



*Сборник статей в память о
Г.В. Томирдиаро*



*Сборник статей в память о
Г.В. Томирдиаро*



Сборник статей в память о Г. В. Томирдиаро

Санкт-Петербург

2025

От коллег, родных и друзей Галины Владимировны Томирдиаро к 95-летию
со дня рождения



Сборник статей в память о Г. В. Томирдиаро / Сост., автор предисловия Морозова А. В. – СПб.: 2025.

Рецензенты – доктор искусствоведения, профессор кафедры Искусствоведения Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов А. А. Дмитриева; доктор философских наук, канд. искусствоведения, профессор кафедры Истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета А. В. Рыков.

Аннотация: Книга представляет собой переиздание избранных статей Г. В. Томирдиаро, специалиста в области западноевропейского искусства, всю жизнь посвятившего научно-популяризаторской работе в области истории искусства. В сборник также вошли воспоминания о Г. В. Томирдиаро ее родных и друзей и научные статьи ее коллег, посвященные ее памяти.

Автор текстологической подготовки тома, предисловия, составитель и редактор А. В. Морозова.

Книга может быть интересна искусствоведам и всем, кто интересуется историей искусства и культуры Испании разных ее периодов.

Collection of articles in memory of G. V. Tomirdiario / Comp., author of the preface Morozova A.V. – St. Petersburg: 2025.

Reviewers - Doctor in Art History, Professor of the Art History Department of St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences A. A. Dmitrieva; Doctor of Philosophical Sciences, Ph.D. in Art History, Professor of the Department of History of Western European Art of the Institute of History of St. Petersburg State University A. V. Rykov.

Abstract: The book is a reprint of selected articles by G. V. Tomirdiario, a specialist in the field of Western European art, who devoted his whole life to scientific and popularizing work in the field of art history. The book also includes memoirs about G. V. Tomirdiario by her family and friends and scientific articles by her colleagues dedicated to her memory.

The book may be of interest to art historians and anyone interested in the history of art and culture in Spain from its various periods.

Оглавление

<i>Воспоминания и материалы к биографии</i>	7
Морозова А. В. Галина Владимировна Томирдиаро (1930–2024). Страницы биографии.....	7
Лусканова Н. Г., Дорохова М. Ф. «Культурный код» Галины Владимировны: семья Каменщиковых.....	29
Исиналиева (Яговдик) М. И. Несколько слов о нашей дружбе со студенческой скамьи.....	45
Рабинович Е. С. Воспоминания о Галине Владимировне	47
Коршунова Л. В. Встречи с Галиной Владимировной.....	51
Безгубова А. А. О дружеских встречах с «рыцарем духа» нашего времени – Галиной Владимировной Томирдиаро.....	54
Галкина О. О. и Пупов Ю. П. Комментарии к фотографии.....	61
Мкртчян А. Комментарии к фотографии.....	63
 <i>Избранные статьи Томирдиаро Г. В.</i>	64
Приемы активизации внимания зрителя в экскурсии «Искусство Нидерландов XV-XVI вв.».....	64
В соавторстве с Морозовой А. В. Итальянские мифологические картины в Испании XVI – XVII веков.....	73
В соавторстве с Морозовой А. В. Итальянские фресковые росписи в Испании эпохи Возрождения.....	83
В соавторстве с Морозовой А. В. Копии итальянских картин в Испании XVI–XVIII вв.....	94
В соавторстве с Морозовой А. В. Итальянская религиозная живопись в убранстве королевских дворцов Испании XVI–XVII веков.....	104
В соавторстве с Морозовой А. В. «Метаморфозы» Овидия в Испании XVI–XVII веков.....	112

В соавторстве с Морозовой А. В. Портрет Иннокентия Х Д. Веласкеса в галерее Дориа Памфили в Риме и русские художники. (К вопросу о роли Италии в знакомстве русских мастеров с испанским искусством).....	122
В соавторстве с Морозовой А. В. «Итальянский» эталон совершенства в испанистике XVI–XVIII вв.....	134
В соавторстве с Морозовой А. В. «Живописная» манера Веласкеса и ее «испанские» истоки.....	141
«Pasos» como un tipo de la escultura española	153
Алонсо Кано – мастер четырех искусств.....	163
Натюрморты испанского художника XVIII века Луиса Мелендеса.....	171
Неизвестный испанский художник натюрморта Луис Мелендес (1716–1780).....	174
Забытый художник натюрморта Луис Мелендес.....	189
Образ вещи и натюрмортные детали в портретах Франсиско Гойи.....	197
Натюрморты и натюрмортные детали в творчестве Франсиско Гойи.....	215
Гойя во Франции. Жизнь и творчество.....	225
Малоизвестный семейный групповой портрет дона Луиса Бурбона кисти Франсиско Гойи	240
Детские образы в творчестве Гойи.....	246
Архитектура модерна в Барселоне	253
Гауди в Барселоне.....	269
Фонтаны Мадрида.....	276
Мемориальная и декоративная скульптура Мадрида.....	287
Портреты писателей и поэтов Испании в живописных, графических и скульптурных памятниках страны	299
Выдающиеся произведения ювелирного искусства Испании	333
Памяти испанской художницы Лус де Альвеар	338
Испанские встречи (этюды туриста-искусствоведа).....	342

