло крестьянское восстание во главе с Педро-Хуаном Сала, которого впоследствии четвертовали. Некоторые из восставших критиковали феодально-церковную идеологию, были «еретиками».

Источником антиклерикальных офортв Гоий было народное творчество.

Множество пословиц и сказок, сатирические намеки в народной резьбе и скульптуре, карнавалы и «языческий» «майский праздник» свидетельствуют о том, что инквизиция не могла задуть народное творчество, проникнутое ненавистью к князьям католической церкви.

Это антиклерикальное творчество масс и было почвой, которая вскормила многочисленных писателей и художников, выступавших против церкви. Уже между песнями о духовенстве, которые сложил народ, и стихами крупнейшего поэта испанского средневековья Хуана Руиса (1283—1350), протопресвитера из Иты, была тесная связь. Пародии Хуана Руиса на церковные гимны, сатирические песни против священников и монахов, обличения папского двора были близки антиклерикальным народным произведениям.

¹ Ф. Энгельс. Крестьянская война в Германии. Госполитиздат, 1952, стр. 25.



«Все еще не уходят». Офорт из серии «Капричос», № 59.



«Спешите, они пробуждаются!». Офорт из серии «Капричос», № 78.



«Теперь пора». Офорт из серии «Капричос», № 80.

В старину были распространены вильянсико — крестьянские песни, сопровождаемые виуэлой (гитарой). Эти песни осмеивали алчность духовенства, спорившего между собой из-за доходов. Среди изречений Санчо в романе Сервантеса, к которому Гойа создал замечательные иллюстрации, много антиклерикальных пословиц: «священник обедней живет», «бога проси, а молотком стучи», «как сладки речи монахов, когда они — подле еды» и т. д.

Во времена Гойи в Испании была широко распространена песня с припевом «Будь монахом», в которой рассказывалось, что самая приятная жизнь — у монахов; устраивались представления народных фарсов и комедий — «сайнетес», состоявшие из ряда остроумных сценок, в которых иногда звучала насмешка над духовенством. Например, в одной такой сценке спустившегося с неба Христа не принимают в монашеский орден. В 1845 г. В. П. Боткин присутствовал на представлении старинного сайнете, полного насмешек над духовенством. Антиклерикальные офорты «Капричос» — глубоко национальное творение, вдохновленное испанскими сатирическими песнями и народными картинками.

Листы «Капричос» выражали прогрессивные идеи испанских просветителей Ховельяноса, Кинтаны, Олавиды, Саманьего и других писателей, которые боролись против жестокости и насилий тунеядцев, надутых ничтожеств, облеченных громкими титулами. Гойа, художник огромного и яркого дарования, вошел своими офортами «Капричос» в мировое искусство как резкий обличитель средневекового мракобесия и политической реакции.

Антиклерикальность содержания альбома «Капричос» была бы еще более ясной, если бы Гойа не опасался инквизиции. Некоторые рисунки, созданные в качестве эскизов для офортов, утратили антицерковный смысл в акватинтах потому, что художник изменил подписи под ними. Так, офорт № 18, изображающий пьяницу, который, раздеваясь, не видит, что от зажженной им свечи загорается стул, называется «А его дом горит»; на рисунке же другая надпись: «Где это ты так

праздновал, добрый священник». После ознакомления с подписанием к рисунку-эскизу социальный смысл офорта № 18 становится более острым — это обличение духовенства. Гойа не изобразил на офортах №№ 33 и 57 фигуры церковников, которые были на рисунках, не использовал для «Капричос» своего рисунка «Они заставляют исповедника лезть в окно». Рисунок показывает двух проституток в одеяниях монахинь, провожающих мужчину, который лезет в окно.

Гойа не использовал и многие другие рисунки, сделанные как эскизы к офортам: карикатур на судью, изображенного в виде бандита, на ссору придворной дамы с молодым аббатом: «Так она отпускает экипаж, распускает волосы, рвет их, топает ногой, потому что аббат Пичури сказал ей, что она бледна» и т. д.

Бессмертные офорты «Капричос» являются глубоко реалистическими произведениями. Персонажи их условны, но лишь в той же мере, как и многие другие сатирические образы. Условность не мешает, однако, этим образам быть типичными и реалистичными в своей основе.

Многие буржуазные искусствоведы пытались причислить офорты Гойи к произведениям «символического искусства», но даже А. Бенуа был вынужден признать, что они «в большинстве случаев лишены символического значения».¹

Некоторая зашифрованность офортов Гойи объясняется не тяготением его к символизму, а господством инквизиции, под гнетом которой творил художник. Гойа стал пользоваться аллегорией прежде всего из-за того, что не мог прямо показывать те явления и тех людей, которых ненавидел.

Гойа не был создателем каких-то своих «символов», какого-то своего, особого «языка знаков». Символы и эмблемы, которые встречаются на офортах Гойи, были нередко понятны многим его современникам. В конце XVIII—начале XIX в. в Испании в революционной живописи, скульптуре и графике, в театральных постановках, на знаменах, значках, всяких

¹ А. Бенуа. История живописи всех времен и народов, ч. I, т. IV. СПб., 1912, стр. 117.

украшениях широко пользовались многими такими же аллегорическими образами, какие мы видим на некоторых офортах и рисунках Гойи.

Художник прибегал к иносказательным образам народного творчества, к аллегориям испанских сказок и басен. В этом легко убедиться на примере того, как он пользовался для изображения духовенства фольклорным образом хищных птиц. На офорте, посвященном нерасторжимому браку, показана сова как символ церковного учения. На офорте «Глотай, собака!», изображающем надругательство монахов над несчастным человеком, опять видим эту птицу. На офорте «Золотой клюв» попугай проповедует с церковной кафедры. Его можно сравнить с изображением облезлого попугая, сидящего на голой ветке на офорте «Группа шарлатанов». Этот офорт из серии «Бедствия войны» — гневная сатира на католическое духовенство. На офорте показано представление мракобесов: иступленно раскинув руки, превратившиеся в ветви дерева, упав на колени, откинувшись всем корпусом, дико кричит монах, с головой х и щ н о й п т и ц ы, вращая глазами и широко разинув изогнутый клюв. Изображение духовенства в виде чучела восходит к подобному же образу на офорте «Из хороших перьев можно сделать хорошую птицу».

Эти образы птиц, олицетворяющих духовенство, известны многим народам. Рабле в своем романе населил звучащий остров хищными птицами: Монаго, Аббего и Карденго (монахами, аббатами и кардиналами). Рабле изобразил папу римского в виде жирной и глупой птицы Папего — старого злого попугая, который дремлет после сытной кормежки. Русская старинная скоморошина изображала всю церковную иерархию в виде птиц: «дьякон на море попугай, черный ворон на море игумен» и т. д., а русский революционный просветитель-шестидесятник И. А. Худяков писал о церковниках: «Не остановить филинам света науки».¹

¹ И. А. Худяков. Самоучитель для начинающих обучаться грамоте. СПб., 1865, стр. 25.

«Символы» Гойи часто не скрывают, а помогают понять сатиру, усиливают ее. Если на офортах, изображающих легкомысленную женщину, ее голова украшена крыльями бабочки («Сон любви и непостоянства», «Полет»), то последняя нужна художнику лишь для того, чтобы ярче показать характер этой женщины. Гойа сознательно прибегал к гиперболе и гротеску, которые нельзя противопоставлять реализму; гротеск у Гойи основан на заострении типичного образа, на закономерном художественном преувеличении, которое позволяет глубже раскрыть существенные стороны жизни. За гиперболой и гротеском у Гойи чувствуется сама реальность, злободневные вопросы испанской жизни конца XVIII в. Гротеск вовсе не исключается из сферы реалистического искусства — реализм означает разнообразие художественных приемов и стилистических исканий.

В борьбе с обличительной силой офорт «Капричос» реакционные буржуазные искусствоведы доходили до того, что отрицали принадлежность «карикатур» Гойи к настоящему, высокому искусству. Еще в 1884 г. В. В. Стасов дал решительную отповедь подобным наглым попыткам Люкке и других реакционеров обвинить Гойю в «нехудожественности» за то, что он разрушительным смехом оскорблял зло, бичевал тех, кто кровью и потом простых людей стяжал себе богатства.

Гойа как смелый художник-реалист широко пользовался богатейшими возможностями сатиры для борьбы против отживающих сил общества, сопротивлявшихся развитию новых экономических и социальных отношений, развитию передовой мысли и искусства. Щедрин писал о беспощадно разящем «оружии смеха»: «Это оружие очень сильное, ибо ничто не обескураживает порока, как сознание, что он угадан и что по поводу его уже раздается смех». Таким именно и был смех Гойи, обличавшего клерикальную Испанию.

Сын народа, Гойа, любивший людей труда, не мог не видеть мрачного проявления деспотизма и отвратительного господства церковного спрута, не мог молчать о своем отращении к миру угнетателей. В поразительных офортах

«Капричос» великий художник, который славился своим остроумием, за что его так ненавидела придворная камарилья, беспощадно заклеил всех и всяческих врагов народа, разоблачил убожество религии, которое скрывалось за мрамором алтарей и золотом куполов.

Эта заслуга Гойи не умаляется тем, что его в общем прогрессивное, демократическое творчество не всегда было выдержанным до конца, содержало немало политически незрелого, подчас ошибочного.

Этот поистине замечательный мастер изобразительного искусства, глубоко оригинальный, виртуозно владевший кистью и гравировальной иглой, отличавшийся пламенным воображением и острым глазом, — этот мастер, для которого не существовало технических трудностей, жил под гнетом феодализма и был королевским художником. Звание «пинтор де камара» подчас ограничивало демократизм Гойи, иногда толкало на антиреалистический путь, разобщавший его с народом, отравляло порой его мировоззрение чувством безнадежности.

Так объясняется то, что сюжеты некоторых офортов Гойи, необычайно сильно задуманные, становились неясными, а их образы иногда превращались мастерской рукой художника в символы и аллегории, уводившие в сторону от реализма. Пример Гойи лишний раз показывает, как порой может сковывать даже очень сильного и самобытного художника-демократа гнет эксплуататорского общества.

Гойа, измученный зрелищем непрестанного насилия, мечтал о том, что его офорты разбудят те силы, которые должны смести с лица испанской земли деспотизм.

Художник предчувствовал приближение революции 1808—1814 гг., и накануне ее показал миру калейдоскоп безграничной жестокости, невежества и лицемерия католической церкви, навек пригвоздил к позорному столбу эту «черную Испанию».





«Так вопиет после колдовства». Карикатура на папу Пия VII.



Полет ведьмы. Рисунок на темы арагонских сказок.

Гойа нередко изображал христианские таинства и обряды как «шабаш ведьм». «Кощунственные» изображения богослужений и других церковных церемоний представлены в средневековой сатире в виде «карнавалов в аду», «шабашей ведьм» и т. д.

Гойа обращался к изображению чертовщины именно потому, что в феодальной Испании темные народные массы нередко выражали свои антицерковные настроения в образах торжества «богоотступного», «кощунственного начала».

В Испании, как и в любой другой католической стране, под оболочкой христианства очень прочно держались древнеязыческие верования, которые церковь не могла полностью уничтожить, хотя и объявляла возврат к ним поклонением сатане.

В старину всех, кто собирался на древнеязыческий майский праздник, который так любил изображать Гойа, духовенство считало поклонниками нечистой силы, «ведьмами» и колдунами. В болезненных фантазиях о «шабашах ведьм», о которых несчастные женщины рассказывали под пытками христоролюбивых изуверов, отразились в причудливой форме какие-то отголоски народных сборищ на полях и лугах в дни старинных языческих праздников. В этих рассказах ритуал «шабаша ведьм» всегда изображался как пародия на церковное богослужение.

Документы испанской инквизиции рассказывают, как «ведьмы» признавались, что их собрания происходили на лугу в дни самых больших церковных праздников. Каждый участник собрания целовал дьяволу ногу, подобно тому как у папы целуют туфлю. Черти надевали на дьявола митру, он облачался в черную ризу и служил мессу, зло издеваясь над всем ритуалом католической службы. Дьявол вышучивал крещение, заставлял всякого наступать на крест, отрекаться от бога, богородицы и святых. Нет смысла описывать разные действия, которые будто бы совершались на этих «шабашах», важно отметить, что все эти фантазии имели антиклерикальное содержание, принимали нередко формы антицерковной пародии.

В Испании на народных майских праздниках на полях и лугах народ действительно часто устраивал карнавалы с ряжеными, разыгрывал антицерковные сценки, «кощунственные» пародии на богослужение, на церковное отпевание, высмеивал духовенство с его обрядами. Поэтому церковники считали эти традиционные народные праздники, «Juegos de escarnio» («издевательские игрища»), «служением сатане».

Художник испанского народа, знаток его жизни и быта, Гойа, неоднократно рисовал подобные древние весенние праздники. На картине «Майское дерево», изображающей толпу, собравшуюся на весенний праздник, Гойа противопоставил дереву черный силуэт креста, который висится рядом с замком феодала.

Буржуазные проповедники «бессознательного», безидейного искусства, считая основным источником творчества Гойи мир темных, неясных, таинственных ощущений, идущих из области подсознательного, опираются в своих домыслах главным образом на произведения Гойи, посвященные ведовству, отрицая за ним какое-либо социальное значение в средневековой народной жизни. Поэтому для разоблачения вредных попыток объяснить произведения Гойи о ведовстве как результат «мистического видения мира» необходимо осветить вопрос о ведовстве как реакционном историческом явлении. Сильное развитие ведовства было обусловлено, в конечном счете, разложением феодализма, вызвавшим в XV—XVII вв. некоторое оживление древнеязыческих суеверий среди замученных и угнетенных женщин.

В буржуазной исторической литературе дается неверное толкование ведовству. Так, например, некоторые историки с легкой руки одного французского врача считают причиной процессов «ведьм» ложный взгляд церкви на психические заболевания, который будто бы привел невежественных инквизиторов к тому, что они стали применять во имя «спасения души» огонь там, где врач должен применять для лечения воду. В действительности, наряду с душевнобольными женщинами, среди «ведьм» было много таких, которых церков-

ники объявляли «колдуньями» за то, что они отказывались думать так, как повелевало духовенство. Это был бессильный социальный протест замученных церковью людей, главным образом женщин.

Сейчас невозможно установить, сколько было таких «еретичек». Профессор Оксфордского университета Девис в книге «Золотой век Испании» замалчивает широкое распространение ведовства. Он даже стремится уверить читателей, будто инквизиция сыграла «благородную» и «полезную» роль. Однако историки XIX века не отрицали массового характера ведовства в Испании. Достаточно указать, что историк испанской инквизиции Льоренте сообщает о большом числе сожжений церковью женщин и девочек в средневековой Испании.

На основании того, что вменялось в вину «еретикам и служителям дьявола», можно установить некоторое единство взглядов у многих «ведьм», пострадавших от инквизиции. В сознании христиан всякое поклонение старым, языческим богам рассматривалось как служение дьяволу. Недаром слово «даймен», некогда обозначавшее божество, стало потом наименованием сатаны.

«Особенно пагубное влияние на рост культуры имело христианство, наполнившее мир демонами, в которых оно превратило древних, созданных человеком, человекоподобных богов, — писал М. Горький. — Оно же создало десятки тысяч невежественных монахов, которые, в страхе перед силою демонов, проповедовали людям отречение от мира, заражали их мрачными суевериями, а тех, чья мысль противоборствовала изуверскому аскетизму и уродующему гнету церкви, признавали плененными демонами, еретиками, колдунами, ведьмами и жгли их живыми на кострах».¹

Верования, отвергаемые церковью, сочетались с пережитками язычества и со множеством других суеверий, живущих в народных массах. Духовенство учило, что люди окружены нечистой силой, что бесы могут вселяться в людей. По настоя-

¹ М. Горький, Соч., т. 25, Госуд. Изд. худож. литературы, М., 1953, стр. 75—76.



«Стригут когти». Офорт из серии «Капричос», № 51.

щее время в парижском архиепископстве сохраняется должность заклинателя бесов.

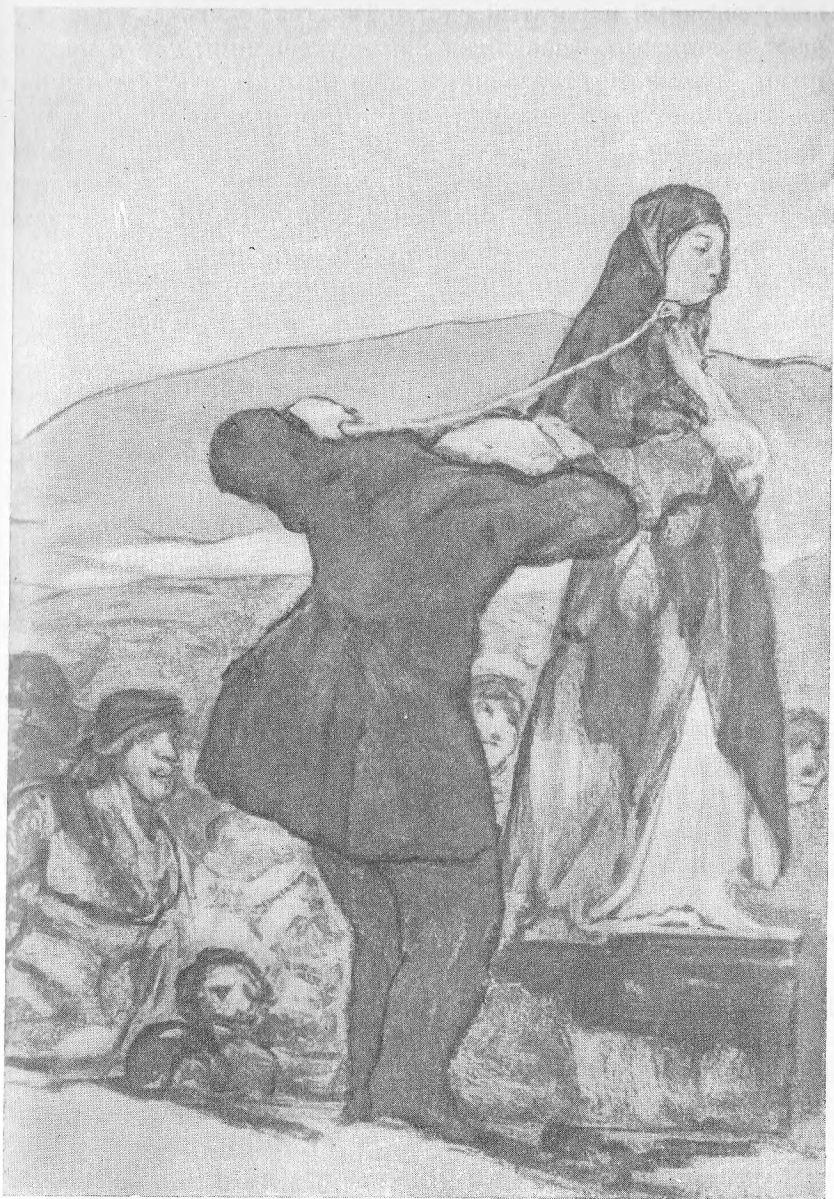
Голя написал многофигурную картину «Исцеление бесноватого в церкви»: нервнобольного привели к католическому священнику, чтобы тот специальными «чертогонными» молитвами изгнал беса.