Статьи в память о Г. В. Томирдиаро	350
Морозова А. В. «Маленькая Альгамбра» Марокко и Альгамбра Гранады. Опыт сравнительного анализа.....	350
Эсоно А. Ф. Испания в исторической памяти Голландии: случай с гибелью Ван Хемскерка в 1607.....	358
Корконосенко К. С. Мерцающее барокко: из наблюдений над хрестоматиями Б. И. Пуришева.....	371
Суслова Н. А. «А твой любимый сюжет «Дон-Кихот»? Герои романа Сервантеса в творчестве И. Я. Гинцбурга.....	380
Шашков Ю. А. Мадрид: прозвища, пословицы, цитаты.....	400
Фотографии	409

Воспоминания и материалы к биографии

Морозова А. В. Галина Владимировна Томирдиаро (1930–2024).

Страницы биографии¹

Галина Владимировна Томирдиаро (в девичестве Гинцберг) (1930–2024) – петербургский искусствовед, специалист по западноевропейскому искусству².

Предком Г. В. Томирдиаро был прадед Виктор Чечелев, дворянин, в семье которого было двенадцать детей: восемь мальчиков и четыре девочки. Мальчики пошли по военной стезе. По семейной легенде, один из них был чуть ли не свитским генералом. Девочки учились: в Смольном институте, на Бестужевских курсах, в Консерватории. Только две дочери Вера Викторовна и бабушка Галины Владимировны – Мария Викторовна (1885–1957) вышли замуж. Мария – за доктора Семена Гинцберга. У нее был красивый голос, который не нужно было ставить, и которым она обладала от природы, но учиться на оперную певицу, как ей хотелось, ее не пустили сначала родители, потом муж, так как для дворянки это занятие считалось недостойным. Как смеялась Галина Владимировна, бабушка «наградила» своих потомков фамилией «Гинцберг» (в советское время вызывавшей к себе подозрительное отношение в аспекте так называемого пятого пункта), а сама вышла замуж вторично и носила «не компрометирующую» ее фамилию «Феодосьева».

Через бабушку семья состояла в родстве с известным советским и российским актером театра и кино, народным артистом РСФСР Владимиром Борисовичем Сошальским (1929–2007) (настоящая фамилия Феодосьев), с которым Томирдиаро до конца его дней поддерживала родственные связи и, бывая в Москве, всегда старалась навестить.

¹ Использованы факты, свидетелем которых была лично А.В. Морозова, рассказы Г.В. Томирдиаро, оставшиеся в памяти автора, ролики, записи и воспоминания людей, близких к Г.В. Томирдиаро (Т. М. Бражникова, И. С. Попова, Е. В. Леман, М. Ф. Дороховой, Е. С. Рабинович, А. А. Безгубовой, Н. Г. Михайловой и многих других).

² О себе Г.В. Томирдиаро написала в день 90-летия для библиотеки «Малоохтинская». URL: https://vk.com/@malookht_library-shestdesyat-let-v-ermitazhe

Галина Владимировна родилась 16 мая 1930 г. в семье Гинцбергов: капитана корабля Семена Михайловича (1907–1970)³, сына Марии Викторовны Гинцберг (в последующем Феодосьевой), и инженера Елены Алексеевны (в девичестве Каменщиковой) (1904–1974). У семьи была комната в коммунальной квартире на Васильевском острове, в доме на углу Большого проспекта и 10 линии (в личной карточке С. М. Гинцберга, представляемого к вручению медали «За оборону Ленинграда» в январе 1943 г. указан адрес: Васильевский остров, пр. Пролетарской Победы, как с 1922 по 1944 гг. назывался Большой пр., д. 35, кв. 3⁴). Как говорила Галина Владимировна, в годы ее детства в семье «было мало денег, но много любви».

Бабушка Мария Викторовна проживала в доме, ныне принадлежащем Александро-Невской лавре, в конце Невского, или, как эту часть центральной городской магистрали называют в народе, Старо-невского проспекта. Заходя в свечную лавку, Г. В. Томирдиаро рассказывала служителям, что «здесь когда-то была комната ее бабушки и, где сейчас стоит прилавок, располагался бабушкин диван». Галина Владимировна помнила, как в 1936 г. в рядом расположенной школе разместили испанских детей, вывезенных из страны, охваченной Гражданской войной.

Г. В. Томирдиаро вспоминала, что в два года, когда у нее было двустороннее воспаление среднего уха, врачи пришли к заключению, что нужно долбить кости черепа. Мама не позволила, и ребенка спасли гомеопаты. С тех пор в сложных случаях семья старалась доверяться только им.