Инквизиция с одинаковой суровостью карала сомнения в существовании бога и дьявола. Еще в 1785 г. испанская инквизиция рассматривала дело ремесленника Хуана Переса, отрицавшего существование дьявола.

Можно предполагать, что многие обвиненные в ведовстве, в участии в тайных сборищах для «поклонения дьяволу» принадлежали к тайным религиозным организациям, враждебным господствовавшей католической церкви.

Уже в первой половине XIII в. народное антицерковное движение катаров и вальденсов в южной Франции и северной Италии было объявлено церковью «служением дьяволу», так как они считали, что в материальном мире господствует сатана. Катары и вальденсы, совершавшие свои обряды тайком, обвинялись в устройстве «синагоги сатаны». Католическая церковь систематизировала безумные бредни о летающих ведьмах, о вампирах, оборотнях-волках и тому подобные дикие суеверия.

В 1484 г. папа Иннокентий VIII опубликовал специальную буллу «*Summis desiderantes*» о преследовании за ведовство. Папа писал, что «очень многие лица обоего пола, пренебрегая собственным спасением и от веры католической уклоняясь, вступают в связь с бесами, в мужском и женском образе, и своими наговорами, чарами и заклинаниями и другими нечестивыми колдовскими и суеверными чародействами, преступлениями и проступками вредят женщинам при родах, насылают порчу на приплод животных и на плоды земли, на виноградные лозы и плоды деревьев, а равно портят мужчин и женщин, домашний скот и других животных разного рода, а также виноградники и плодовые сады, луга, пастбища, нивы, хлеба и всякие другие плоды земли, и самих мужчин и жен-



Наказание «ведьмы». Рисунок 1818 г.

пцин, вьючный и рогатый скот и [других] животных они мучают и истязают нещадными как внутренними, так и наружными болями и страданиями, они препятствуют мужчинам оплодотворять, а женщинам зачинать, и делают мужей и жен неспособными к брачным отношениям, и, кроме того, нечестивыми устами отрицают самую веру, которую они восприняли в святом крещении, и совершают многие другие нечестивые действия, поступки и преступления, подстрекаемые врагом рода человеческого; и они не боятся ввергнуть души свои в опасность и впасть в немилость божию и их не устрашает пагубный и зловредный пример многих».

Папство навеки опозорено этой зловещей, гнусной энцикликой.

Эта мрачная вера в существование бесов, ведьм и колдунов особенно сильно распространилась в Западной Европе в XV—XVII вв., когда появилось много книг о ведовстве, о сожительстве дьявола с женщинами, о дьявольских мессах, «шабашах» и т. д.

Наиболее известным из подобных трактатов мракобесов был «Молот ведьм», сочиненный в XV в. в Германии двумя доминиканскими монахами — Генрихом Инститорисом и Яковом Шпренгером, которым папа Иннокентий VIII поручил искоренение «ведьм».¹

В Западной Европе десятки тысяч ни в чем не повинных женщин, даже девочек 10—12 лет, были сожжены на кострах как «ведьмы».

В 1934 г. в статье «О женщине» М. Горький высказывал предположение, что озлобление церкви против труженицы в эту эпоху вызвано было фактом некоторого ее освобождения из плена церкви. Женщина уже не уступала мужчине в общем образовании, цеха не ограничивали ее трудовую деятельность, она уже завоевала право быть мастером цеха, положила основание производству гобеленов и кружев, хотя через некоторое время цеховые права и были отняты у нее.

¹ Монахи Я. Шпренгер и Г. Инститорис. Молот ведьм. Перев. с лат. Н. Цветкова, под ред. проф. С. Г. Лозинского. Изд. «Атеист», 1930.

М. Горький объяснял изуверское преследование «ведьм» тем, что среди женщин часто бывали такие, которые обладали исключительными способностями и отказывались думать о делах жизни так, как повелевали церковники.

Жесточайшие преследования «ведьм» происходили и во времена Гойи в феодальной Испании с ее странствующими монахами, нищими и юродивыми. Последняя «ведьма» была публично сожжена в Испании в 1781 г.

В юности Гойа наблюдал в Сарагоссе мучения осужденных «ведьм». В 1818 г. он нарисовал «колдунью» с веревкой на шее, приведенную для публичного осмеяния на площадь.

В 1824 г. Гойа зарисовал обряд публичного покаяния бедной женщины, заподозренной в том, что она колдунья. Художник изобразил около большого церковного подсвечника с горящей свечой несчастную в коросе — позорном остроконечном колпаке, украшенном рисунками всяких гадов и в сан-бенито — шутовском балахоне. У женщины завязан рот, в руках покаянная свеча. На рисунке Гойа написал: «Они заткнули ей рот и нанесли побои по голове, потому что она насылала мышей. Я сам это видел в Сарагоссе близ Оросии Морено».

Напрасно декаденты восторгались Гойей потому, что он рисовал «ведьм». Эти изображения ничего общего не имеют с мистикой, которой увлекаются мракобесы.

Когда Гойа рисовал «ведьм», он отображал печальное явление — распространение суеверий, занимавших в конце XVIII в. еще большое место в народном быту. Художник не мог примириться с тем, что его родина и народ находятся во власти этих диких суеверий. Он искал тех, кто повинен в этом, и, найдя, направлял против них отточенное острие своей сатиры. Когда Гойа рисовал «шабаш» адских сил, он изображал власть клерикальной реакции. У Гойи в третьей части «Капричос» епископы и священники, инквизиторы и иезуиты, монахи и монахини с помощью черной магии превращаются в тех самых отвратительных чудовищ, веру в которых они столько веков прививали народу.



«Они заткнули ей рот и нанесли побои по голове, потому что она насы-
лала мышей. Я сам это видел в Сарагоссе близ Оросии Морено».
Рисунок из серии «Узники инквизиции».



Жертва веры в дьявола. Рисунок из серии «Узники инквизиции».

Буржуазные реакционные искусствоведы пытаются вытравить социальный смысл из «Капричос», отождествив эту третью часть альбома с сочинением «Сны» Кеведо и офортами «Капричос» Тьеполо. Эти сравнения формальны. В первом сне Кеведо изображает себя заснувшим за чтением книги Данте. Кеведо описывает различные адские существа, которые явились к нему в сновидениях. Но сочинение Кеведо «Сны», переизданное в 1791 г. в Мадриде, имеет другие задачи, чем «Капричос», проникнута иными идеями. Кеведо воспеваает католическую мистику, отрицает жизнь, верит в существование бесов, видит в католической религии средство, с помощью которого будут побеждены «слуги сатаны», а Гойа высмеивает средневековые заблуждения, считает, что разум освободит человека от суеверий.

В «Капричос» Тьеполо тоже были фавны и центавры, но они не имели никакого социально-обличительного значения.

В борьбе против страшных вампиров и волков-оборотней, в чьих ужасных образах запечатлен «шабаш» клерикально-монархической реакции, Гойа принял активное участие, нанося удары по «чудовищу суеверий» своей гравировальной иглой.

Чувствуя приближение первой испанской революции 1808—1814 гг., Гойа показал с необыкновенной силой иронии и сарказма вампиров мракобесия. Он ждал рассвета, который разгонит исчадия тьмы.





Франсиско Гойа. Автопортрет. 1815 г.

маться над лицемерием церковного милосердия, когда показывает, как палач перерезывает горло коленапреклоненной женщине, тщетно умоляющей небо о помощи.

Особенно большой силы достигает разоблачение католической нравственности во второй части серии, посвященной ужасам голода 1811 г., когда тысячи мужчин, женщин и детей умирали от истощения на улицах. Гойа с семьей сам страдал от голода, его жена Хосефа умерла от недоедания.

Из всех офортов о голоде, созданных художником, наиболее значительным является № 61 «Разве они другой породы?». На мадридской улице голодный старик протягивает худую скрюченную руку с мольбой о помощи. Около него умирают шестеро несчастных — женщины и ребенок. Справа Гойа, которого легко узнать по первому офорту «Капричос», пытается прорваться к умирающим от голода, но хорошо одетый упитанный полицейский в треуголке не пускает его. Офицер-француз и его дама, проходя мимо умирающих, отворачиваются от бедняков, как бы говоря: «Они другой породы». Этот офорт разоблачает жадность и эгоизм привилегированных классов, остающихся глухими к бедствиям народа. Этот же сюжет передан на другом офорте, № 54 — «Напрасные крики»: рядом с истощенными нищими — упитанный буржуа.

Гойа протестует против проповеди католического духовенства, назначение которой состояло «в приучении несчастных и голодных к мысли, что они вечно должны быть голодны и должны радоваться тому, что такова их судьба».¹

Бедствия войны и голода поставили перед Гойей жгучий вопрос о причинах этих социальных несчастий. Все офорты требуют ответа на вопросы, которые художник писал на этих волнующих листах: «Почему?», «Кто знает, за что?», «Разве для этого вы были рождены?» и т. д. Художник не в состоянии дать полного ответа на эти мучительные вопросы. Он скорее готов идеалистически объяснить все социальные бедствия результатом нелепой случайности, произвола, борьбы

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., ГИХЛ, 1948, т. IV, стр. 629.



«Разве они другой породы?». Офорт из серии «Бедствия войны», № 61.

добра и зла, просвещения и невежества, и здесь сказалась ограниченность мировоззрения Гойи; но он полностью отвергает религиозное объяснение исторических событий, которое дает папа римский, в образе волка на офорте № 74: «Жалкий род человеческий, ты сам виноват».

Один из выводов серии офортов «Бедствия войны» состоит в том, что религия не спасает ни от каких, даже самых отвратительных преступлений, что ужасами нашествия захватчиков и муками голода опровергаются все вымыслы о существовании всемогущего и милостивого бога. Этот атеистический смысл офортов «Бедствия войны» особенно ярко выступает в антирелигиозных и антиклерикальных листах, не случайно оказавшихся в этой серии.

В ней Гойа разоблачает веру в милосердие бога и в загробный мир, подлую мораль иезуитов и инквизиторов — отвратительных церковных вампиров, сосущих кровь испанского народа, попытки шарлатанов в сутанах похоронить свободу, предвидит неизбежный конец папства и торжество правды.

В серии «Бедствия войны» религии уделяется такое большое место потому, что она сыграла немалую роль в испанских событиях первой четверти XIX в.

Ленин писал: «Война не может не вызывать в массах самых бурных чувств, нарушающих обычное состояние сонной психики. И без соответствия с этими новыми, бурными чувствами *невозможна* революционная тактика. Каковы главные потоки этих бурных чувств? 1) Ужас и отчаяние. Отсюда — усиление религии. Церкви снова стали наполняться, — ликуют реакционеры. „Где страдания, там религия“, говорит архиреакционер Баррес. И он прав».¹

Религия, как сорная трава, произрастающая лучше всего на отбросах и руинах, коренится в бедствиях человечества. Лучшая для нее питательная среда — горе и страдания людей. Религия, поддерживаемая отчаянием людей, их неверием в свои силы, предлагает утратившим всякую веру в возмож-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 21, стр. 251.

ность реального выхода из тяжелого положения мечты о чуде, фантазии и иллюзии о небесной помощи. Невыносимые бедствия, вызванные нашествием Наполеона, неизбежно должны были привести к усилению религиозности темного, невежественного, замученного народа, устремлявшего взоры на небо, откуда они надеялись получить чудесную помощь.

В то время как гранды и епископы считали выступления народа против захватчиков «бунтом черни» и ползали на коленях перед интервентами, крестьянство, под руководством своих революционных хунт, повело героическую партизанскую войну с войсками Мюрата и Жозефа Наполеона, наводнившими Испанию. В этой борьбе в качестве агитаторов выступили низшие священники и монахи. «Священники, уstraшенные участью своих французских братьев, из чувства самосохранения возбуждали народные страсти. „Священный елей суеверия, — говорит Соути, — придавал патриотическому пламени еще более силы“».¹

Наполеон обрушился на «бездельников в рясах», когда увидел, что монахи участвуют в герилье. В декабре 1808 г. им была упразднена инквизиция и конфисковано ее имущество; сокращено число монастырей. Это усилило недовольство духовенства. Испанская война за независимость все более и более приобретала религиозную окраску «борьбы за святую религию». Маркс отметил сложность и противоречивость национально-освободительного движения в Испании: «Оно было реакционно своим противопоставлением древних учреждений, обычаев и законов рациональным новшествам Наполеона; оно было суеверно и фанатично, ибо так называемому французскому атеизму и уничтожению особых привилегий римской церкви противопоставляло „святую религию“».²

Во время войны с Наполеоном под давлением масс провинциальные хунты захватывали помещичьи и церковные земли, конфисковывали монастырские богатства и т. д.; но Центральная

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 726.

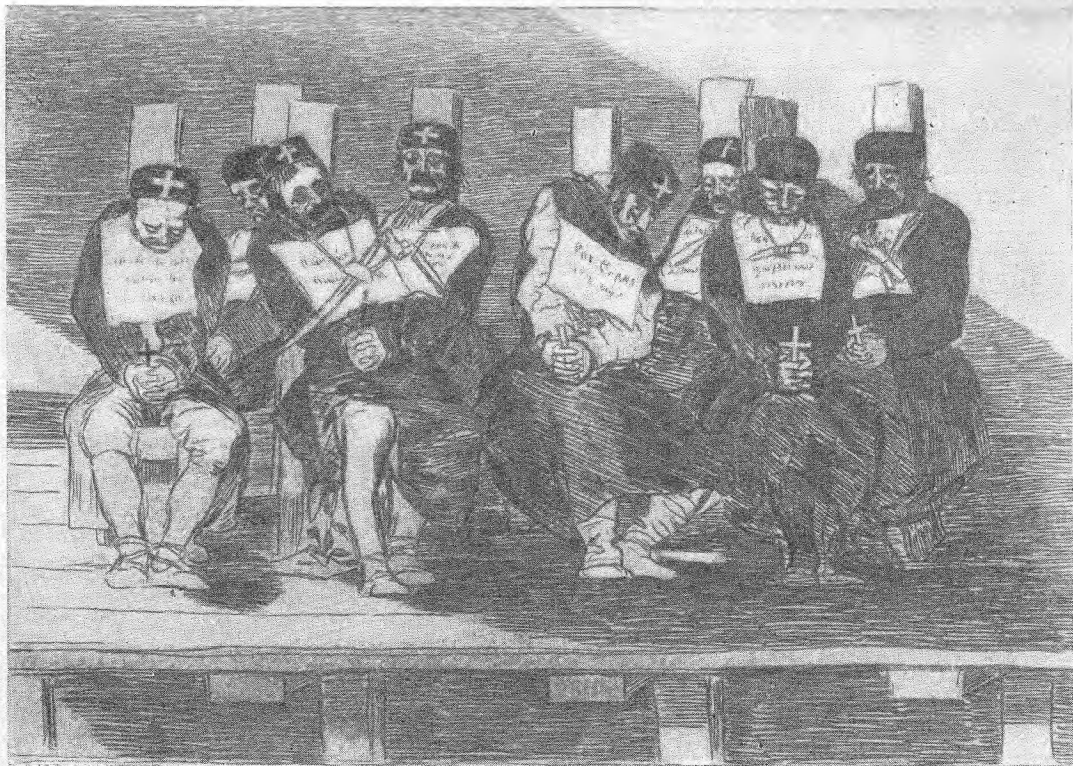
² Там же.

хунта решительно воспротивилась начавшемуся разделу церковного имущества, она в период герильи занимала крайнюю реакционную позицию, назначила нового «великого инквизитора», запретила продажу монастырских имуществ и восстановила старые церковные налоги. «Центральная хунта мало того, что мертвым грузом повисла на испанской революции, — писал Маркс, — она в буквальном смысле действовала в пользу контрреволюции: восстанавливала прежние власти, снова ковала уже разбитые цепи, старалась тушить пламя революции всюду, где оно загоралось, бездействовала сама и мешала действовать другим».¹

Гойа глубоко понимал смысл происходивших событий. Он изображал дикое насилие французов над низшим духовенством, убийства монахов и грабежи монастырей, хотя и не питал симпатий к духовенству. На офорте № 47 «Так случилось» французские солдаты уносят из церкви различные предметы культа, которые священник хотел спасти. На офорте № 42 «Все идет наоборот» монахи разбегаются из закрытого монастыря. Жирные и нелепо гримасничающие монахи не возбуждают никакого сострадания. Однако художник не одобрял насилий французов над духовенством, хотя и был настроен против него.

Гойа не забыл рассказать о том, что служители церкви помогали захватчикам совершать самые гнусные злодеяния. Среди офортов «Бедствия войны» попадаются изображения испанцев, задавленных гарротой, с крестами в руках. Несчастных напутствовали на казнь пастеры. «Нельзя знать, за что», написал Гойа под одним таким офортом. Лист № 14 «Трудный шаг» изображает казнь пойманного «мятежника», которого напутствует на виселицу священник. Этот офорт похож на один из офортов серии «Les misères de la guerre» («Бедствия войны») известного французского художника Жана Калло (1592—1635). Он на двести лет раньше Гойи гравировал свои «Каприччо» и серию «Казни и пытки». На офорте Калло

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 739.



«Нельзя знать, за что». Офорт из серии «Бедствия войны», № 35.

уже было трудно избавиться, как моряку Сидбаду от злого старика, зажавшего его шею ногами.

Король Фердинанд VII, старший сын Карла IV, в 1808 г. вместе с отцом отрекся от престола, но при помощи Англии вернулся в марте 1814 г. в Испанию, получив корону по трактату, подписанному во Франции 11 декабря 1813 г. Фердинанд VII (1784—1833) опирался на помещиков и духовенство, которые в союзе с трусливой буржуазией начали расправу с народом и наиболее либеральными деятелями кортесов. 4 мая 1814 г. Фердинанд VII отменил конституцию и объявил декреты кортесов недействительными, «как если бы эти факты никогда не существовали и даже не оставили следа».

Маркс указывал, что наиболее заинтересованными в отмене конституции и восстановлении старого режима были дворяне, священники и монахи.

Приближенные Фердинанда VII — папский нунций Гравина, каноники Остолас и Эскоикис — вместе со всей компанией знатных доносчиков и грабителей, принялись разорять страну и душить просвещение. Религиозные братства с черным и белым духовенством во главе устраивали на площадях костры из неугодных им книг, распевая дикую песнь:

Да здравствуют пепи,
Да здравствует гнет,
Да живет Фернандо VII,
Да погибнет народ!

Пошлы и монахи переполнили двор, духовенство получило новую обязанность — искать по всей Испании и приводить к королю наиболее красивых девушек. Послеобеденные часы мстительный и жестокий король проводил в одном из монастырей Мадрида, где монахини угощали его конфетами, а он их сплетнями. Маркс писал, что Фердинанд VII был настолько лжив, что, несмотря на все свое ханжество, никогда, даже с помощью инквизиции, не мог убедить себя, что такие евангельские персонажи, как Иисус Христос и его апостолы, говорили правду.

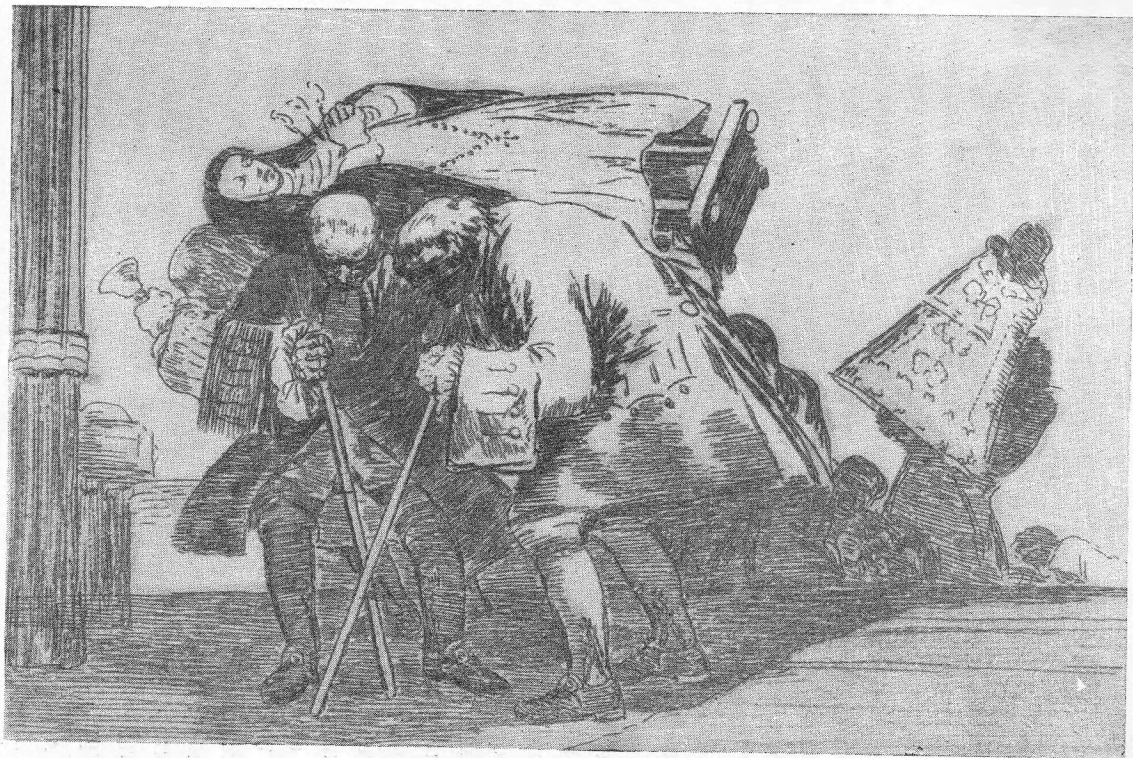
С первых же месяцев царствования Фердинанда VII духовенство восстановило свое влияние на народ. Вновь были учреждены монастыри, которым возвратили все имущество. В 1814—1819 гг. в одном только Мадриде было построено двадцать новых церквей и монастырей. 29 мая 1814 г. вернулись с триумфом иезуиты, изгнанные из Испании еще в 1767 г. Карлом III. 21 июля 1814 г. Фердинанд VII восстановил инквизицию. Народ оказался в прежнем ярме.

Гойа видел в борьбе испанского народа против Наполеона путь к политическому и социальному возрождению Испании, считал эту войну началом пробуждения народа после векового рабства. Испытывая муки стыда за то, что творится в Испании, с горечью рисует Гойа, каким надругательствам подвергается его родина под пятой реакции. На известном портрете Фердинанд VII изображен Гойей в 1814 г. в фальшивой позе, с тушым, злым лицом, с чертами, напоминающими Марию-Луизу, от которой он унаследовал ее развращенность и коварство.

На семнадцати последних листах альбома «Бедствия войны» Гойа выразил глубокий протест против разгрома революционного движения народных масс, с поразительной смелостью обличил воскрешение средневекового мракобесия. Современные буржуазные искусствоведы делают вид, что не понимают смысла этих аллегорий. А. Валлантен пишет, что трудно расшифровать символические изображения серии «Бедствия войны».¹ Даже советский искусствовед Ю. Колпинский не понял того, что эти офорты отражают современные Гойе события. «Большая часть их посвящена непосредственным событиям современной истории Испании, — писал об офортах «Бедствия войны» Ю. Колпинский. — Меньшая часть, в основном — последние листы этой серии, вновь приобретают характер иносказательный».² Но и эти «иносказательные» офорты отражали события в тогдашней Испании. Это знала цензура, когда в 1863 г. запретила офорт № 81 «Чудовищный

¹ A. Vallentin. Goya... Paris, 1951, стр. 333.

² Журн. «Искусство», 1953, № 2, стр. 83.



«И это не меньше». Офорт из серии «Бедствия войны», № 67.



«Какое безумие!». Офорт из серии «Бедствия войны», № 68.

хищник», на котором художник изобразил, как огромная собака, олицетворяющая клерикальную реакцию, пожирает маленьких беззащитных людей.

Разоблачение победивших мракобесов Гойа начинается с многозначительного офорта № 66 «Странное благочестие». Безобразная фигурка мумифицированного «святого» лежит в стеклянном гробу на спине осла, медленно подвигающегося среди густой восторженной толпы ханжей. Они лицемерно падают на колени перед ослом.

Это — не только обличение духовенства, которое фабриковало «мощи» и «чудеса», но и насмешка над возвращением в Испанию трусливого и вероломного короля Фердинанда VII, прославленного тем, что он сам служил обедни и собственноручно вышивал покровы богородицы из белого шелка с золотом.

Название офорта «Странное благочестие» высмеивает религиозный экстаз тех, кто с молитвами встречал приезд короля. «Редко мир был свидетелем столь унижительного зрелища, — писал Марк о возвращении Фердинанда VII. — Когда Фердинанд 16 апреля 1814 г. вступил в Валенсию, „ликующая толпа впряглась в его экипаж и всячески, словами и жестами, выражала свою готовность нести прежние иго“.¹

Следующий офорт, № 67 «И это не меньше», показывает, как восстанавливается инквизиция, как в закрытые было церкви и монастыри вносят назад статуи «святых». Гойа напоминает о том, что вновь возрождается католическое идолопоклонство.

Еще один офорт о воскрешении мракобесия — № 68 «Какое безумие!» — изображает комичного монаха с ложкой в руках среди груды богослужебных предметов, масок и других принадлежностей религиозного шарлатанства.

Воспользовавшись политической незрелостью сознания народных масс, реакционеры, победившие в Испании, повели страну к гибели. Гойа показывал, что они не знают правиль-

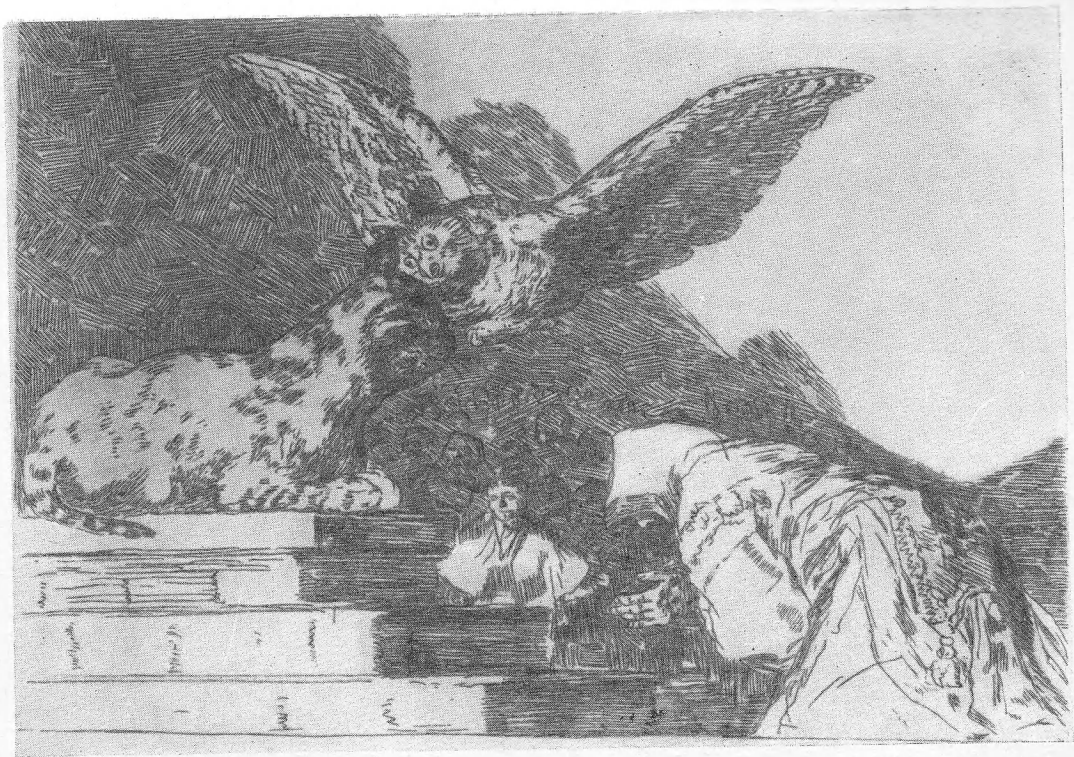
¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 758.



«Не знают дороги». Офорт из серии «Бедствия войны», № 70.



«Результат». Офорт из серии «Бедствия войны», № 72.



«Кошачья пантомима». Офорт из серии «Бедствия войны», № 73.

светская — покровительствовала такому учению и сословию пастырей».¹

Офорт № 74 «Хуже всего» — сатира на папу Пия VII, в своих посланиях одобрявшего кровавую расправу Фердинанда VII с народом. На офорте изображен монах, который держит чернильницу перед огромным волком, окруженным духовенством. Около волка «священное писание» в дорогом окладе. Волк пишет послание, на котором можно прочесть слова: «Жалкий род человеческий, ты сам виноват». Слева виден кричащий бедняк со связанными руками.

В образе волка Гойа, безусловно, показал папу римского. В антиклерикальном фольклоре и средневековой карикатуре папа как «пастырь христово стада овец» обычно изображался в виде злого волка. Типичным для папских посланий является объяснение всех бедствий первородным грехом людей. Папа Пий VII опубликовал послание к Фердинанду VII, когда народ в 1820 г. заставил короля ввести конституцию 1812 года. «Поток опаснейших книг затопляет Испанию во вред религии, — пугал папа, — уже ищут предлогов ущемить права духовенства . . . Говорят об упразднении десятины». Папа предписал епископам принять участие в заговоре против тех, кто отстаивает конституцию 1812 года.

Торжеству мракобесия Гойа посвятил офорт № 75 «Группа шарлатанов». Художник повторил здесь те же аллегории, что и на офортах «Капричос». На дереве сидит попугай — церковный проповедник, на сук надета монашеская сутана. Из сутаны выглядывает голова хищной птицы. Вокруг — компания жуликов, ослы и собаки.

Гойа верил, что недалек тот день, когда народ прогонит всех этих проходимцев и освободится от влияния церкви. Следующий офорт, № 76 «Он — стервятник, питающийся падалью», который является продолжением офорта № 75, изображает, как испанский крестьянин вилами изгоняет чудо-

¹ Н. Г. Чернышевский, Сборник статей, документов и воспоминаний, Изд. политкаторжан, 1928, стр. 39.



«Хуже всего». Офорт из серии «Бедствия войны», № 74.

вишнюю птицу со сломанным крылом, олицетворяющую церковь. Под птицей священник, молящийся о спасении стервятника.

Если сравнить птицы предыдущего и этого офортов, сразу становится ясным, какую «птицу» изгоняет испанский народ.

Приходится удивляться, как все, кто ни писал об этом офорте, не догадались, что на нем изображено преследование клерикализма, а не расправа испанцев с наполеоновским орлом. Если этот офорт действительно был посвящен изгнанию Наполеона из Испании, как думают комментаторы серии «Бедствия войны»,¹ то непонятно, почему он попал в эту, антиклерикальную, часть серии, и зачем изображен под птицей молящийся священник с поднятой рукой, благословляющей птицу. Гойа откликнулся на призыв Джордано Бруно — «Изгоните торжествующего зверя!», и на призыв Вольтера — «Раздавите гадину!», показав, как испанский народ вилами прогоняет «стервятника, питающегося падалью».

Следующий офорт, № 77 «Пусть лопнет канат», изображает папу Пия VII, который причинил много горя испанскому народу. На листе № 77 Гойа предсказал неизбежную гибель папства. На канате балансирует, подобно цирковому плясуну, папа, который вот-вот сорвется к радости стоящей внизу толпы. По мнению И. М. Левиной, неизвестно, кто этот церковник: «Изображена какая-то балансирующая на веревке фигура в рясе над бушующей, внизу толпой простого народа».² Но это — папа Пий VII, в чем легко убедиться, если сравнить его портрет с этим офортом. На предварительном рисунке

¹ Так, например, Клингендер в книгах «Russia-Britain's Ally 1812—1942» (London, 1943, стр. 36) и «Goya in the democratic tradition» (London, 1948, стр. 332) считает этот офорт изображением изгнания французов из Испании. Из советских авторов последний, кто писал об этом офорте, был Ю. Колпинский: «Очень выразителен проникнутый духом крепкого народного юмора лист, на котором изображены вооруженные крестьяне (правильнее — крестьянин, — М. Ш.), преследующие огромного злобно-беспомощного оципанного орла (орел — символ императорской власти Наполеона)» (Журн. «Искусство», 1953, № 2, стр. 84).

² И. М. Левиная. Гойа и испанская революция 1820—1823 гг. Изд. Гос. Эрмитажа, Л., 1950, стр. 102.

Гойа нарисовал папу в епископской митре, которую из осторожности убрал, когда гравировал офорт.

В коллекции А. Беруете был найден рисунок Гойи «Как долго он будет держать», который является как бы продолжением офорта «Пусть лопнет канат». На рисунке изобра-



«Пусть лопнет канат». Рисунок для офорта из серии «Бедствия войны», № 77.

жен простой человек из народа с энергичным и мужественным лицом. Он держит в руках конец каната.

Теперь окончательно ясен смысл офорта «Пусть лопнет канат». Канатный плясун — папа римский — слетит с каната, когда его разорвет народ. Этот офорт полон глубокого социального смысла, он предвещает гибель власти «непогрешимого» папы римского, «вице-доминуса» — «заместителя бога», — от руки народа.



«Пусть лопнет канат». Офорт из серии «Бедствия войны», № 77.



«Как долго он будет держать?». Рисунок.

Гойа бывал в папском государстве в дни своей молодости, написал тогда портрет папы Бенедикта IV, который хранится в Ватикане. Художник много слышал о коварной политике папы. В сознании Гойи при воспоминании о папском Риме должны были возникать мрачные картины застенков инквизиции, ужасы монастырских подземелий, тайные кровавые злодеяния, массовые зверства, грязные интриги, коварные преступления, скрывавшиеся под лицемерной проповедью «любви к ближнему».

Гойа не побоялся сказать правду о Риме, предсказать конец папству.

Силы революционного сопротивления испанского народа были так велики, что он вскоре вновь поднял знамя восстания. Испанский народ не примирился с наступившей клерикальной реакцией. После 1814 г. восстания вспыхивали почти каждый год. Борьбу против королевского деспотизма вела крестьянская «армия обиженных», состоявшая из бывших партизан. В Галисии крестьяне громили монастыри, которые вновь начали усердно собирать «десятины». Главный инквизитор, он же епископ Альмерии, выпустил 6 мая 1815 г. указ, в котором признавался: «Все с ужасом видят быстрые успехи неверия в Испании . . . заблуждения и новые опасные учения заражают дорогую родину»¹.

На офорте № 78 «Она хорошо защищается» Гойа изобразил белую лошадь, яростно отбивающуюся от своры волков, лисиц и псов. Справа четыре сильных пса уже отброшены копытами лошади. В ней давно видят олицетворение борющейся Испании, или испанского народа, отбивающегося от врагов. Этот образ белой лошади без уздечки и седла, который нередко встречается в графике Гойи, является символом свободного народа. Из мемуаров участников первой испанской революции можно узнать, что в конце XVIII в. революционно настроенная молодежь носила значки с изображением неоседлан-

¹ Л о р е н т е. Критическая история инквизиции, т. II. Соцэкгиз, 1936, стр. 324.



«Она хорошо защищается». Офорт из серии «Бедствия войны», № 78.

ной лошади как эмблемы свободы, навлекая на себя преследования инквизиции.

Местонахождение офорта «Она хорошо защищается» в серии и связь его с изображением папы-волка на офорте № 74 позволяют видеть в этой аллегорической сцене не борьбу Испании с французскими захватчиками, как обычно считают, а классовую борьбу внутри страны: иснанский народ «хорошо защищается» от своры церковников — волков и лисиц, от «господних псов» — доминиканцев, инквизиторов.

Следующие два листа, №№ 79 и 80, яснее раскрывают эту тему, рассказывая о борьбе католической церкви с Правдой и подводя зрителя к офорту № 81, на котором изображена чудовищная собака, олицетворяющая инквизицию, пожиравшую передовых людей Испании.

Когда народ поднял восстание против Фердинанда VII, духовенство организовало банды «армии веры», которые под лозунгом «Во имя спасения католической веры и династии» расправлялись с революционерами. Фердинанд VII назначил министром своего бывшего духовника Виктора Саэса, преследовавшего восставших с неслыханной жестокостью. Недаром Энгельс называл Фердинанда VII машиной, способной только подписывать смертные приговоры.