Родители стремились дать дочери хорошее образование, обучить языкам и игре на фортепиано. Мама, идя на работу, с четырехлетнего возраста отводила девочку к старой няне-немке, жившей на углу Среднего проспекта и 6 линии Васильевского острова. У нее было несколько складных, немецкого производства, игрушечных домиков-квартир — один побольше, один

³ История капитана корабля, отца Галины Владимировны Томирдиаро – Владимира Семёновича Гинцберга, совершившего 12 рейсов из блокадного Ленинграда в Ораниенбаум: <https://proza.ru/2012/10/23/1149>; Воспоминания Л. Е. Родина о плавании в Южную Америку на корабле под командованием В. С. Гинцберга: <https://www.rulit.me/author/rodin-leonid-efimovich> За ссылку благодарю А.А.Безгубову.

⁴ <https://medal.spbarchives.ru/person?docId=356905#gallery-2> Благодарю за ссылку А.А. Безгубову.

поменьше, по которым маленькая Галя учила, играя, немецкий язык. Подруги мамы осуждали такую статью расхода семейного бюджета, считая, что рациональнее потратить деньги на наряды или театры, но мама стояла на своем.

В шесть лет Галя чуть не умерла от несчастного случая. Увидев, что закипел чайник, она решила помочь занятой черчением маме, схватила его, не сообразив предварительно взять прихватку, не справилась и опрокинула кипяток себе на ноги. Кожа около косточек так на всю жизнь у нее и осталась в точках. Девочку забрали в больницу, прокололи волдыри, но, видимо, нестерильным инструментом, и занесли инфекцию. Началось заражение, инфекция через паховую железу перешла на пуповинную. Сказали, что ребенок погибнет вне зависимости от того, будет проведена операция или нет. Как рассказывала Галина Владимировна⁵, спас ее гомеопат – доктор Рашевский⁶, живший на Петроградской стороне. Назначив лекарства, он объяснил родителям, что если больная через три дня не умрет, то выживет. Лечение состояло в приеме гомеопатических шариков. Как вспоминала Галина Владимировна, их было много разных. И мама через каждые 15–20 минут должна была давать дочери эти лекарства. Как инженер, она была очень точным и ответственным человеком. И сумела спасти ребенка.

В 1939 г. в семье появилась младшая дочь, Татьяна (1939–2003), в замужестве Васильева. Будучи почти на десять лет моложе старшей сестры, Татьяна ее боготворила. По профессии она стала кинорежиссером документального кино. С ее сыном Алексеем (1967–2016) и внуками Еленой и Василием Галина Владимировна была очень дружна.

С начала войны Галя с мамой и маленькой сестрой эвакуировались на Большую землю. По свидетельству Галины Владимировны⁷, морское

⁵ Благодарим за предоставление записи беседы с Г. В. Томирдиаро – Н. Г. Михайлову.

⁶ Возможно, Петр Дионисович Рашевский (1896–после 1955). См.: <https://rushhomeopat.ru/upload/medialibrary/6c7/prilozhenie9.pdf>; <https://www.homeobooks.ru/wordpress/wp-content/uploads/2016/10/gl2.pdf>

⁷ Благодарим за предоставление записи беседы с Г. В. Томирдиаро ее внучатого племянника Ивана Сергеевича Попова.

пароходство выделило баржу для жен и детей моряков. Баржу тащил катер. Посадка проходила на Васильевском острове. Сорок два дня баржа шла до Астрахани. Зимой 1941/1942 гг. мама с дочерьми провела там. Позже она списалась с родственниками по мужу, Бражниковыми, которые находились в Ташкенте. Те их пригласили, и семья переехала в Ташкент (Галя в это время училась в пятом классе). Одна из родственниц, тетя Галя, устроила маму на завод Таштекстильмаш, выпускавший в годы войны военную продукцию.

Отец оставался в Ленинграде и с начала войны вывозил раненых из Таллина и Койвисто (Приморск), затем, после смыкания кольца блокады, возил снаряды на Ораниенбаумский пятачок, будучи капитаном военного судна. После войны дочь спрашивала, было ли ему страшно. Он отвечал, что было не до страха: «Когда шли туда со снарядами, понимал, что, если, не дай Бог, в нас попадет бомба, – говорил он, – мы тут же мгновенно подорвемся, а обратно везли раненых и было уже не до себя, лишь бы спасти людей». Уже после войны, когда он умер от разрыва сердца, патологоанатом сказал родным, что сердце у него было «буквально все изношено»: такого нервного напряжения потребовали страшные военные годы. За двенадцать рейсов, совершенных его судном «Аурация» по маршруту Ленинград – Ораниенбаум – Ленинград, они с командой вывезли двенадцать тысяч раненых⁸. В решении Исполкома Ленинграда о вручении медалей «За оборону Ленинграда» от 3 июня 1943 г. сказано, что «Гинцберг Владимир Семенович, капитан военного транспорта 508, ...проявил себя при выполнении заданий военного командования. Совершил 9 рейсов по перевозке военных грузов и бойцов, эвакуации раненых из Таллина, Койвисто, Гогланда и Ораниенбаума, а также в переоборудовании военного транспорта 508 под госпиталь»⁹.

⁸ Гинцберг В. Незабываемое // Это было на Балтике. Л., 1963. С. 259-267. Благодарю за указание на книгу А. А. Безгубову. Ее воспоминания о встречах с Г.В. Томирдиаро см. ниже.