Офорты №№ 79, 80 и 82 имеют особенно важное значение. Офорт № 79, «Правда умерла», изображает, как погибает Правда, замученная инквизиторами до смерти. Епископ вместе с инквизиторами-монахами, вооруженными заступами, торжествующе склонился над Правдой, молодой и красивой девушкой, которую мракобесы хотят похоронить.¹

¹ Автор юбилейного плаката Изогиза «Гойа», изданного в 1953 г., увидел на этом офорте изображение «кучки богачей во главе с епископом», хотя эта кучка состоит только из монахов-инквизиторов. Плакат вообще полон грубейших ошибок. Автопортрет Гойи, являющийся первым листом альбома «Капричос», объявлен офортом из серии «Бедствия войны», а слова Хосе Каведы, современника Гойи, о его картинах — «Я иду в этих полотнах поруганную национальность, героизм, который знал, как отомстить за нее, благородное негодование, которое обратило весь наш полуостров в широкое поле битвы, а его защитников — в бессмерт-

Она лежит с закрытыми глазами в сиянии лучей. На коленях рыдает величавая женщина со скорбно поникшей головой — Справедливость. Она держит в руках уже бесполезные весы правосудия, закрыв глаза на все, что творится вокруг.

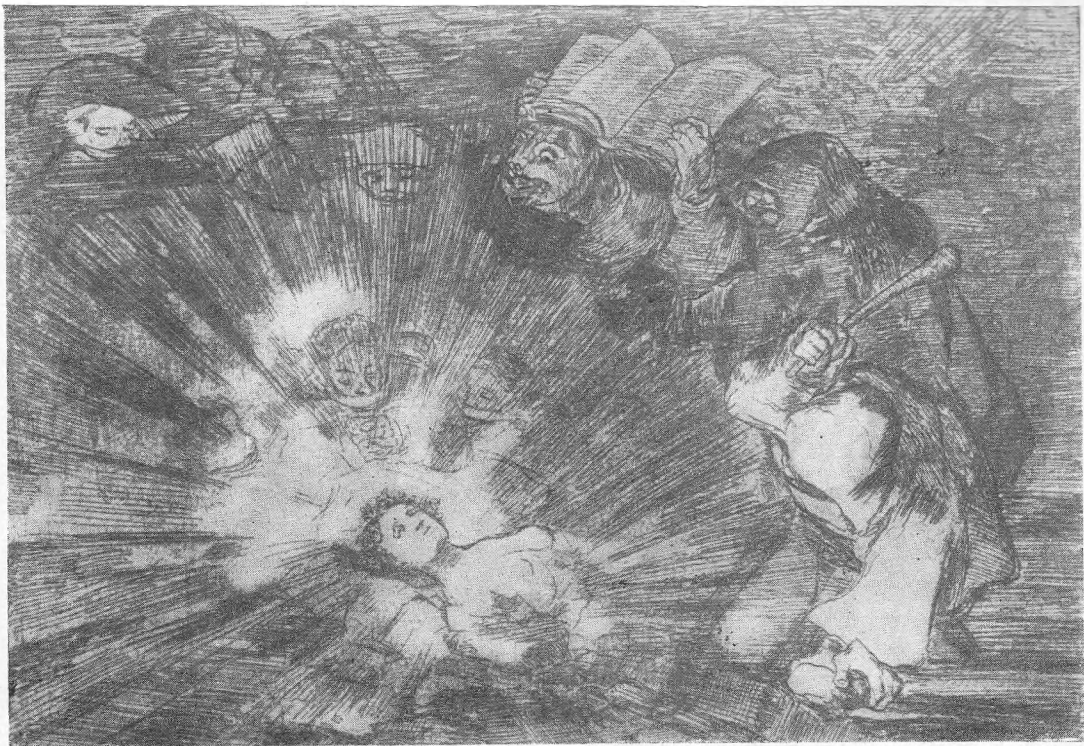
Заклеймив циничное глумление врагов народа над Правдой, Гойа не сомневался в ее конечной победе. Следующим за листом «Правда умерла» идет офорт № 80 «Она воскреснет?». Поверженная под ударами церкви Правда приподнимается с земли, и ее враги в испуге отшатываются в сторону. В мрачном хороводе могильщиков Правды особенно примечательны инквизитор, избивающий ее палкой и камнем, и монах с собачьей головой, который замахивается тяжелой книгой на воскресающую Правду. Мы предполагаем, что это Библия, которою инквизиторы освящали свои злодеяния. Если это действительно Библия, то изображение ее в виде орудия мракобесов в борьбе с Правдой было смелым вызовом, брошенным Ватикану.

Заключительный офорт № 82 «Вот Правда» был запрещен цензурой и не вошел в издание этой графической серии. Он изображает новый день, занимающийся над миром. Сгорбленный и замученный бедностью, изнуренный в борьбе бедняк-крестьянин держит заступ. Сквозь тьму ему на плечо положила руку Правда — женщина с открытой грудью, указывающая на даль, пламенеющую в лучах утренней зари. У ног Правды спокойно спит дитя в колыбели и теленок ищет убежища. За Правдой — возделанные тучные поля, снопы урожая, корзина с цветами как олицетворение изобилия, мира, справедливости, свободы, лучшего будущего. «Вот Правда», — написал Гойа под этим офортом, гимном трудовому народу, на которого художник возлагал все надежды. Об этом же мечтал и Виктор Гюго, так глубоко понимавший социальный смысл творчества Гойи. «Вглядитесь в глубины народные, — писал:

ных героев. Я встречаю здесь все это и не прошу у искусства, чтобы оно ослабило истину, чтобы изменило впечатление ужаса, чтобы набросило вуаль на истерзанные жертвы, покрытые кровью, сделало менее сильным чувство ужаса, которое меня потрясает — приписаны самому Гойе.



«Правда умерла». Офорт из серии «Бедствия войны», № 79.



«Она воскреснет?». Офорт из серии «Бедствия войны», № 80.

Гюго, — вы увидите Правду». Идея непреодолимости Правды, присущая испанским народным песням и пословицам, вдохновляла Гойю всю жизнь.

Буржуазные искусствоведы «уличают» Гойю в «пристрастии» к изображению «пыток жизни», в циничном отношении к человеку, в том, что трагические листы серии «Бедствия войны» полны мрачного, беспросветного пессимизма, что художник рисовал жизнь как инквизиционный застенок¹. Бенуа писал, что Гойа — «злостный сатирик, пессимист, для которого свет представляется шабашем адских сил, издевающихся над бедными людьми, как над фантомами».

Родриго Мойньян считает, что Гойа был чужд политики, гуманизма и оптимизма. Для этого буржуазного профессора Гойа пессимист, будто бы утверждавший, что «так было и так будет».² Этот пессимизм будто бы определялся верой художника в неизбежность земных страданий, так как для Мойньяна «Гойа как истинный испанец — человек глубокой религиозной веры, которая вдохновляла его творчество»³. Мойньян даже ухитрился увидеть в произведениях Гойи, созданных против «святой инквизиции», отражение . . . религиозных чувств художника. Мойньян писал, что Гойе безразличны страдания людей. Все эти оценки объясняются не столько действительным непониманием Гойи, сколько попытками извратить или скрыть подлинную сущность его произведений.

Гойа считал испанский народ непобедимым. Несмотря на торжество католического мракобесия и обскурантизма, у художника не было трагического ощущения бесперспективности. Гойа возвещал, что «Правда воскреснет», изображал ее в сиянии грядущего дня. Он верил, что вместе с торжеством Правды наступит обновление всей жизни, нужно только разогнать могильщиков Истины, разбить могильную плиту, под которой они пытались похоронить Правду. Художник, возмущенный

¹ A. Vallentin. Goya. . . , Paris, 1951, стр. 333.

² Rodrigo Moynihan. Goyá. London, the Faber Gallery, 1953, стр. 24.

³ Там же, стр. 16.

бедствиями и несчастиями народа, предвидел светлое будущее, где будут господствовать правда, свобода и мир.

Ради светлого будущего Гойя неустанно продолжал трудиться. Окончив серию офортов «Бедствия войны», он принялся за новое произведение, в котором мечтал осмыслить все, что пережил за свою жизнь.



«Вот Правда». Рисунки для офорта из серии «Бедствия войны», № 82.

В 1819 г., накануне второй испанской революции, Гойя создал альбом офортов, состоящий из 22 листов, названия которому не дал. В 1864 г. испанская Академия художеств опубликовала этот альбом под названием «Провербиос» («Притчи»). Глубокое философское содержание офортов «Провербиос» испугало буржуазных искусствоведов конца XIX в. Офорты, отразившие острые социальные противоречия Испании, стали считать «безнадежной симфонией XIX столетия». Буржуазные

бред, пытающийся именем Гойи освятить такие реакционные, лженаучные измышления, как менделизм и фрейдизм.

В буржуазном искусствознании господствует мнение, что «смысла „Диспаратес“ нельзя разъяснить, они написаны шифром, ключ к которому не найден»,¹ и что основная тема этого альбома «трагедия женщины».

Советские искусствоведы отрицают то, что альбом «Провербиос» лишен политического содержания, но даже они обычно считают, что эти офорты отражают отчаяние и разочарование Гойи в борьбе с мракобесием, невежеством и изверством.

Б. Щербаков пишет, что «в последней офортной сюите „Сны“ (известной под названием „Диспаратес“) Гойа создает образы, полные пессимистической абстрактной фантастики».²

А. Ромм также считает, что в офортах «Диспаратес» Гойа дошел до того предела пессимистической фантастики, до которого не доходил еще ни один художник, что он создал «собственные чудовищные мифы, опережая гиперболическое воображение Греко».³ А. Ромм не понял истинного смысла офортов «Провербиос». «Много странного, необъяснимого и в офортах «Диспаратес», — пишет А. Ромм, — и эти люди, закутанные в одеяла, сидящие на ветке дерева, гигантское привидение в саване, обращающее в бегство обезумевших от страха солдат, и эти люди, чьи ноги завязаны в мешки . . . Он (Гойа, — М. Ш.) дает полную волю своему обостренному, больному воображению».⁴

Буржуазным реакционным искусствоведам страшен подлинный смысл этих офортов, вдохновленных идеями воинствующего материализма, опасными теперь для капиталистического общества. В «Провербиос» Гойа касается многих

¹ А. V a l l e n t i n. Goya . . . , Paris, 1951, стр. 375.

² Б. Щ е р б а к о в. Франсиско Гойя. Журн. «Огонек», 1953, № 15, стр. 26.

³ А. Р о м м. Франсиско Гойя. Массовая библиотека «Искусство», М., 1948, стр. 6.

⁴ Там же, стр. 39.



Офорт из серии «Провербиос».

первосвященника Аарона, как оно изображается на иллюстрациях в Библии, а колокольчики — неотъемлемая часть этого облачения; как часто бывает у Гойи, они имеют много значений: колокольчики — атрибут одежды духовенства, их звоном оглушают верующих; колокольчиками же украшают ярмо слона.

Этой же теме посвящен и другой офорт, на котором изображен народ в виде пляшущего гиганта, запугиваемого куклами — религиозными суевериями.

Особенно интересен офорт, на котором художник изобразил две таинственные фигуры, яростно борющиеся друг с другом. Один — борец за Правду, другой — ее враг. Около них стоит закутанная женщина — Правда, из-за которой идет борьба. Борец за Правду уже почти победил, но ему в ноги бросается обезьяна в облачении священника. Кругом — развалины, намек на Испанию, разрушенную войной. Офорт ярко показывает политику духовенства в революции 1808 — 1814 гг.

Гойа отмечал вредную роль суеверий во время этих событий. На одном офорте он изобразил явление гигантского призрака солдатам, готовящимся к атаке. Около дерева солдаты направили пушку на врага, не видимого в темноте за холмами. Призрак, появившийся перед солдатами, пугает некоторых из них. Объятый ужасом, один солдат бежит, покидая боевой пост.

Достаточно взглянуть на «привидение», чтобы увидеть сооружение из палок, задрапированное в белую материю. Из складок левого рукава «привидения» высовывается голова человека, который и пугает солдат.

Буржуазные комментаторы стремятся затмить смысл этого офорта. Янг считает дерево «древом познания», к которому «смерть» преграждает путь, а в солдате, смотрящем на привидение, видит «интеллигента, знающего Гиббона или Вольтера, но созерцательно относящегося к жизни».¹

¹ Blamire Young. The proverb of Goya. London, 1933, стр. 86.



Офорт из серии «Провербиос».

После войны с Наполеоном, которая сопровождалась большими жертвами, испанские монахи особенно нагло эксплуатировали невежество верующих, обманывая их всякими гаданиями и «вызовами мертвых». На одном из офортов серии «Провербиос» художник изобразил монастырь в виде балагана, в который монахи привели темную, суеверную женщину. Несколько монахов показывают ей убитого солдата, — возможно, ее сына или мужа, — летящего в бездну. Несчастливая женщина не знает, что мошенники в сутанах инсценировали это «чудо», чтобы шантажировать ее.

Разоблачению лицемерия монахов посвящен и офорт о женщине, которая пытается разорвать узы брака. Муж и жена еще соединены вместе, они держатся за руки. Над ними та же птица, что и на офорте из серии «Капричос» «Нет никого, кто нас развязал бы», рассказывавшем о нерасторжимости церковного брака. Около мужа стоит священник, проповедующий о святости и нерасторжимости брака. Около женщины, на лице которой написана растерянность, вертятся два монаха, подкупленные ее любовником. Монах подает женщине руку; из локтя этой руки выглядывает нагло ухмыляющаяся рожа. Другой монах помогает опутывать женщину. На нем маска льстивого улыбающегося ханжи, из-под которой видно лицо, выражающее злобу. Около монахов — любовник женщины; у него два лица: одно серьезно-почтительное, обращенное к женщине, и другое — ехидно гримасничающее.

Гойа призывал народ освободиться от духовного рабства. Он показал на одном из офортов серии «Провербиос», как по широкой пустынной бесконечной дороге медленно плетется толпа унылых фигур, беспомощно барахтающихся в завязанных безобразных мешках.

Это — символ человечества в плену религиозных суеверий и предрассудков, мешающих идти вперед.

Через год после того как Гойа создал серию офортов «Провербиос», в 1820 г., в Испании вспыхнула вторая революция, принявшая с самого начала антиклерикальный характер.

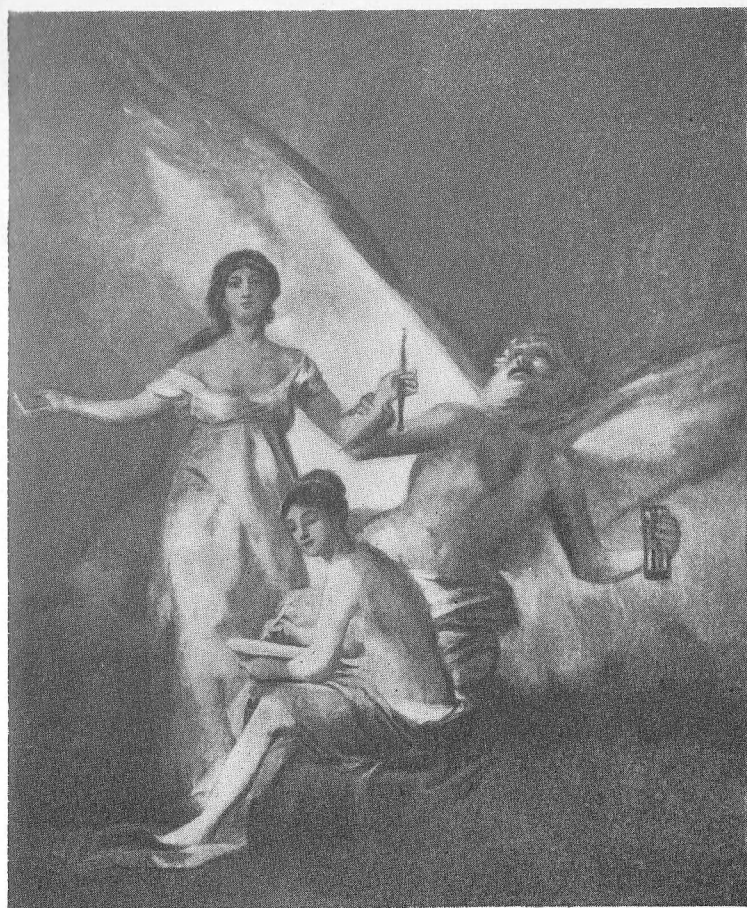
Король Фердинанд VII был принужден восстановить конституцию 1812 года и кортесы. Народ добился упразднения инквизиции, изгнания иезуитов и закрытия 820 монастырей. Два епископа были изгнаны из Испании, королевский духовник Винуэза попал в тюрьму.

Вторая испанская революция 1820—1823 гг. ударила и по папскому государству. В 1821 г. кортесы отменили поборы в пользу римской курии, которые составляли ежегодно около 600 000 зол. руб.

Задолго до начала этой второй революции Гойа верил в ее приближение, предсказывал в своих офортах обреченность реставрированного монархического режима и ждал, когда на улицах Мадрида народ будет распевать революционные песни:

Сильны и отважны, поем мы в походе
Свой гимн свободе, свой гимн борьбе.
Нам вторит, ликуя, земля трудовая
И нас называют сынами побед.
Солдаты! Отчизна зовет нас на бой,
Победа или смерть — наш девиз боевой.





Испания, Время и История. Масло.



Глава шестая

ГРЕЗЫ МЕЧТАТЕЛЯ

Всевозможные мракобесы стараются оклеветать мечты Гойи, скрыть его страстное стремление к торжеству лучших идеалов передового человечества, в частности любовь к передовым деятелям эпохи Возрождения.

Гойа очень любил героя известного романа Мигеля Сервантеса, этого, по словам Маркса, «титана эпохи возрождения», именно за то, что Дон-Кихот был врагом лжи, корыстолюбия, лицемерия и ханжества. «„Дон-Кихот“», — писал Г. Димитров, — был сильнейшим орудием в руках буржуазии в ее борьбе против феодализма, против аристократии».¹

Современная буржуазия боится скепсиса, иронии и смеха «Дон-Кихота» так же, как их когда-то страшилось дворянство; она осуждает сатиру, демократизм и реализм Сервантеса. Франкисты в годы войны против республики выдвинули лозунг: «Долой Дон-Кихота!», так как отвергали его гуманистические идеалы. Один из фашистских борзописцев выступал против Сервантеса как «предтечи русских большевиков» и призывал «изгнать Дон-Кихота из Испании!».