⁹ <https://medal.spbarchives.ru/person?docId=356905#gallery-2> Благодарю за ссылку А.А. Безгубову. В очерке «Незабываемое» (ссылка 6) их автор, В. С. Гинцберг, пишет о 12 рейсах только на маршруте Ленинград – Ораниенбаум – Ленинград, а также о рейсах из Таллина, Койвисто и других. Возможно, ряд рейсов прошел после 3 июня 1943 г.

После войны В. С. Гинцберг был капитаном судов дальнего плавания, объехал чуть не весь мир и, как отмечал его друг, Л. Е. Родин в своей книге «Пять недель в Южной Америке» (1952) о плаванье с В. С. Гинцбергом, «Владимир Семенович – бывалый капитан. Он ходил во многие порты мира, не был только в Австралии, но более трудного плавания, чем в Балтике и «проливах», по его мнению, нигде нет»¹⁰. Думается, что страсть к путешествиям, которая горела в крови у Галины Владимировны, была унаследована ею от отца.

У папы был родной брат Юрий Семенович Гинцберг, химик, умерший в блокаду от голода. Детей у него не было. Выжила сестра папы – Ирина Семеновна Гинцберг, по профессии врач. На днях рождения Галины Владимировны на моей памяти она была одним из самых ее любимых и почетных гостей.

В Ташкенте Галя закончила пятый класс и училась в шестом. Жили все вместе в старом городе в одной комнате: по словам Галины Владимировны, тетя Оля, тетя Зина, тетя Вера и их дети. Детей (двух Галь и Иру) даже отправляли в пионерский лагерь, чтобы немножко подкормить. По рассказам Галины Владимировны, в обед у местных жителей они меняли кусочек хлеба на ветку винограда. Местные относились к ним по-разному. Однажды один из них ударил маму хлыстом, заявив, что, «как только немцы возьмут Сталинград, узбеки всех русских вырежут». Но это, скорее, было редкостью. Галя узбечка угощала жмыхом (смешанных с патокой семечками, из которых отжато масло; как признавалась Галина Владимировна, это был лучший «торт» в ее жизни).

По ее собственному признанию, Галина Владимировна еще в детстве очень быстро «брала языки». И однажды в Ташкенте внук хозяина научил ее нескольким узбекским словам и пообещал, что, если она их скажет его деду,

¹⁰ Родин Л. Е. Пять недель в Южной Америке. Государственное издательство географической литературы, 1952. https://royallib.com/book/rodin_leonid/pyat_nedel_v_yugnoy_amerike.html; <https://litlife.club/books/170164/read?page=3> Благодарю за ссылку А. А. Безгубову.

тот будет «очень-очень доволен». Она пришла и сказала, а дед отправился к бабушкам и просил их, чтобы они запретили «своей девочке» говорить подобные слова, потому что «внук – безобразник, и это плохие слова».

Галина Владимировна вспоминала, что однажды она возвращалась из школы и увидела, как ее маленькая сестра ловит в большом арыке шелковицу и ест и вдруг «ухнула» прямо в воду. Хорошо, Галя сумела ее вытащить. Из всех детей ее родных Галя была на несколько месяцев старше своей двоюродной сестры-тезки, которая родилась 1 августа 1930 г., и Галю Гинцберг считали старшей в общей семье и относились к ней более требовательно, чем к остальным детям.

Возможно, именно тогда, в Ташкенте, Галя поняла, насколько важны родственные связи. В последующем всю жизнь для своих близких и дальних родственников она выступала крепкой связующей нитью, поддерживая отношения и с гомельскими родными, нашедшими в 1986 г. в ее комнате на Чайковского временный приют после Чернобыльской катастрофы, и с московскими, и с петербургскими, и с иерусалимскими...

В эвакуации из-за тяжелых условий жизни и недостаточного питания мама Галины Владимировны заболела пеллагрой, но ей перелили 1,5 литра крови и этим сумели спасти. Ближе к концу войны по совету отца переехали поближе к Ленинграду, в деревню Калининской области, где Галя принимала участие в колхозных работах, которые далеко не всегда были ей по силам. Наконец, весной 1944 г., почти сразу после снятия блокады, отец сумел оформить вызов, и семья воссоединилась в Ленинграде.

Галя закончила школу № 27 на Васильевском острове. На одной из встреч выпускников познакомилась со своим будущим мужем С. В. Томирдиаро (1931–2022).

У Галины Владимировны была тетя Татьяна Петровна Кондратьева (1910–1990), двоюродная сестра мамы (в девичестве Каменщикова)¹¹. Во время блокады она заведовала библиотекой имени Надежды Крупской, одной из немногих работавших тогда в городе. Ее, единственного из библиотекарей блокадного города, наградили орденом Трудового Красного Знамени. Еще до войны, сразу после школы, она поступила на Высшие государственные курсы искусствоведения при Государственном институте истории искусств. По окончании курсов получила диплом преподавателя русского языка и литературы. Но выбрала работу с книгами. В последующем работала в Научной библиотеке Академии художеств СССР. Была таким преданным своему делу человеком, что сотрудники библиотеки, и прежде всего самая близкая к ней Елена Александровна Саламатова, на свои деньги поставили на ее могиле памятник. Возможно, пример тети в свое время вдохновил и ее племянницу на изучение истории искусства.