На рисунке к этому роману Гойа изобразил окруженного книгами Дон-Кихота, которому различные чудовища, летаю-

¹ «Правда», 4 марта 1935 г.

щие вокруг него, мешают мечтать о прекрасной Дульцинее. На одном из офортов «Капричос» Гойа изобразил себя также погруженным в грезы о светлом будущем, наступление которого задерживают исчадия тьмы.

Посвящая многие страницы своих книг гротескным образам феодальной ночи, созданным Гойей, реакционные искусствоведы замалчивают его мечты о торжестве Человека и Правды, Труда и Счастья, Добра и Справедливости, Разума, Мудрости и Красоты, Свободы, Равенства и Братства. Немитц, Роте и другие фашисты прямо писали, что «природе Гойи так же чужды идеи свободы, равенства и братства, как чужда и гуманистическая идеология»,¹ что «социальное чувство — вовсе не специфическое испанское свойство, оно чуждо сущности Гойи»,² и т. п. Это — гнусная клевета на великого художника, вдохновенного певца Человека, его духовной красоты.

Произведения Гойи проникнуты воинствующим гуманизмом. Он любил простых людей, изображал наиболее яркие, типичные черты их характера. Портреты, написанные Гойей, свидетельствуют о его глубоком гуманизме, о жгучем интересе к живому человеку, о страстном стремлении изображать величие и силу характера людей труда, о ненависти к тем, кто мешал свободному развитию человеческой личности, кто нагло попирали именем бога любое проявление свободы и личного достоинства. Все новаторство Гойи в области искусства портрета определяется именно тем, что художник стремился выразить наиболее существенные особенности облика каждого человека, которого рисовал, передать своеобразие его темперамента и характера, протестующего против личной зависимости и феодальных привилегий. Лишь на заказных портретах «Флорида Бланка» и «Семейство Карла IV» Гойа вынужден был придерживаться сословного подхода в изображении людей, рисуя себя где-то сбоку в качестве ничтожного придворного живописца. Из всех произведений Гойи только на четырех картинах нет

¹ F. N e m i t z. Francisco Goya. . . , Berlin, 1940, стр. 88.

² R o t h e. Francisco Goya. Zeichnungen. München, 1943, стр. 10.

людей. Пейзаж для художника всегда был только фоном для изображения людей, для передачи разнообразного мира их душевных переживаний и чувств. Портреты, написанные Гойей, подобно книгам, рассказывают биографии людей, передают их мысли и желания.

Потрясенный ужасами войны и инквизиции, Гойа однажды нарисовал Диогена, который с фонарем ищет во тьме человека, и подписал рисунок: «Ты его не найдешь». Но это была лишь минута отчаяния: в нем жила неугасимая вера в народ, который неизбежно, после блужданий по тернистой дороге, приведет страну к свободе и покончит с бесчеловечностью и несправедливостью в отношениях между людьми.

Рассматривая рисунки Гойи, мы чувствуем, с какой убежденностью и энергией бичевал он античеловечность эксплуататорского общества, как страстно желал он счастья простым людям, как верил в возможность переустройства общества на основе справедливости, а поэтому понимаем, какой стон вырывался из его груди, когда он не находил в современной ему Испании тех людей, которые были бы способны к осуществлению такого переустройства.

Гойа проникновенно отразил в искусстве чаяния лучшей части испанской интеллигенции, вступившей в неравную борьбу с тронem и алтарем. Испанские образованные люди не могли не восставать против дикого гнета абсолютизма, опиравшегося на инквизицию, травившую мысль и знание.

В начале XIX в., с наступлением первой испанской революции, Гойа часто воплощал мечты этой передовой части общества о наступлении идеального мира Правды и Справедливости, Правосудия и Законности, Разума и Свободы.

Очень немногие буржуазные искусствоведы-идеалисты, изучающие произведения Гойи, вспоминают о том, что этот художник создавал светлые образы девушек, увенчанных венками и с весами правосудия в руках. Если кто-нибудь из современных буржуазных искусствоведов и пишет об этих аллегорических образах, то для того лишь, чтобы уверить, что Гойа был далек от демократизма, так как эти образы будто бы

не характерны и случайны у него, противоречат его художественному языку. Лопес Рей заявляет, что Гойа не нашел для их воплощения достаточной силы и что они были вообще чужды Испании начала XIX в.

Фальсификаторы творчества Гойи, вроде Логи, скрывают причину того, почему Давид во Франции и Гойа в Испании обращались к этим античным аллегориям. В труде «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» Маркс отметил, что французская революция 1789—1814 гг. драпировалась в костюм римской республики и в костюм римской империи; освобождение от феодальных уз и возведение здания современного буржуазного общества украшались античной мифологией. Буржуазия в преданиях древнего Рима нашла идеалы и иллюзии, необходимые ей для того, чтобы скрывать от самой себя буржуазно ограниченное содержание своей борьбы.

В старинных испанских театре и литературе, связанных с античной традицией эпохи Возрождения, также большое значение имели аллегорические фигуры различных добродетелей, воплощенные в женских образах. Накануне революции 1808—1814 гг. в Испании особенно широкое распространение в литературе и театре получили эти абстрактные, метафизические понятия Правды, Правосудия, Разума, воплощенные в образах античных богинь. В одной из од Ховельянос так описывает бедственное положение этих богинь в королевской Испании: «Служители Правосудия, как святотатцы, вторгаются в храм Справедливости, с неслыханным бесстыдством разрывают покровы богини и склоняют весы в пользу насилия и порока. Разврат ходит повсюду . . . Прячется робкая Честность; рыдает девственная Невинность, жалобно стонет Добродетель . . . Испания в изодранной одежде, с распущенными волосами, с кастильскими львами по бокам поднимает свои прелестные руки к небу, расстилающемуся над ней медным сводом». В 1808 г. в Валенсии в честь борьбы с французами была выбита медаль, изображающая женщину — символ Испании. В 1812 г. артистка Рита Молинос, замечательный портрет которой написал Гойа, изображала на сцене театра алле-

горию Свободы и Конституции. Во многих испанских городах в честь конституции ставились монументы с изображением Свободы.

Гойа, как и все другие передовые мыслители того времени, обращался к античному наследию. Он черпал из него аллегорические образы Разума, Правды, Справедливости, Правосудия для воплощения своих вольнолюбивых, демократических идеалов, противопоставлял призракам средневековья светлые образы античности. Глубоко ошибается М. В. Алпатов, когда отрицает это. «В Европе повсюду господствовало в те годы увлечение античностью с ее светлыми прекрасными образами, — пишет М. В. Алпатов. — Гойа рисует образы чудовищ и уродов. Он не в силах... подняться над этим миром чудовищ, противопоставить тьме ясные, радостные образы человеческой красоты и духовного благородства».¹

В Испании, конечно, не могло быть такого увлечения античной мифологией, как во Франции: испанская инквизиция не терпела мифологии древнего мира, считая ее порождением дьявола. Вальдес даже написал картину «Бичевание Иеронима ангелами за чтение античной литературы». Городскому судье Севильи Олавиде, арестованному инквизиторами в 1776 г. за попытку открыть школу для детей из народа, за личное знакомство с Вольтером и неуважительные отзывы о монахах, было вменено в преступление и то, что он заказывал картины на мифологические сюжеты древней Греции.

Однако Гойа создал несколько картин на темы античной мифологии — «Амур и Психея», «Венера», «Падение Икара» и т. д., вступил в творческое соревнование с Рубенсом, написав известную картину «Сатурн пожирает сына», в которой видят аллегорическое изображение короля Фердинанда VII, истребляющего народ, сражавшийся за него с Наполеоном. В связи с этим обращалось внимание на то, что у Гойи чудовище грызет взрослого человека, а не детей, как в древне-

¹ М. В. Алпатов. Всеобщая история искусства, т. II. Изд. «Искусство», 1949, стр. 311.

греческом мифе и как у Рубенса, картина которого «Сатурн пожирает сына» была в Мадриде.

Гойа сделал офорт с известной картины Веласкеса «Вакх», на которой художник живо изобразил сцену из испанской народной жизни. Крестьяне в войлочных шляпах и грубых плащах весело состязаются между собой, выпивая в честь голого, слегка подвыпившего Вакха, увенчивающего одного из них венком из виноградных листьев. В. А. Десницкий рассказывал, что при посещении итальянского музея А. М. Горький был в восхищении от этой картины Веласкеса.¹

Гойа по-своему перерабатывал образы античной мифологии. Аллегорические произведения Гойи «Испания, Время и История», «Земледелие», «Промышленность», «Торговля», «Город Мадрид» написаны с живых, реальных людей. Аллегория у Гойи теряет абстрактный характер, она передается в образах действительности. Аллегорические эскизы к гобеленам Гойи, изображающие времена года, показывают труд и быт народа.

Гойа был первым художником, изобразившим фабричных работниц Испании, которые трудятся за колесами машин (аллегория «Промышленность»).

Искусствоведы, считающие, что Гойе были чужды прекрасные образы античных аллегорий, не знают многих его офортов и рисунков, изображающих Правду и Правосудие. Помимо нескольких офортов из серии «Бедствия войны», на которых они изображены, у Гойи есть семь рисунков, олицетворяющих в античных образах борьбу добра и зла, справедливости и несправедливости.

Особенно интересен рисунок, изображающий монахов, которые преследуют Правду, — молодую девушку, озаряемую солнцем. Подпись Гойи под рисунком гласит: «Злые духи нападают на Правду». Этот рисунок можно сравнить с офортом из серии «Капричос»: «Глухая, не кричи!». С тех пор как Гойа создал этот офорт, прошло около двадцати бурных лет и его творчество приобрело большую философскую глубину.

¹ В. А. Десницкий. Горький. Л., 1930, стр. 90.

Если раньше художник изображал развратных монахов в виде шаловливых бесенят, нападающих на девушку, то теперь он рисует монахов в виде злых духов, пытающихся погубить девушку, олицетворяющую Правду. Несокрушимым оптимиз-



Испанские работницы. Рисунок с картины Гойи «Промышленность».

мом, непоколебимой твердостью духа и жизнерадостностью веет от рисунков, прославляющих торжество Справедливости.

На рисунке «Свет из тьмы» Гойа показывает, как в темную ночь реакции пробивается свет великой надежды на осво-

бождение. Над людьми, сидящими в глубокой тьме, летит светлая фигура Справедливости, которая держит в руке весы правосудия. От них исходит яркое сияние. Этот рисунок может быть истолкован так, что люди, находящиеся в оковах рабства и в темноте невежества, будут освобождены.

На другом рисунке при появлении весов правосудия, которые сияют на фоне солнца, в ужасе бежит монах-инквизитор. Рисунок «Божественный разум не оставит ни одного» изображает женщину в белом одеянии, с венком на голове. В одной руке она держит весы правосудия, в другой — бич, которым прогоняет черных воронов, являющихся в фольклоре символом духовенства.

На одном из рисунков Гойа олицетворил «Божественную свободу» в виде человека, озаренного солнцем и стоящего на коленях около бумаги и перьев.

Гойе так же, как передовым философам XVIII в., казалось, что с крушением королевской власти наступит царство разума и что с этих пор суеверие и несправедливость, привилегии и угнетение уступят место вечной истине, вечной справедливости, естественному равенству и неотъемлемым правам человека. Гойа подчинял социальные категории — моральным и борьбу классов — действию абстрактных сил добра и зла. В мечтах об идеальном миропорядке он исходил из метафизических идей любви и братства, правды и справедливости, правосудия и законности, понимая их как общечеловеческие идеалы и не видя того, что за ними скрываются узко классовые интересы буржуазии.

Ф. Энгельс писал, что великие мыслители XVIII в. не могли выйти из тех границ, которые им поставила их эпоха. «Мы знаем теперь, что это царство разума было не чем иным, как идеализированным царством буржуазии, — писал Ф. Энгельс, — что вечная справедливость осуществилась в виде буржуазной юстиции; что естественное равенство ограничилось равенством граждан перед законом, а существеннейшим из прав человека было объявлено право буржуазной собственности. Разумное государство и „общественный договор“ Руссо оказа-



«Злые духи нападают на Правду». Рисунок.



«Святые Руфина и Иустина». Масло. 1819 г.

«жутких фресок . . . художник приотворил двери в потустороннее».¹

В действительности эта живопись вовсе не проникнута ни пессимизмом, ни мистикой. Еще В. В. Стасов разоблачал всех тех, кто трактовал роспись «Дома Глухого» как психопатологическое явление, якобы совершенно оторванное от реальной жизни. Великий критик писал, что, «удалаясь в свой домик на берегу Мансанареса», художник «проводил время в набрасывании и гравировании рисунков, где пламенно высказывал всю свою ярость, все свое негодование, всю злобу на совершившиеся события».² Так верно охарактеризовал В. В. Стасов те настроения, которыми был охвачен Гойя, когда расписывал свой дом «наводящими страх и ужас фантастическими фресками».

Советские искусствоведы разоблачили легенду о мистицизме фресок Гойи. И. М. Левина попыталась объяснить, что означают панно в «Доме Глухого», раскрыть идейный смысл этих аллегорий и установить их связь с реальной действительностью, показать рождение художественного образа из окружающей жизни и связь мастера с общественными событиями его родины.³ Уже испанский исследователь творчества Гойи А. Беруете предполагал, что основа этих фресок — неиссякаемый оптимизм Гойи, его народный юмор. А. Беруете считал, что это были «шутки гения», пытавшегося изображениями гротескных чудовищ развлечь своих друзей. Однако смысл этих фресок, как показала И. М. Левина, значительно глубже. Они в типичной для художника иносказательной форме отразили его революционные настроения и политические симпатии накануне второй испанской революции 1820—1823 гг. Буржуазные искусствоведы рассматривали каждую фреску отдельно друг от друга, и потому не смогли понять смысла всего этого произведения в целом, всех 15 фресок-панно. В. Я. Бродский

¹ А. Бенуа. Гойя Франсиско. Изд. «Шиповник», 1908, стр. 49.

² «Вестник изящных искусств», 1884, т. II, стр. 367—368.

³ И. М. Левина. Гойя и испанская революция 1820—1823 гг. Изд. Гос. Эрмитажа, Л., 1950. См. рецензию В. Н. Лазарева в журнале «Советская книга», 1950, № 10, стр. 108—110.



Крестьяне за чтением листовки. Рисунок с фрески Гойи.

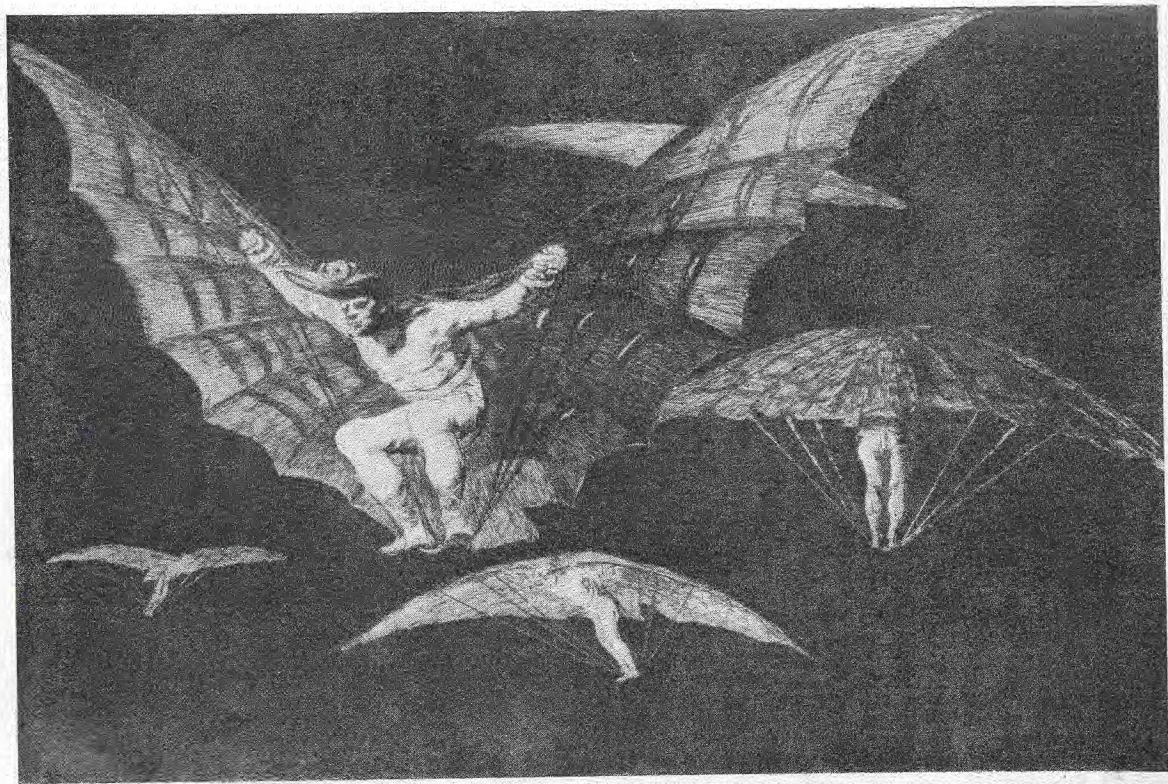
первый указал, что разгадка мыслей художника, создавшего эти панно, безусловно, может быть найдена только в анализе всего комплекса фресок.

Эти панно являются аллегорическими изображениями черного стана реакции, временно победившей народ, и революционного лагеря, который неизбежно выйдет победителем из битвы.


Темные силы реакции показаны на фресках, изображающих сонм чудовищ, собравшихся на адский шабаш во главе с козлом в монашеском одеянии, пир ведьм, религиозную процессию, идущую на поклонение «мощам» святого Исидора, процессию старух и монахов, руководимую инквизитором, отвратительного монахоподобного демона, который что-то нашептывает на ухо старику с длинной седой бородой и посохом в руках.

Сопоставление фрески с ведьмами, собравшимися в ночную пору для обряда поклонения дьяволу в образе черного козла, и фрески, изображающей изуверов и фанатиков, шествующих к «чудотворным мощам», полно глубокого смысла. Панно «Шабаш ведьм» и «Поклонение мощам» написаны были на длинных сторонах зала друг против друга и были как бы продолжением одно другого. Под низкими тяжелыми тучами, застилающими небо, движется мрачная толпа фанатиков, ожидающих чуда. У паломников, идущих к раке святого Исидора, искаженные лица, иступленный взгляд, широко раскрытые орущие рты. Впереди группы какой-то забулдыга играет на гитаре. За ним тянется большая толпа. Гойа считал «Шабаш ведьм» и «Поклонение мощам» явлениями одного порядка — и тут и там обезумевшие, гримасничающие люди, ожидающие чуда. Художник выносил неумолимый приговор и католическому и связанному с ним «языческому» суеверию.