Галя поступила на исторический факультет Ленинградского государственного университета (ныне Институт истории Санкт-Петербургского государственного университета), на кафедру истории искусства. В фильме к 250-летию Государственного Эрмитажа (ГЭ), подготовленном Молодежным центром музея, – «Эрмитажники. Диалоги поколений» (показан 3 декабря 2014 г. в Зале Государственного Совета ГЭ) в данном ею интервью Г.В. Томирдиаро вспоминает, как родные отреагировали на ее желание учиться на искусствоведа: «Мне говорили: Галя, ты будешь вечно голодная, вечно нищая. Но я всегда отвечала, что я все равно люблю искусство, пойду в искусство. Вот так все, собственно говоря, и сложилось...»¹² Томирдиаро писала дипломную работу у Татьяны Петровны Знамеровской (1912–1977). Потом долго не могла устроиться на работу по специальности (какое-то время даже работала музыкальным руководителем в

¹¹ См. Елена Скородумова. Блокадный библиотекарь. Запас прочности Татьяны Кондратьевой //Сайт «национальный союз библиофилов» URL: http://nsb-bibliophile.ru/knizhny-mir.html/news_post/blokadnyj-bibliotekar-zapas-prochnosti-tatyany-kondratevoj Благодарим за ссылку и материалы М. Ф. Дорохову.

¹² За указание на информацию о фильме благодарю Е.С. Рабинович. URL: https://www.hermitagemuseum.org/news/11_6_204?lng=en764

детском саду) и поступила учиться в Ленинградский инженерно-строительный институт. Сумела одолеть все сложные предметы, включая сопромат, но диплом не защищала, так как, наконец, устроилась в Просветительный отдел Государственного Эрмитажа.

В выше упомянутом фильме «Эрмитажники. Диалоги поколений» Г. В. Томирдиаро говорит про свою судьбу в Эрмитаже: «Я не могу назвать дату, год или момент, когда я сюда пришла в первый раз. В 1955 году я пришла в отдел водить экскурсии на китайской выставке. Я начала с детских, школьных экскурсий, потом стала водить более углубленные экскурсии... Часто мы даже не знали, что хранится в музее. Когда я заканчивала пятый курс, политическая позиция была такая: мы должны бороться с вредным влиянием буржуазного искусства: «Но как же я буду с ним бороться, если я его не видела? Вы покажите мне, с чем я должна бороться!» Но они не могли мне показать...»¹³

Галина Владимировна хотела защищать диссертацию по творчеству испанского живописца Алонсо Кано, но к тому времени вышла замуж, у нее родился сын Володя. Муж, Савелий Владимирович Томирдиаро¹⁴, был исследователем мерзлотности, в последующем крупным ученым, кандидатом технических наук, доктором географических наук, автором ряда научных и научно-популярных книг по своей специальности. Вместе с мужем Галина Владимировна уехала под Новую Землю. Условия жизни там были непростые – вечная мерзлота, холод, стирать приходилось в ледяной воде, с тех пор потянулись и проблемы с суставами пальцев рук, которые мучали Галину Владимировну всю жизнь. Экологическая ситуация тоже была тяжелой, начались недомогания, и она вернулась в Ленинград. Из-за большой нагрузки заболела. Врач с юмором спросил ее, «как она думает, что лучше – здоровая мать илидохлый кандидат наук?». Мысль о защите кандидатской была

¹³ URL: https://www.hermitagemuseum.org/news/11_6_204?lng=en764

¹⁴ О С.В. Томирдиаро см.: https://royallib.com/read/rechkin_mihail/sibirskiy_kovcheg.html#0; <https://www.pereplet.ru/text/fitz08feb07.html>

оставлена. Так до сегодняшнего дня Алонсо Кано пока и остается без посвященного ему фундаментального исследования, хотя он заслуживает этого не меньше, чем его собраты по кисти – Рибера, Сурбаран, Веласкес, Мурильо. Но отдельные статьи об Алонсо Кано из-под пера Г.В. Томирдиаро вышли. Они вошли в наш сборник.

С мужем вынуждена была разойтись, но маме его, своей свекрови, помогала до конца ее дней. Сын Г. В. Томирдиаро, как и его мама, унаследовал от своего деда, отца Галины Владимировны, страсть к путешествиям. С детства мечтал стать капитаном корабля. И очень расстраивался, когда не прошел по медкомиссии. Стал первоклассным механиком и, как и дед, много плавал по всему миру.

В Эрмитаже Галина Владимировна водила экскурсии, в том числе, конечно, тематические, читала лекции в Эрмитажном театре, объехала с публичными лекциями почти всю страну, от севера до юга и от запада до востока. Побывала в Архангельске, Измаиле, Одессе, Киеве, Новосибирске, в 35 городах и поселках на Сахалине (в 23 в первую поездку на остров, в 12 – в свой второй приезд), на Камчатке, в Горловке и в других районах и городах СССР. Всего в ее «репертуаре» было более 200 различных тем, а лекций она прочла более 100. Приезжая с уже выстроенной лекцией, долго в местной гостинице проверяла себя, заново просматривала материалы, продолжала готовиться. Смотрела город уже после того, как мероприятие оказывалось позади. И даже если лекция по этой теме ею уже читалась много раз, она к ней тщательно готовилась и часто из-за переживаний не спала ночь накануне. Свои волнения и вдохновение на лекции она умела передать слушателям, заражавшимся ее любовью к искусству. Галина Владимировна вспоминала, что в Горловке читала лекцию в главном театре города, который был полон (в зале находилось 1200 человек): такой большой интерес вызывало искусство. Там же, в Горловке, к ней после лекции подошли испанцы из вывезенных в СССР в 1936 г. Они были тронуты большим интересом лектора к своему национальному искусству. Началась дружба, которая продолжалась всю

жизнь. Когда испанские друзья вернулись в Испанию, они сразу оформили приглашение своей советской подруге, хотя жили очень скромно. Г. В. Томирдиаро вспоминала, что, приезжая в Испанию, спала вдвоем со старшей дочерью друзей – Кáрмен на таком узком диванчике, что повернуться на другой бок на нем можно было только по команде. Но ни аскетизм жизни, ни ограниченное питание никогда не останавливали Томирдиаро в ее стремлении увидеть своими глазами те памятники, о которых она рассказывала на лекциях. Ощущение достоверности впечатлений, которыми она делилась со слушателями, безусловно, притягивало к ней.

Своей работой в Просветительном отделе Эрмитажа Г.В. Томирдиаро гордилась. К работе подходила творчески, использовала различные приемы для активизации внимания экскурсантов, какого бы возраста они ни были. О некоторых из этих приемов Томирдиаро рассказывает в своей статье «Приемы активизации внимания зрителя в экскурсии «Искусство Нидерландов XV–XVI вв.»».¹⁵ Это приемы мысленного изменения картины, изъятия детали, воображаемой трансформации фона, сравнения вербального описания сюжета и его зрительного представления мастером, мысленной реставрации, «пробной атрибуции» и другие, которые позволяли зрителю испытать радость «сотворчества» с художником и «ощутить музей, как место постоянного притяжения и неотъемлемую часть духовной жизни, притягательную ожиданием дальнейших эмоциональных и интеллектуальных контактов с произведениями искусства».¹⁶

Когда Галина Владимировна делилась опытом с молодыми коллегами, она давала всегда понять, что ее опыт ценен и нужно суметь заслужить, чтобы она им поделилась. К своей профессии испытывала большое уважение и своей миссией просветителя гордилась.

¹⁵ Томирдиаро Г. В. Приемы активизации внимания зрителя в экскурсии «Искусство Нидерландов XV–XVI вв.»// Эрмитаж и зритель. Под ред. В. А. Суслова. Л.: изд-во ГЭ, 1988. С. 45-51.

¹⁶ Ук. соч. С. 50.

К экскурсантам она относилась с большой любовью. С некоторыми из них у нее завязывались дружеские отношения на всю жизнь. Так произошло с ее «названным сыном», как она его ласково и гордо называла, Станиславом Судником и его семьей, вплоть до внуков. Его дочка Верочка Судник стала крестницей Галины Владимировны.

Когда в 2019 г. 16 мая я заезжала поздравить Галину Владимировну с днем рождения, неожиданно в дверь позвонили и посыльный принес подарок от ее благодарных экскурсантов, которые, как оказалось, вначале были расстроены неподобающим отношением к ним другого экскурсовода, и, чтобы успокоить их, в бюро попросили Галину Владимировну походить с ними, что явилось для них настоящим откровением не только в плане эрудиции экскурсовода, но и в плане его расположенности к ним.

Когда Г. В. Томирдиаро в последний год своей жизни лежала в Максимилиановской больнице, одна из медсестер призналась ей, что в свое время бывала у нее на лекциях и экскурсиях и до сих пор их вспоминает.

Галина Владимировна читала лекции и проводила занятия для врачей НМИЦ им. В. М. Бехтерева, и ее там очень полюбили. Когда она однажды прямо на экскурсии для них упала в обморок, ее по ходатайству ее экскурсантов-врачей, положили к ним в клинику. В последнее время каждые полгода она по их приглашению ложилась к ним на несколько недель на профилактику. Лично ее курировали профессор Владимир Алексеевич Михайлов и Марина Алексеевна Акименко, с участием следившие за процессом выздоровления Галины Владимировны в последний год ее жизни.

В своей статье, написанной к собственному 90-летию, Галина Владимировна признавалась, что «прощаясь со своими посетителями, видя их просветленные лица и благодарные улыбки, я часто думаю, – писала она, – какое это большое счастье – работать в Эрмитаже»¹⁷.

¹⁷ Г.В. Томирдиаро, специально для библиотеки «Малоохтинская» // URL: https://vk.com/@malookht_library-shestdesyat-let-v-ermitazhe

Галина Владимировна была полиглотом, знала испанский, итальянский, английский, французский, немецкий языки. И практически на всех этих языках у нее были подготовлены экскурсии: обзорные по Эрмитажу и по Золотой и Бриллиантовой кладовым музея.