Гойа изобразил народ на нескольких панно: крестьяне взволнованно читают и обсуждают листовку, две женщины и юноша спорят друг с другом, два пастуха дерутся на дубинках. Испанская свобода олицетворена на панно в образах красивой девушки из народа в национальном наряде и женщины, на



Офорт из серии «Провербнос».



Глава седьмая

ПРОТИВ ПАЛАЧЕЙ В СУТАНАХ

Во времена Гойи наиболее опасным врагом испанского народа, душившим даже малейшие ростки свободомыслия и подавлявшим всякие попытки революционного возмущения против трона и алтаря, было грозное церковное судилище — инквизиция. Гойа понимал, что для осуществления мечты о свободе, о торжестве Правды, Справедливости и Правосудия необходимо упразднить инквизицию, эту опору короля и церкви.

Гойа посвятил свой талант благородной цели — борьбе против палачей в сутанах, за свободу совести, за свободу просвещения.

Одной из самых мрачных страниц истории католической церкви является кровавая деятельность «Sancta officium» — «святой инквизиции», которая была наиболее отвратительным по своей звериной лютости орудием «непогрешимой» католической церкви.

В XIII в. католическая церковь организовала инквизицию для защиты феодального строя от все возраставшего возмущения крестьян и ремесленников.

М. Горький писал, что «инквизиция — самое значительное и гнусное, чего достигла церковь в процессе воспитания

людей продажными, предателями, лживыми, лицемерными и жестокими».¹

Ни в одной из других стран инквизиция не достигла такого расцвета, как в Испании, нигде она не пустила таких глубоких корней, как в этой стране. Инквизиция, существовавшая с середины XIII столетия, была легализована в Испании известным «бреве» папы Сикста IV, данным в 1480 г. по просьбе «католичнейших королей», мрачных фанатиков Фердинанда V и Изабеллы, видевших в тюрьмах и кострах инквизиции могучее орудие укрепления королевского абсолютизма.

Маркс писал, что в Испании «благодаря инквизиции церковь превратилась в самое страшное орудие абсолютизма. Свобода Испании исчезала. . . но вокруг лились потоки золота, звенели мечи, и зловеще горело зарево костров инквизиции».²

Католическая церковь утверждала свою власть в Испании кострами и пытками, история ее господства над испанским народом написана кровью и слезами. Общее число сожженных жертв инквизиции в Испании, по данным Льюренте, доходит до 350 тысяч. Преследование католической церковью науки, искусства и просвещения приняло в Испании особенно иступленный характер. «Индекс запрещенных книг», изданный в Испании в 1667 г., занимает вместе с дополнениями около 1200 страниц.

Даже в конце XVIII в. экономическая, политическая и культурная отсталость Испании создавала там благоприятную обстановку для сохранения инквизиции, этого мрачайшего пережитка средневековья.

Еще в XIX в. в Испании горели тела корчившихся на «очистительном пламени» «еретиков». В 1826 г. в Валенсии состоялось торжественное сожжение учителя Риполя. Молодой Энгельс писал о Риполе, что «его кровь и кровь 23-х тысяч благородных испанцев, погибших в тюрьмах из-за либеральных и

¹ М. Горький о религии. Сб. художественных и публицистических произведений. Гаиз, 1941, стр. 218.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 720—721.



Рисунок из серии «Узники инквизиции».

еретических воззрений, лежит на совести Фридриха Вильгельма III прусского „Справедливого“. . . Я до смерти ненавижу его; и если бы я не презирал этого сукина сына, то я б его еще больше ненавидел». ¹ Ф. Энгельс считал Фридриха Вильгельма III ответственным за уничтожение конституции 1812 года в Испании и возрождение там инквизиции, так как он в 1823 г. послал туда с этой целью французские войска Людовика XVIII.

Инквизиция сохранялась в Испании вплоть до середины XIX в. В 1859 г. она была официально уничтожена, но в различных формах удерживалась там и в XX в. В Испании самые свирепые религиозные преследования, враждебные какому бы то ни было развитию прогрессивной мысли, продолжаются и в наш век. Так, в 1909 г. все передовое человечество было возмущено казнью учителя Феррера за пропаганду атеизма.

Несмотря на костры «аутодафе», испанский народ всегда боролся против инквизиции, убивал ее шпионов и сыщиков, громил тюрьмы, поднимал восстания. Еще в старину испанский народ с ненавистью говорил, что «когда монах инквизицию изобретал, то чорт свечку держал».

Эта борьба испанского народа против инквизиции встречала горячую поддержку передовых русских ученых, писателей и поэтов, возмущенных зверствами палачей в сутанах. Уже в русской космографии XVII в. «Избрание вкратце от книг, глаголемые космография» отмечалось, что в Испании «отступивших от веры римские жгут огнем и распинают и казнят различными смертями». ² Великие русские мыслители Михаил Васильевич Ломоносов и Александр Николаевич Радищев, как известно, разоблачали инквизиторов — врагов науки, просвещения и прогресса.

В 1798 г. в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» Алексей Побединский опубликовал стихотворение

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 553.

² А. А. Попов. Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции. М., 1869, стр. 522.

«Инквизиция», в котором предсказал конец ее позорной власти в Испании:

Над грудями костей иссохших
Зияет мрачно лицемерство; —
И злобою одной дыша
Являет кроткий агнца вид. —
Держа в деснице знак священный
И в шупце булатный меч;
Под видом мщениа за бога
Мечом, громами вооружено
Злощастны жертвы истребляет,
 Являя на лице
 Спокойный вид
 И кроткую улыбку. —
Герзаньем веселится
Жегомых на кострах
Страдальцев неповинных; —
И о стяжаньи сирых
Метает в тайне жребий;
Со алчностью гарпий
Во мраке разграбляет;
Своей личиной прикрывшись,
 Неопытную юность,
 Невинну непорочность
 Во мраке развращает!..
... Наступит грозный час,
Ударит гром,
Огня потоки прольются,
Личина с извергов сорвется. . .

Декабристы неоднократно говорили о пагубной роли инквизиции в Испании. К. Ф. Рылеев писал: «Духовенство, тесно соединенное с папою, также строгая инквизиция, вместо того, чтобы просвещать народ, заводили оный еще в глубочайшие суеверия, безумства и закоснелые предрассудки, составив тем твердый оплот¹ свободе и разуму, зная, что на сем только основывалась их власть».² Декабристы верили в то, что Испания освободится от гнета инквизиции.

¹ Здесь в смысле «преграда».

² К. Ф. Рылеев, Полю. собр. соч., М., 1934, стр. 368.

Конец XVIII и начало XIX в. ознаменовались в Испании особенно острой борьбой против инквизиции, тормозившей экономическое и культурное развитие страны. В этой битве против палачей в сутанах большое участие принял Гойа, который своими картинами и офортами разоблачал чудовищную кровавядность, утонченное сладострастие пыток, расчетливую жестокость застенков и секретных тюрем инквизиции. Произведения Гойи, посвященные разоблачению исступленного садизма инквизиции, были грозным обвинением «святых» палачей.

Реакционные буржуазные искусствоведы стремятся объяснить огромный интерес Гойи к темам инквизиции его болезненной склонностью к изображению пыток и казней. Это — гнусная клевета.

Гойа много раз возвращался к таким темам, потому что в его времена Испания стонала от ига инквизиции, от ее преследований и гонений, а все попытки уничтожить инквизицию терпели неудачу.

Гойа начал писать первую картину против инквизиции в героический для Франции 1793 год, когда в Испании особенно усилилась инквизиционная цензура в связи с французской революцией 1789 г.

В это время Карл IV объявил, что революционные идеи являются злейшей ересью, которая противоречит учению апостолов Петра и Павла, а поэтому он возлагает на инквизицию задачу борьбы с этой новой ересью. Мракобесы подхватили этот призыв короля. Они обещали выполнить возложенное на них поручение, так как «удел человека — покорно терпеть жестокие наказания». На многих студентов Саламанки и Вальядолида были сочинены доносы.

В этих условиях, когда вся страна была наводнена тысячами сыщиков и шпионов в сутанах, Гойа первый выступил с картиной, разоблачающей кровавое церковное судилище. «Пока во Франции происходил великий переворот конца XVIII века, — писал Шарль Ириарте, — живописец Гойа первый в Испании нанес удар обскурантизму, протянул руку тогдашним могучим



«Узница». Офорт.

мыслителям и продолжал их дело. Он первый напал в своем отечестве на инквизицию и стал требовать свободы мысли.¹

Гойа с юных лет был хорошо знаком с гнетом инквизиции. Родина художника — Сарагосса была одним из старинных ее центров. Еще в юности Гойа видел жестокие расправы инквизиторов, которые и запечатлел на своих рисунках сепией в 1820—1824 гг. Эти рисунки, имеющие значение исторических документов, сопровождаются подписями художника, свидетельствующими, что он сам «это видел в Сарагоссе».

Гойа знал, что инквизиторы мечтают задушить и его железным ошейником гарроты. Любовь художника к свободе, сатирические офорты создали ему опасную репутацию у инквизиторов. Художник неоднократно мог стать добычей этих палачей в сутанах, но умел ускользать от их преследований. Звание королевского живописца и связи с придворной аристократией спасали его от тюрьмы.

Много сведений об инквизиции собрал Гойа во время посещения ее судебных зал и из бесед с Хуаном Антонио Льоренте (1756—1823), комиссаром инквизиционного трибунала, генеральным секретарем мадридской инквизиции в 1789—1791 гг., а затем одним из ее врагов и обличителей.

Гойа написал портрет своего друга Льоренте, изобразив его в черном одеянии и с едко ироническим, «вольтерианским» выражением лица. Льоренте возненавидел инквизицию, называл ее слуг «каннибалами» и «тиграми». Он выступил в 1794 г. с проектом реформы инквизиционных судов и за это подвергся гонениям. В 1817 г. Льоренте опубликовал «Критическую историю испанской инквизиции со времени ее учреждения Фердинандом V до царствования Фердинанда VII, извлеченную из подлинных архивных документов верховного совета и подчиненных трибуналов Испании». Четырехтомное сочинение Льоренте, изданное в 1936 г. на русском языке в двух томах, содержит множество разоблачительных материалов, извлеченных из архивов инквизиции и монастырей. Несмотря на то,

¹ Ch. Iriarte. Goya... , Paris, 1867, стр. 2.



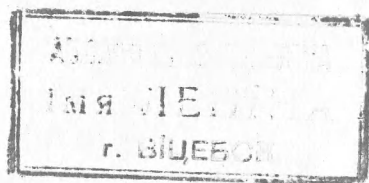
«Эта мера наказания так же жестока, как преступление». Офорт, включенный в альбом «Бедствия войны», № 85.



Офорт «Гарротированный». 1780 г.



«Гаррота». 1815 г. Масло. Холст.



ласти расправляются с непокорными посредством гарроты, а духовенство запугивает «бунтовщиков» адом и сулит вечное блаженство покорным рабам.

Гойа показывает, что в испанском народе есть люди, которых не задушит гаррота, не запугает церковь. В правом углу картины изображен возмущенный испанец, полный решимости вести борьбу с угнетением народа. Рядом — смелые люди, готовые бороться с угнетателями.

Картины и офорты Гойи помогали этой борьбе против инквизиции, которая особенно обострилась в начале XIX в.

В. В. Стасов отмечал, что офорты Гойи против инквизиторов вызывали большой отклик среди испанского народа. В. В. Стасов ссылаясь на свидетельства самих испанцев.¹

Картины и офорты Гойи действовали сильнее многих книг и воззваний, посвященных разоблачению сыщиков и палачей в сутанах. Произведения Гойи вдохновляли тех, кто в январе 1813 г. во время обсуждения в кортесе вопроса об упразднении инквизиции поднимали страстный голос протеста против существования подземных темниц, где во славу божью пытали, истязали, рвали на части тела жертв, заподозренных в свободомыслии. «Причиненный инквизицией вред не поддается определению, — говорил один либеральный депутат. — . . . Инквизиция стремилась к умственному и нравственному порабощению народа. Она преследовала печать, сеяла предрассудки, распространяла тьму и ложь. . . Кровь многочисленных невинных людей, сделавшихся жертвами клеветы, вероломства, фанатизма и корысти, вопиет о мести. . . Из глубины гробов невинных поднимается великий и властный голос протеста против инквизиции».² Проект закона об уничтожении инквизиции был принят большинством голосов.

22 февраля 1813 г. был издан манифест об упразднении инквизиции: «Ужас инквизиции заключается не в ее темных

¹ Cardegera. F. Goya. . . Gazette des Beaux Arts, Paris, 1860, стр. 238.

² С. Г. Лозинский. История инквизиции в Испании. СПб., 1914, стр. 434.



Рисунок из серии «Узники инквизиции».



и сырых тюрьмах и не в ее страшных кострах, а в том, что она составляет единое, прекрасно организованное, хорошо дисциплинированное, всемогущее и никому не повинующееся учреждение, действующее путем отлучения от церкви и пыток там, где оно это находит необходимым. Ужас инквизиции в том, что она заглушает всякую мысль, всякое движение вперед, подавляет свободную фантазию человека, убивает всякое проявление творчества, порабощает общество и низводит человека на степень животного».¹

Из произведений Гойи, которые способствовали упразднению инквизиции, особенно важна картина, созданная им до 1798 г. В мрачном помещении палачи подвергают полубожаженных узников ужасным пыткам. Около них отвратительные фигуры инквизиторов в монашеском облачении. На черной стене над страшными орудиями пыток возвышается колоссальное распятие — символ христианства, призывающий к терпению и смирению. Глубокий смысл всей картины — в центральной группе. Монах с крестом в руке допрашивает узника, которого пытают. Около него — большое изображение креста с распятым Христом. Художник, очевидно, сравнивает мучения Христа с муками узника, а крест с распятым Христом в руке инквизитора, допрашивающего жертву, — с большим распятием, стоящим в застенке.

Эта часть картины изображена была художником еще раз в 1808 г. на рисунке. В темнице инквизиции монах с крестом в руках пристает с покаянием к умирающему узнику, прикованному цепью к стене. Заключение отверачивается от хитрого сыщика в сутане, который явно надеется что-то выпытать у него. Большое распятие придает этому эпизоду огромную обличительную силу, направленную против католической церкви.

Такой сюжет — не исключение в мировом прогрессивном искусстве. Так, например, через много лет после Гойи великий русский художник И. Е. Репин создал знаменитую кар-

¹ С. Г. Лозинский. История инквизиции в Испании. СПб., 1914, стр. 435.



В застенке инквизиции. Масло. Холст.

АСТАНА
ДИПЛОМА
МАШИНЫ

АСТАНА ДИПЛОМА МАШИНЫ

тину, изображающую отказ революционера, осужденного на казнь, от исповеди.

Застенок палача и католическая церковь представляют собою два однородных, родственных друг другу учреждения, имеющих разные вывески, но преследующих одну цель. Католический священник и палач — собратья по профессии: палач — кнутом, поп — крестом стремятся к одним и тем же результатам. «Все и всякие угнетающие классы, — писал Ленин, — нуждаются для охраны своего господства в двух социальных функциях: в функции палача и в функции попа. Палач должен подавлять протест и возмущение угнетенных. Поп должен утешать угнетенных, рисовать им перспективы (это особенно удобно делать без ручательства за „осуществимость“ таких перспектив. . .) смягчения бедствий и жертв при сохранении классового господства, а тем самым примирять их с этим господством, отваживать их от революционных действий, подрывать их революционное настроение, разрушать их революционную решимость».¹

Своей картиной «В застенке инквизиции» художник стремился дать борцам против инквизиции новое мощное орудие, так как в Испании шла борьба реакционеров за ее полное восстановление.

В 1813 г. вместо уничтоженной инквизиции были учреждены особые суды для охраны религии, которые обязаны были следить за тем, чтобы не выходило ни одного произведения, «противного догмам церкви», не совершались отправления никакого иного культа, кроме католического. Однако мракобесы продолжали требовать полного восстановления инквизиции и вскоре добились своего.

В 1814 г. после возвращения Фердинанда VII в Испанию и вступления его на престол «все акты кортесов были отменены, все учреждения были восстановлены в прежнем виде, воскресла святая инквизиция, иезуиты, изгнанные дедом короля, были призваны обратно. . .».² 21 июля 1814 г. Фердинанд VII

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 21, стр. 206.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 761.



Допрос сыщиком в сутане. Рисунок. 1808 г.

восстановил инквизицию, ссылаясь на то, что «без святого трибунала» в Испании распространились «безучастное отношение к религии» и «испорченные и отвратительные взгляды», хотя «сохранение религии есть лучшее средство спасения народа от междоусобных неурядиц». Фердинанд VII создал специальный орденский знак для инквизиторов. 14 апреля 1815 г. король лично посетил инквизиционный трибунал, присутствовал на его совещаниях, подписал приговоры инквизиторов, осмотрел их тюрьмы и принял участие в трапезе в здании инквизиции.

Палачи в сутанах торжествовали. Они ходили по домам в поисках безбожников, преследовали их. В грязные подземелья секретных тюрем доминиканцев были брошены многие передовые люди Испании. В стране возобновились репрессии, ссылки и пытки. Клерикальная газета «Аталайя» призывала сжигать «еретиков»: «Не уменьшится число подданных, если 3 или 4 тысячи еретиков будут отправлены на костер». В тюрьму попал и друг Гойи — Кинтана и три других поэта, воспевавших в стихах манифест кортесов об отмене инквизиции, писатель Мануэль Саламанга был арестован за «богохульство», профессор Альфонсо — за чтение запрещенных книг, Х. Мартин и С. Сабатер — за «оскорбительные для религии речи»; пострадали и тысячи других врагов инквизиции.

Известно, что именно тогда король Фердинанд VII заявил, что Гойа — безбожник, заслуживающий гарроты.

Народ ответил на возрождение инквизиции восстаниями. В 1814 г. Каталония и Валенсия сопротивлялись введению вновь инквизиции. Гойа был на стороне народа. В ответ клерикальной реакции он создал 7 офортов, бичующих свистопляску мракобесия, которая началась с вступлением на престол Фердинанда VII. Эти офорты вошли в графическую серию «Бедствия войны». Прежде всего Гойа стремился заклеить возрождение инквизиции. Он создал офорт потрясающей силы: чудовищная собака пожирает маленьких, беспомощных людей.

Почему мы считаем, что этот офорт изображает именно разгул инквизиции? На фресках, офортах и рисунках Гойи

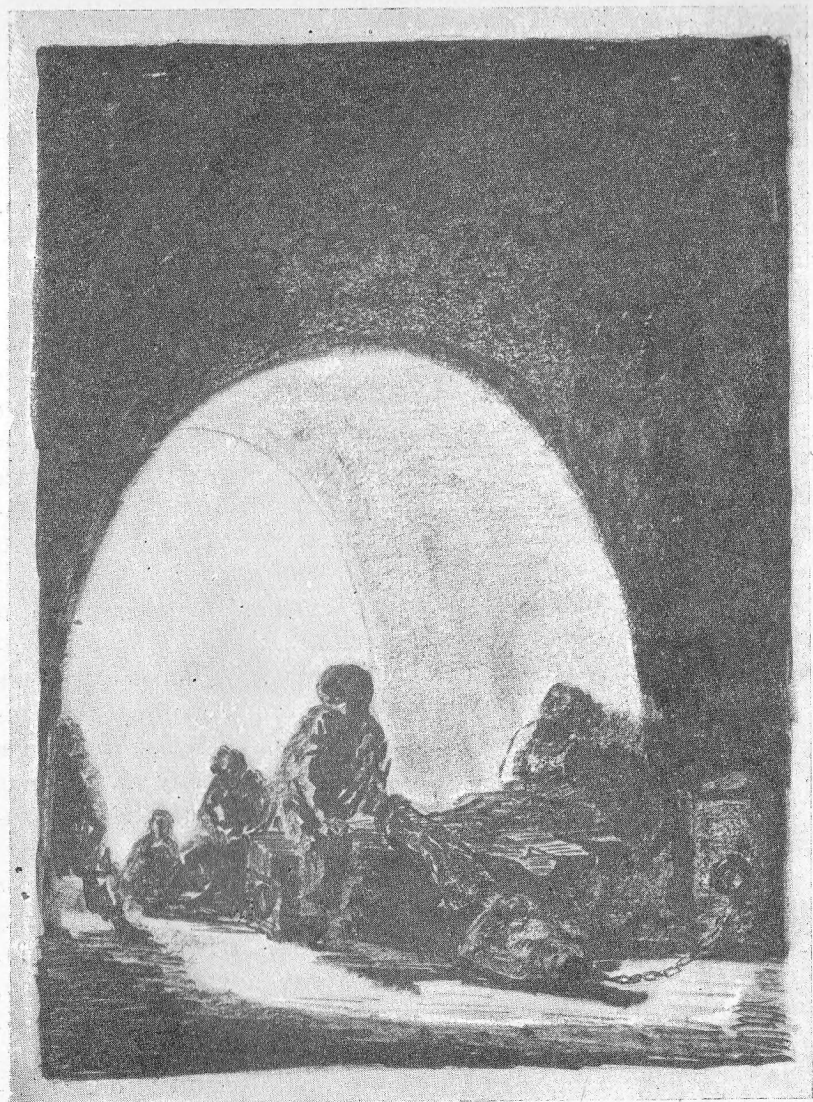


Рисунок из серии «Узники инквизиции».

АБЛАЗИАН БИДЛИГИ
ЛЮЯ ЛЕНИНА
ДРОБНИК

часто встречается изображение пса. Так, например, на фреске в загородном доме художника нарисована голова собаки у подножья острова-утеса. Рисунок Гойи в собрании музея Прадо изображает крылатого человека, которого преследует собака с оскаленными зубами. И. М. Левина объясняет образ пса в произведениях Гойи как олицетворение реакции, наступившей после возвращения Фердинанда VII в Испанию.

Можно и более точно расшифровать, кого имел в виду Гойа, изображая злых псов. Когда художник хотел показать инквизиторов, он нередко рисовал их в образе собак. Это объясняется тем, что инквизиция находилась в ведении монашеского ордена доминиканцев — «господних псов», которые, как собаки, должны были «грызть» еретиков. Доминиканцы сами называли себя «господними псами». Это сопоставление основано на созвучии латинских слов «domini» — «господние», «canes» — «псы» и на сходстве деятельности доминиканцев с собаками: монахи (псы) защищают души верующих (овец) от язычников и еретиков (волков и лисиц). В католическом искусстве было много аллегорий, изображающих инквизиторов в виде собак, нападающих на еретиков, начиная от знамени инквизиторов и кончая различными изображениями из жизни святого Доминика — основателя ордена доминиканцев. На нижней фреске художника Андреа Бонаюти в церкви святой Марии во Флоренции изображено, как Доминик натравливает монахов, в виде собак, на еретиков и мавров. Понятно, почему на рисунке Гойи крылатого человека преследует именно собака с оскаленными зубами.

На двух других офортах из серии «Бедствия войны» имеются изображения собак, подтверждающие, что Гойа так олицетворял инквизиторов. На офорте «Она воскреснет?», изображающем, как инквизиторы хотят похоронить Правду, видна отвратительная фигура монаха с собачьей головой, замахвающегося тяжелой книгой на воскресающую Правду. «Псы господни» всегда ссылались на Библию: они говорили, что первым инквизитором был бог, первыми еретиками — Адам и Ева, и что первое сожжение еретиков устроил



Заключенная.

сам господь, послав огонь с серой на города Содом и Гоморру. На офорте «Труппа шарлатанов» — монах с головой хищной птицы, облезлый попугай, олицетворяющий церковного проповедника, и оскаленные морды цепных псов, т. е. доминиканцев.

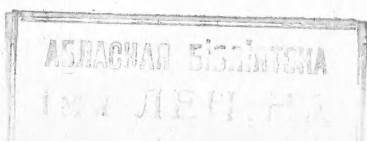
Это объяснение образа пса в произведениях Гойи помогает понять смысл некоторых его загадочных рисунков. На рисунке «Узник на тележке» изображен измученный человек, привязанный за ноги веревкой к тележке. Около него огромный цепной пес, оскаливший зубы и поднявший лапы. Другой пес вертит когтистой лапой колеса тележки. Это — изображение узника инквизиции, которого везут на казнь. На рисунке «Свет из тьмы» среди людей, томящихся в темнице инквизиции, виден и силуэт тюремщика — собаки с разинутой пастью.

Вместе с аллегорическими офортами, разоблачавшими инквизиторов, Гойа создал три листа, посвященных их узникам. Эти листы впоследствии были включены в альбом «Бедствия войны». На первом офорте изображена каменная стена, к которой прикован заключенный. Полусогнутый, но гордый стан, мрачное лицо, выражающее презрение к боли. На втором офорте — сквозь маленький квадрат, решетчатое окно, струится свет, который напоминает узнику о свободе, о возможности бежать. На третьем офорте — искривленное туловище как будто качается на тяжелой цепи. Руки сжаты, голова склонена на левое плечо от боли. Подписи под офортами полны гнева против тех, кто так мучает узника.

Гойа верил в неизбежную победу над «господними псами». Через несколько лет народ заставил Фердинанда VII объявить о восстановлении конституции 1812 года и об уничтожении инквизиции. В 1820 г. в Барселоне толпа ворвалась в здание инквизиционного трибунала, уничтожила архивы, выпустила из тюрьмы арестованных, изломала на мелкие куски орудия пыток. То же самое произошло и в Мадриде, где в 1820 г. народ устроил демонстрацию на дворцовой площади, требуя отмены инквизиции. Толпа бросилась к зданию инквизиции,



«Свет из тьмы». Рисунок из серии «Узники инквизиции».



разбила ее мрачные тюрьмы, освободила находившихся там узников, сломала орудия пыток и пустила архивы по ветру. Фердинанд VII был вынужден на следующий день упразднить инквизицию. Картины, стихи и памфлеты прославляли кончину «дамы с зелеными свечами».

В 1820 г. в связи с упразднением инквизиции Гойа вспомнил о том, что он видел в Сарагоссе в дни своей юности, — как вели «колдунью» к позорному столбу, как ее принудили к публичному покаянию, и поспешил все это зарисовать.

Особенно большое впечатление производит изображение жертвы инквизиции — безногого калеки. Несчастный сидит на подставке, в коросе. Около подставки костыли. Надпись Гойи под рисунком невозможно прочесть полностью: «Я знал этого разбитого параличом, не имеющего ног и сказавшего, что он был. . . из Сарагоссы из зала Алкалы. . . когда я вошел, то нашел его просящим милостыню». Какая страшная трагедия скрывается за этой лаконичной надписью!

Гойа решил создать специальную серию офортов, посвященную кровавым злодеяниям инквизиции. Он стремился показать бесстрашие жертв палачей в сутанах, увековечить героизм мучеников, которые выносили ужасные пытки, не желая отречься от своих передовых убеждений, проникнутых идеей освобождения личности от феодально-клерикального гнета.

Прогрессивный демократический художник хотел создать гневный обличительный памфлет против насилия церкви над человеком. Гойа мечтал, судя по сохранившимся рисункам, рассказать о том, что католическая церковь с помощью инквизиции в течение многих веков держала под спудом науку, душила искусство и пролила потоки крови.

Гойа, возможно, хотел напомнить, что многие из тех, кто оставил заметный след в испанской культуре, не миновали тюрьмы, были жертвами коста или гарроты, подвергались гонениям попов, «ищек земной полиции», так называл Маркс духовенство.

Точное название серии осталось неизвестным, а поэтому испанские реакционные искусствоведы, заинтересованные в том,



Рисунок из серии «Узники инквизиции». «Я знал этого разбитого параличом, не имеющего ног и сказавшего, что он был... из Сарагоссы из зала Алкалы. . . когда я вошел, то нашел его просящим милостыню».

чтобы затушевать борьбу Гойи с инквизицией, назвали эту графическую серию «Заключенные». Гойе не удалось выгравировать ее на досках. Он успел сделать лишь несколько десятков изумительных рисунков-эскизов будущих офортов.

Альбом «Узники инквизиции» должен был содержать серию офортов, изображающих знаменитых жертв инквизиции, которые, несмотря на все попытки палачей, остались верны своим убеждениям. Особенно волнует Гойю образ великого итальянского ученого Галилео Галилея. В 1632 г., при папе Урбане VIII, Галилея вызвали в Рим на суд инквизиции и обвинили в ереси — в защите гелиоцентрического учения великого польского астронома Николая Коперника — замечательного революционера в науке. 21 июля 1632 г., под угрозой сожжения на костре, 68-летнего Галилея заставили отречься от учения о вращении земли.

Гойа нарисовал тушью Галилея, пытаемого инквизиторами. «За то, что он открыл движение земли», — так назвал художник свой рисунок. Здесь же и другая надпись: «Галилей».

Среди рисунков, посвященных жертвам инквизиции, выделяется изображение художника Торрижани, замученного инквизиторами в севильской темнице. Торрижани стоит в плаще, ноги у него скованы колодками, он погибает с голоду. «Ты больше не будешь есть, знаменитый Торрижани» — гласит надпись под рисунком.

Некоторые рисунки запечатлели неизвестных нам мучеников инквизиционных застенков. На рисунке «Кто бы мог подумать» изображен какой-то несчастный юноша, прикованный к стене, на другом рисунке — неизвестный страдалец, прикованный к скамье, и т. д. Художник нарисовал молодую женщину, прикованную цепью к стене, ее ноги сжимают колодки. «За свободомыслие», — написано под рисунком.

Девять надписей Гойи объясняют «преступления» узников инквизиции: «За то, что писал не для дураков», «За то, что болтала языком не так, как можно», «За то, что он не знает места рождения», «За то, что он еврей» и т. д.



«За то, что он открыл движение земли». Рисунок из серии «Узники инквизиции».

ОБЛАСТНА БІБЛІОТЕКА
ІМЯ ЛЕНІНА
г. ВІЦЕБСК

На многих рисунках Гойа изобразил стойкость узников инквизиции, глубоко веривших, что их призывы к народу не пропадут даже тогда, когда многие десятилетия отделят посев от жатвы.

Несколько рисунков посвящено мукам женщин в застенках инквизиции: «Эта остается задумчивой», «Время покажет» и т. д.

Рисунки изображают всю жизнь заключенного, начиная от того, как он «Попал в ловушку», и кончая тем, как «еретика» в корсе ведут из темницы на покаяние. Несколько рисунков Гойа посвятил этому обряду.

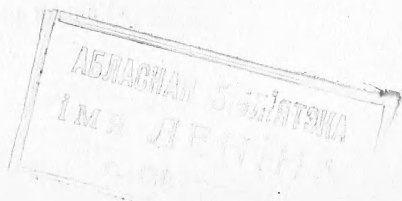
Гойа рисует пытки узников. Одно несчастного, у которого руки вывернуты назад, приковали к колесу — «Какая жестокость!», другого приковали головой вниз — «Невозможно смотреть!», и т. д. Несколько рисунков изображают казнь. Так, например, на рисунке «Многие кончали так» палач душил жертву гарротой. Около мученика стоит священник, напутствующий казнимого. За помостом виднеется толпа. Гойа полон участия к осиротевшей семье узника. На одном из рисунков этой серии художник написал: «Многие вдовы уже плакали, как ты».

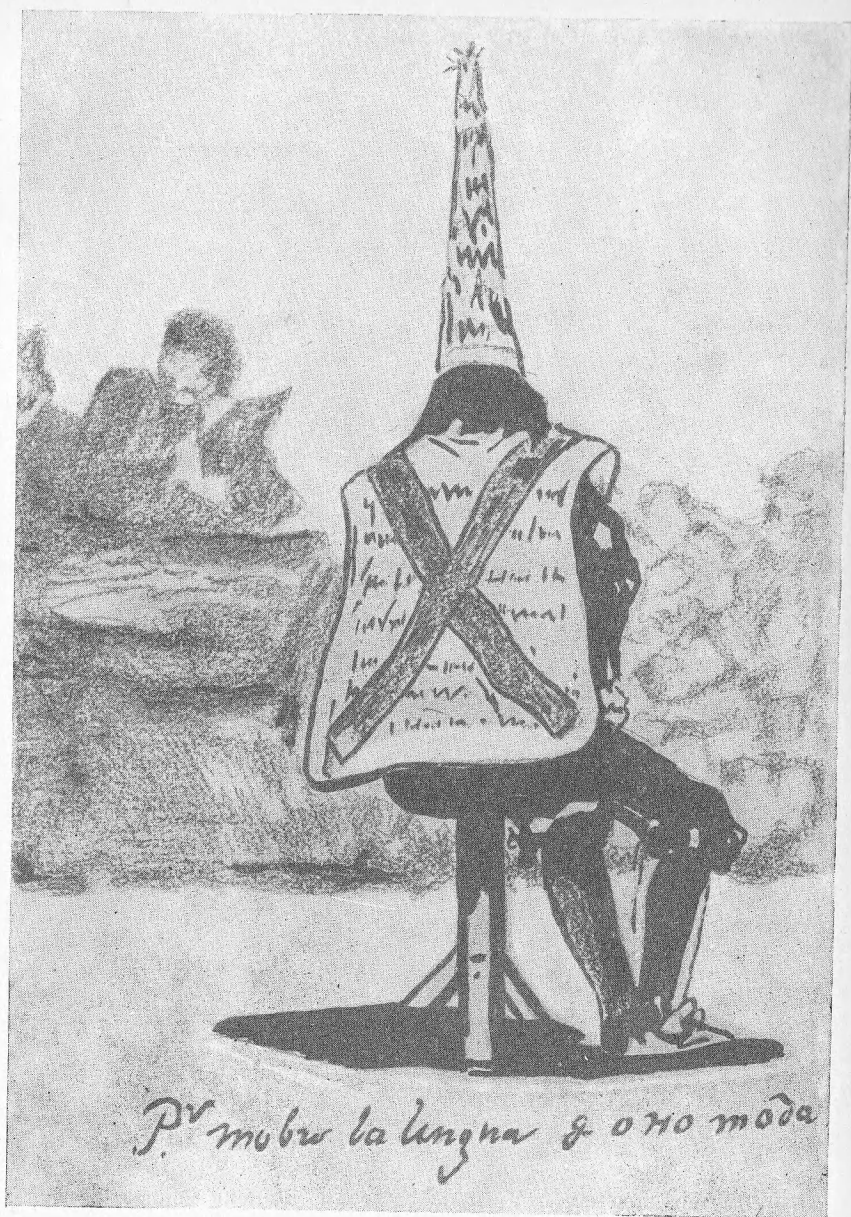
Надписи Гойи к рисункам полны гнева против палачей в сутанах. Под одним рисунком, изображающим узника с благородным лицом, томящегося в темнице, Гойа написал: «Сапата, твоя слава вечна!». Эта саркастическая надпись напоминает о двадцатом главном инквизиторе кардинале Антонио де Сапата-и-Мендоса (1627—1632), известном своим указом в 1631 г. о праве инквизиторов подвергать свои жертвы ужасным пыткам.

Многие надписи Гойи к рисункам обращены к узникам инквизиции: «Не теряйте мужества», «Не огорчайся», «Скоро твои страдания кончатся». На рисунке, изображающем распостертого на полу тюрьмы человека, укрывшего голову плащом, Гойа пишет: «Молчи . . . время меняет свои часы». Под рисунком, изображающим узника на коленях, прислоненного к стене и держащего в руках книгу, написано: «Немного



«Что бы мог подумать». Рисунок из серии «Узники инквизиции».





«За то, что болтала языком не так, как можно». Рисунок из серии «Узники инквизиции».



Рисунок из серии «Узники инквизиции».