Как только открылась граница, Галина Владимировна сразу поехала путешествовать за рубеж. Объездила весь мир. Не считая стран социалистического лагеря – например, Болгарии, побывала в Италии, США, Англии, Франции, Германии, Израиле, Финляндии, но больше всего, как уже указывалось, полюбила Испанию. Причем, где бы она ни была, она всегда стремилась не только увидеть памятники искусства, но и «подышать» одним воздухом с жителями страны. В Венеции, например, специально поднималась до зари, когда цены были значительно меньше туристических, чтобы на гондоле переправиться на другой берег канала вместе с венецианцами, едущими на работу. В Бискайе пошла купаться, хотя по испанским меркам купальный сезон уже закончился, и ее стало ветром сносить в открытое море, хорошо, с берега это заметили, сумели принять срочные меры и спасли. Потом на конференциях Галина Владимировна выясняла у испанцев, как ей можно отблагодарить своих спасителей... Где-то в совместной туристической поездке она могла авантюристически запрыгнуть на экскурсионный катер, забыв, что группе велели собраться в конкретное время, и ее приходилось ждать, а ей сносить ворчание коллег. В Эрмитаже она была незаменима при встрече высоких гостей из-за рубежа и при необходимости проведения для них экскурсии на языках: в конце 1970-х гг. водила по экспозиции музея директора Прадо Хавиера де Саласа, 14 мая 1984 г. показывала музей испанской королеве Софии, супруге короля Хуана Карлоса I. Галина Владимировна рассказывала, что королева была в туфлях на высоких каблуках, которые, устав, просто сняла с ног и дальше ходила по зеркальным паркетам Эрмитажа босиком. Среди экскурсантов Томирдиаро был глава ООН, послы и министры разных государств и просто люди как из самого Ленинграда-Петербурга, так и из других городов и местечек нашей страны.

С таким же энтузиазмом, с каким она ездила смотреть западное искусство, она показывала приезжим Петербург, не жалея на это ни сил, ни денег. Например, в 1990 г. встречала в Ленинграде детей своих итальянских друзей и организовала для них экскурсии в Новгород и Москву. Зарубежным друзьям стремилась подарить книги или памятные сувениры, и почти по-детски обижалась, правда не показывая виду, когда, бывало, те в ответ присылали ей, например, мыло.

Я познакомилась с Галиной Владимировной, когда писала в университете дипломную работу по испанскому искусству, а она согласилась быть у меня оппонентом. Она сразу пригласила меня к себе на день рождения в свою комнату коммунальной квартиры на улице Чайковского. А потом мы с ней много писали в соавторстве, участвовали в конференциях, она была у меня внутренним оппонентом на защите кандидатской диссертации.

Дни рождения у Галины Владимировны были совсем не такие, как у всех прочих людей. Сама она, как правило, ничего не готовила, так за всю жизнь и не полюбив этого женского занятия. Приходили первые гости, и прежде всего сестра Татьяна Владимировна, и начинали собирать на стол и резать салаты. Соседи относились к нашему присутствию на кухне с пониманием. Хотя квартира была огромная, а кухня совсем небольшая.

Когда приехали в 1990 г., как указывалось выше, в составе пяти человек итальянцы, Галина Владимировна просила меня помочь водить их по городу и свозить в Москву. Я с радостью согласилась, потому что учила тогда итальянский язык и мне очень хотелось в нем попрактиковаться. Помню, что мы с ней, как я вспоминаю, по моим настояниям купили для них билеты из Москвы как для советских пассажиров (билеты для иностранцев были много дороже, а оплачивала все Галина Владимировна) и велели молчать всю дорогу, чтобы никто из окружающих не понял, что они иностранцы. Для них, как законопослушных граждан, это оказалось настоящей пыткой, они боялись, что их посадят в тюрьму, хотя мы их всячески успокаивали. Но все закончилось

благополучно. Шла перестройка и во многих областях нашей жизни была полная путаница и неразбериха.

Когда по ответному приглашению вновь обретенных, благодаря Галине Владимировне, итальянских друзей я ездила в Италию, где-то под Равенной в чьем-то частном хозяйстве нам попались на глаза курицы. Джованни улыбнулся: «У нас «gallina» это курица, а у Вас Галина в Эрмитаже работает». Может, это была и не очень удачная шутка, но сказано это было с большим уважением и обижаться на него не захотелось.

У Галины Владимировны были красивые длинные волосы, и она завивала их на ночь на бигуди. Выглядела она действительно молодо, хотя волосы уже были тронуты сединой. Когда однажды один молодой человек в булочной на Театральной площади, где мы стояли с итальянцами в очереди за кофе, обратился к ней «бабушка», Галина Владимировна очень возмутилась и прочла ему целую лекцию о том, что так обращаться к женщине не этично. Молодой человек, вовсе не желавший ее обидеть, не знал, куда деваться от смущения. (Галина Владимировна вообще по профессии чувствовала себя просветителем и воспитателем молодежи!) Внутренне, действительно, она так никогда и не стала «бабушкой». Залезая в общежитии или гостинице утром под душ, с юмором приговаривала, что не хочет, чтобы от нее «пахло старухой»...