АДМИНИСТРАЦИЯ
КРАСНОДАРСКОГО РАЙОНА

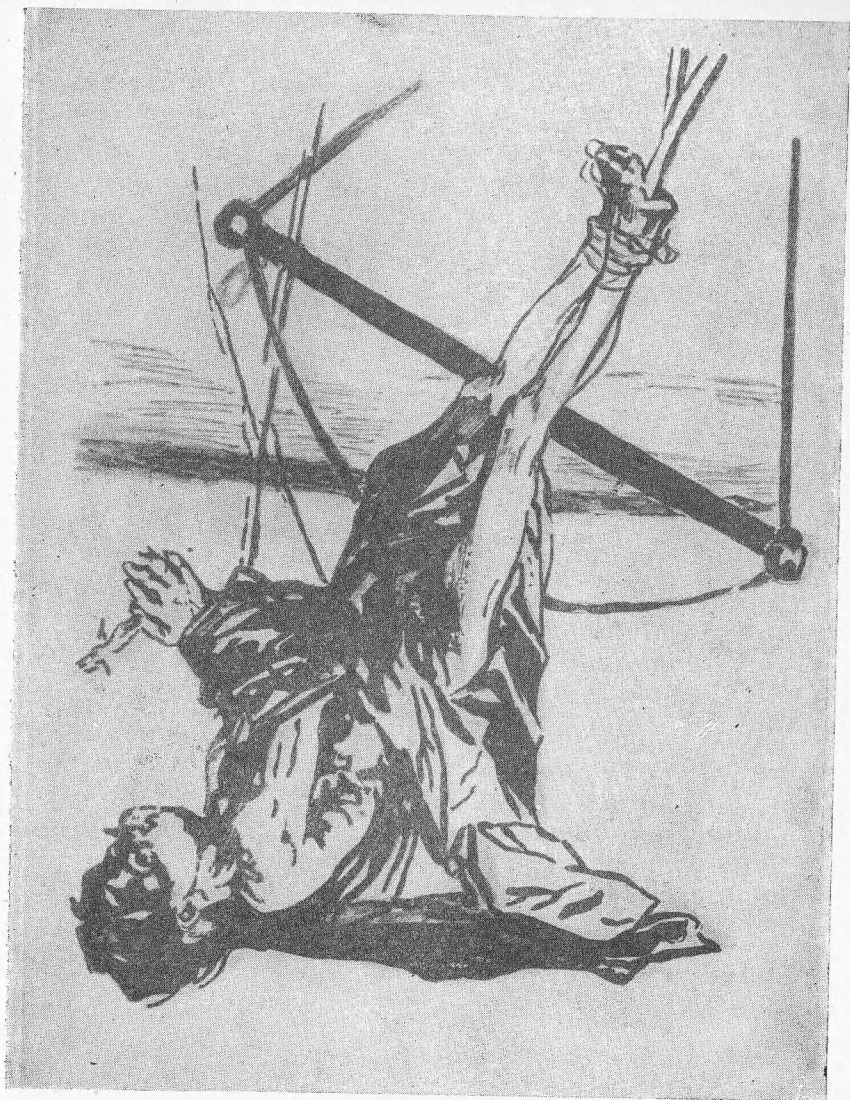


«За то, что не знает места рождения». Рисунок из серии «Узники инквизиции».

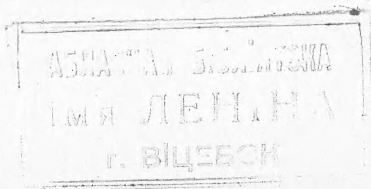


«Лучше смерть». Рисунок из серии «Узники инквизиции».

АБНА РА...
ИМ... ЛЕННА
...ЩЕБСК

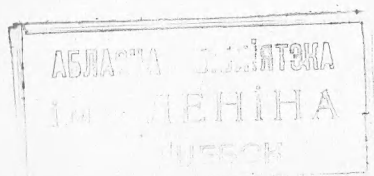


«Невозможно смотреть». Рисунок из серии «Узники инквизиции».





«Какая жестокость». Рисунок из серии «Узники инквизиции».



часов тебе осталось». Надпись на рисунке, на котором показан узник с поникшей головой, гласит: «Ты скоро будешь свободен».

В финале этой серии есть рисунки, предвещающие торжество правды: «Божественная свобода», «Божественный разум не оставит ни одного», «Свет из тьмы», «Солнце правосудия».

На рисунке «Солнце правосудия» взволнованные, измученные люди, толпясь в темноте, протягивают руки к яркому свету, из которого появляются весы правосудия в сиянии солнца. Одинокая фигура монаха-инквизитора уходит от воспрянувших людей.

Потрясающая серия рисунков «Узники инквизиции» является выдающимся произведением искусства. Если бы художнику удалось по этим рисункам-эскизам выгравировать офорты, возможно, они были бы наиболее ценными его графическими творениями по своему суровому и выразительному реализму.

Рисунки «Узники инквизиции», вдохновленные народными песнями о муках заключенных в секретных тюрьмах католической церкви, являются замечательными историческими документами. Изображения пыток и издевательств на этих рисунках полностью соответствуют рассказам тех, кто пережил муки заключения в темницах инквизиции. Эти рисунки могут служить яркой иллюстрацией к изречению В. Г. Белинского: «В словах б о г и р е л и г и я вижу тьму, мрак, цепи и кнут».¹

На примере этих рисунков особенно видно, какую активную, действенную роль может играть искусство в общественной жизни, когда оно связано с борьбой народа против его врагов.

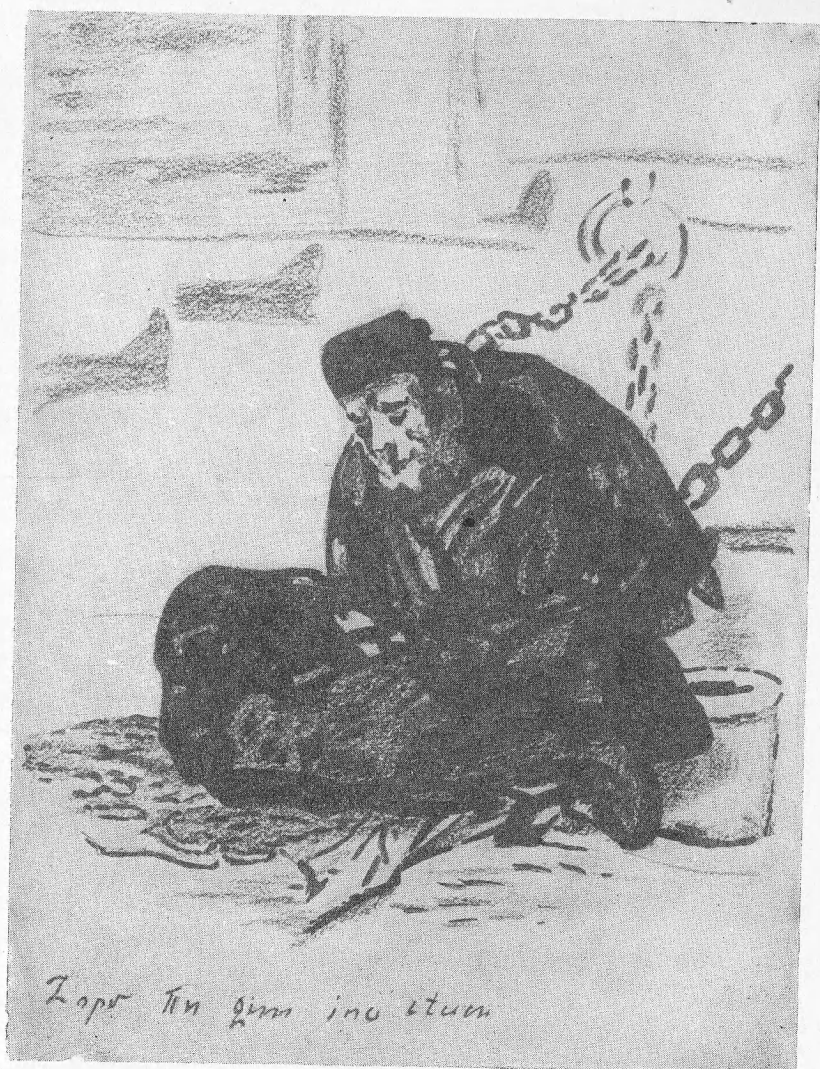
Восстание 1820 г. принудило Фердинанда VII согласиться упразднить инквизицию, закрыть монастыри, конфисковать церковное имущество, изгнать или заключить в тюрьму священников, отказавшихся присягнуть новой конституции, но

¹ В. Г. Белинский, Письма, т. III, СПб., 1914, стр. 87.



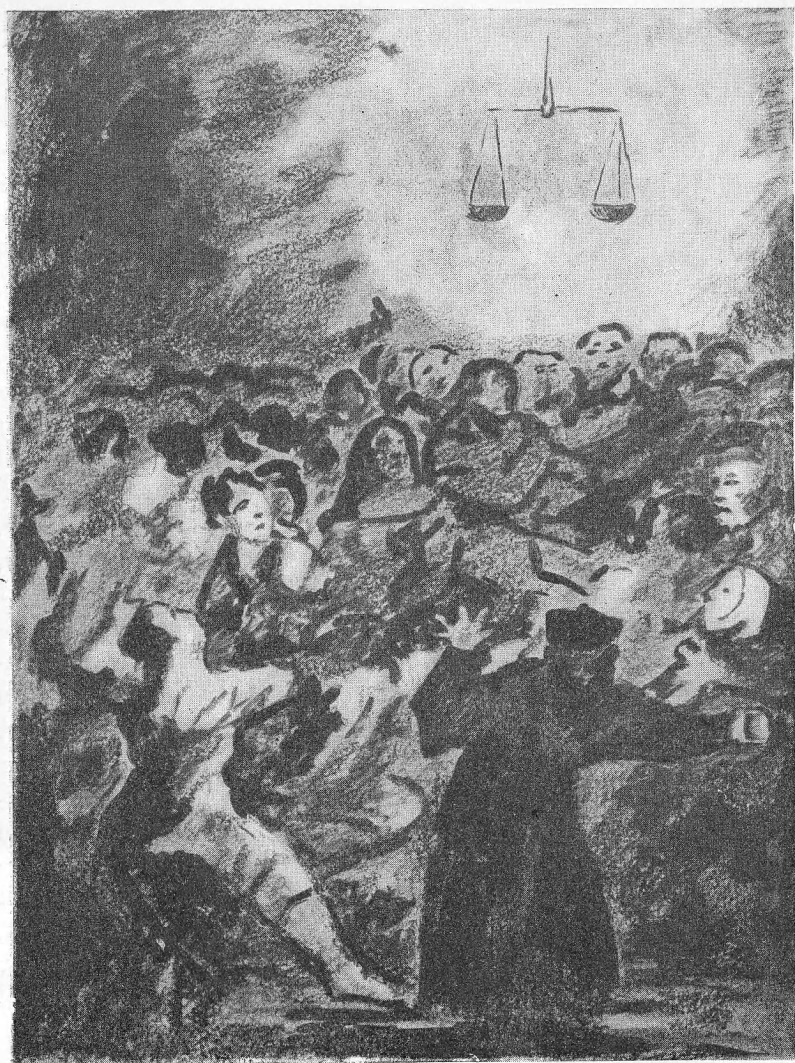
«Многие кончали так». Рисунок из серии «Узники инквизиции».

АБЛАТОВСКИЙ
ИМЕНИНА
К

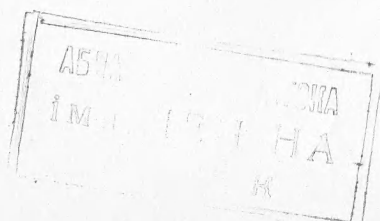


Запрѣти гимну имену

«Сапата, твоя слава вечна!». Рисунок из серии «Узники инквизиции».



«Солнце правосудия». Рисунок из серии «Узники инквизиции».



уже через три года король взял обратно эти вынужденные уступки.

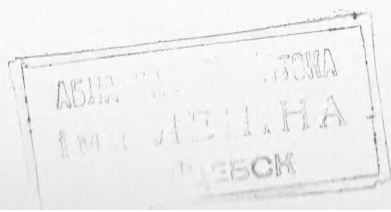
Во время революции 1820—1823 гг. помещичье землевладение не было уничтожено и крестьянство не получило земли. Недовольством крестьян воспользовалось католическое духовенство, которое способствовало разгрому революционного движения. Вторая революция в Испании во главе с Рафаэлем Риэго (1785—1823), воспетым Пушкиным и Рылеевым, была подавлена французскими интервентами, которые по указанию «Священного союза» оккупировали Испанию. «Священный союз» европейских монархов на Веронском конгрессе 1822 г. поручил Людовику XVIII восстановить абсолютизм в Испании. В нее вторглись «сто тысяч сыновей святого Людовика». «Жирноголовый» французский король Людовик XVIII при поддержке организованной испанским духовенством «армии веры» подавил революцию. Все осталось по-старому. Фердинанд VII был восстановлен на престоле. Страной продолжали править владельцы огромных латифундий. Указом 11 марта 1824 г. были восстановлены все феодальные права, привилегии церкви, обладавшей несметными богатствами.

В Испании инквизиция официально исчезла лишь во второй половине XIX в., но она продолжала существовать и в начале XX в. подпольно, пока вновь не воскресла в тайном судопроизводстве фашизма, в системе утонченных пыток, в садизме и нетерпимости франкистов.

Современные католические «искусствоведы» не могут полностью скрыть того, что Гойа всю свою долгую творческую жизнь обрушивался на «святую инквизицию» и первый создал действительно художественные произведения, избличавшие «исов господних». Челядь Ватикана пытается объяснить ненависть Гойи к «святой инквизиции» тем, что он якобы заблуждался, не понимал «спасительного значения костров инквизиции», которая-де обеспечила испанскому народу «религиозный мир и стойкость в вере». Так хотят оправдать инквизицию перед судом истории с помощью «аргумента», который был выдвинут в 1895 г. в католическом журнале «Annalecta



Рисунок из серии «Узники инквизиции».



ecclesiastica): «О, благословенное пламя костров, коим, путем изъятия ничтожнейшего числа лукавейших людшек, исторгнуты из пропасти заблуждения и вечного, может быть, осуждения сотни и сотни тысяч людей. . . О, пресветлая и досточтимая память выделяющегося разумностью своей ревности и неодолимой добродетелью Фомы Торквемады».

Давно уже сказано о том, что услуги, оказанные Испании инквизицией, похожи на поддержку, какую оказывает веревка повешенному. Инквизиция разорила Испанию, которая была цветущей и богатой страной. Если Испания и спаслась от религиозных войн, свирепствовавших во Франции и Германии, то она при этом была похожа на человека, который от дождя спасается в реке.

Свирепые религиозные преследования сопровождались в Испании бесчисленными жертвами. «Нигде закон христианской любви и милосердия, — писал Чернышевский, — не получил такого странного и сурового извращения, как в Испании, и нигде не служил он предлогом к таким зверским жестокостям и преследованиям. По своей фанатической основе и тиранским формам инквизиция имела самое вредоносное влияние и на ум и на жизнь целого народа. Она и ее ослепленные ревнители способствовали к совершенно безумному, несправедливому и жестокому изгнанию мавров из Испании. Через это в сильнейшей степени уменьшилось и народонаселение, и образование, и деятельность, а бедность увеличилась до такой степени, что даже и до сих пор видны страшные следы ее. . . ».¹

Инквизиция была орудием классовой борьбы высших сословий феодального общества — дворянства и духовенства — против крестьян, ремесленников и буржуазии. Инквизиция замедлила развитие в Испании капитализма, помогла закрепить политическое преобладание дворянства над буржуазией, свести к неудаче все попытки буржуазных революций в XIX в. и сохранить власть духовной и светской знати над народом.

¹ Н. Г. Чернышевский, Собр. соч., т. IV, ГИХЛ, 1948, стр. 225.



«Это не знают все». Рисунок из серии «Узники инквизиции».

ОБЛАСТЬ В. ЛЕНИНА
ИМ. ЛЕНИНА

Как бы ни старались буржуазные ученые, лакеи Ватикана, вроде известного французского историка Гиро, выпустившего четырехтомную историю инквизиции, уверить, что современные представления о ней не верны, невозможно скрыть правду об ужасных преступлениях кровавого судилища католической церкви.

Гойа стремился к тому, чтобы народ узнал эту правду. Картины и офорты против христоробивых изуверов, созданные могучей кистью и острой гравировальной иглой Гойи, заклеили навек этих палачей в сутанах. Многие испанские художники, как, например, Леонардо Аленса («Гаррота»), Евгений Лукас («Инквизиция») продолжали в XIX в. борьбу Гойи с католическими мракобесами.

Трагедия Гойи, как и всех других передовых испанцев конца XVIII—начала XIX в., состояла в том, что силы революции были еще недостаточны. Три первые революции в Испании происходили тогда, когда там еще не было организованного пролетариата. Маркс писал, что «движение 1820—1823 гг. с его робким республиканизмом было вообще преждевременно, и массы, к которым оно обращалось, были против него, ибо они были привязаны к церкви и престолу».¹ Испанская передовая дворянская и буржуазная интеллигенция была далека от народной массы, находившейся под гнетом фанатичного духовенства.

После разгрома восстания Риэго казни и гонения обрушились на друзей Гойи. В «Бюллетене испанского духовенства» за 1849 г. сообщалось, что и сам Гойа вынужден был скрываться три месяца у своего приятеля-арагонца Хосе Дуасо-и-Латре, укрывшего у себя многих патриотов, которых преследовала инквизиция короля Фердинанда VII. Многие из друзей Гойи бежали во Францию. Гойа, уже глубокий старик, видя, что его друзья должны были отправиться в эмиграцию, последовал за ними. В условиях жестокого террора Гойа не мог оставаться в Мадриде. Он опасался того, что его рисунки

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XI, ч. I, стр. 47.



Рисунок из серии «Узники инквизиции».



Рисунок из серии «Узники инквизиции».

могут принести ему гонения. Художник задыхался в тисках клерикальной реакции.

В 1824 г. 78-летний Гойа эмигрировал во Францию, ссылаясь на распатанное здоровье, как бы отправляясь на лечение в Пломбьер. Одно время художник жил в Париже, но затем поехал в Бордо — южнофранцузский центр испанской эмиграции.

Вдали от родины Гойа продолжал неустанно трудиться. Люди из народа служили моделями для новых его произведений, и тогда суровый, подчас озлобленный сатирик превращался в бытописателя, не чуждого лиризма, забывавшего все смешное или уродливое.

Изображая работников физического или умственного труда, художник преисполнен глубокой симпатии к ним. Так было еще в 1796 г., когда Гойа нарисовал прачек у колодца, так было и в последние годы его жизни, когда он создал замечательные реалистические картины из быта трудящихся — «Кузница», «Точильщик ножей», «Севильская крестьянка с кувшином», «Молочница из Бордо». Эти образы кузнецов и крестьянок написаны с натуры тепло и задушевно.

Несмотря на то, что эти картины созданы художником в преклонном возрасте, их относят к самым лучшим его произведениям. Эта жизнерадостная реалистическая живопись опровергает вымыслы реакционных искусствоведов о том, что в старости Гойа был пессимистом и мистиком, что у него была большая психика. Будучи не в состоянии убедительно изобразить Гойю «декадентом до мозга костей» и заставить служить его глубоко демократическое искусство интересам врагов народа, Бенуа пытался опорочить замечательное мастерство испанского художника, воспевшего героическую борьбу простых людей: «манера его живописи действует отталкивающим образом»,¹ «картины Гойи исполнены кое-как»,² «многое оскорбляет грубостью»³ и т. д. Эти враждебные отзывы Бенуа были выз-

¹ А. Бенуа. Гойа Франсиско. Изд. «Шиповник», 1909, стр. 7.

² Там же, стр. 15.

³ Там же, стр. 9.



Рисунок из серии «Узники инквизиции».