Вообще Галина Владимировна была необычайно артистична. У нее был очень красивый голос, богатый модуляциями. Когда ей что-нибудь нравилось, она восклицала: «Изумительно», и это произносилось так выразительно, что производило впечатление. Она любила быть на людях, «играть», работать на публику. Наверно, это было ее профессиональное качество. Когда мы с ней садились в такси, она старалась произвести (и производила) впечатление на водителя, рассказывая о своем детстве, об Эрмитаже, о Ленинграде времен ее молодости. В Пушкинском доме, когда мы ждали такси, она однажды успела рассказать вахтеру всю историю своей жизни, вызвав с ее стороны восхищение и горячее сочувствие к себе. Я порою даже переживала, мне хотелось

поговорить по душам с Галиной Владимировной, а она чувствовала себя под софитами... Но я давно ее знала и понимала, что без такого «лицедейства» она не может...

Галина Владимировна вела очень подвижный образ жизни. В те времена мобильных телефонов не было, и порою мне было ее не поймать. Только, если узнавать время экскурсии в бюро Эрмитажа и приходить к ее окончанию или к началу. После работы она бежала навещать кого-то из своих подруг, нуждавшихся в ней, или относила выполненную халтуру (например, переводила с английского музыкальную хрестоматию), или несла заложить в ломбард какие-то часы или колечки, чтобы выручить деньги на поездку, или уезжала на дачу, пока было еще тепло. Какое-то время Галина Владимировна держала у себя колли, но потом вынуждена была отдать ее в хорошие руки, потому что собаке приходилось подолгу дожидаться свою хозяйку из ее нескончаемых «походов» по городу. Однажды, поджидая Томирдиаро, я несколько часов простояла у нее на лестнице, с удивлением следя, как в потемках по ней сновали мыши, но Галина Владимировна так и не появилась. Потом оказалось, что она уехала в одну из своих зарубежных поездок...

Другой раз нам нужно было срочно сдавать статью, писавшуюся в соавторстве, и Галина Владимировна приехала ко мне. Мы какое-то время пытались работать над текстом статьи, но я быстро стала засыпать, сдалась и легла. Просыпаясь ночью, видела, что Галина Владимировна продолжает сидеть за столом и писать, прилегла она буквально только на пару часов уже под утро. Поднявшись, я отправилась к себе на работу, а она, как ни в чем не бывало, поехала на экскурсию.

Г. В. Томирдиаро была очень неприспособлена к быту. Большую часть своей взрослой жизни она прожила в комнате мужа на ул. Чайковского, 26 (кв. 3), в огромной коммунальной квартире. Комната была длинной и узкой и половину ее площади занимал большой рояль, по стенам во всю их высоту стояли книжные полки с многочисленными книгами по искусству. Помню, что в 1986 г. поздравить маму с днем рождения приехал сын с семьей и

новорожденным младшим внуком, которого Галина Владимировна на испанский манер называла «Санчо». Невестка Ирина Анатольевна перепеленывала малыша прямо на крышке рояля, больше было негде.

Галина Владимировна не сидела с сыновьями сына, потому что работала и не хотела расставаться с Эрмитажем, за что некоторые молодые коллеги по работе за глаза ее осуждали. Но она принимала участие в воспитании внуков: пыталась учить их музыке (помню, как однажды я увидела ее в Эрмитаже с маленьким Сашей со скрипочкой в руках); как потом и своих двоюродных внуков – от сестры Татьяны Владимировны; оплачивала им курсы грамотности, очень переживая, что у них не очень высокие оценки по русскому языку; потом оплачивала обучение младшему внуку в Университете культуры; старалась материально помогать семье сына). Рассказывала, как, живя на даче с внуками сестры, пробуждала в малышах азарт к грибной охоте, ставя в укромных местах грибочки, в тайне уже сорванные ею ранее.

Позже Галина Владимировна поменялась и переехала в крохотную однокомнатную квартиру на Благодатной улице, 13, где по-прежнему большую часть обстановки составляли книги. А рояль сменило старинное расстроенное пианино.

Когда я уезжала в Италию, а потом в Испанию, Галина Владимировна наставляла меня взять чашку, чтобы пить воду из уличных питьевых фонтанчиков, советовала брать сухофрукты, потому что они хорошо утоляют голод и дают силы, а также каши, которые можно было легко заварить кипятком. Сама она уже давно освоила эту практику прогулок до упаду без еды и питья.

В 2000-е гг., когда Галине Владимировне было уже за 70, по Эрмитажу, проникнув даже в научные отделы, распространился слух о том, что один итальянец сделал ей предложение руки и сердца, и она скоро выйдет замуж и уедет в Италию. Одна Галина Владимировна была спокойна и рассказывала об этом шутя, будучи уверена, что никуда из Петербурга и Эрмитажа не уедет.

Как говорится, «голь на выдумки хитра». В последние годы жизни, когда ездить на общественном транспорте ей порою было уже тяжело, Галина Владимировна заказывала социальное такси до Института Отто (машину можно было заказать только до медучреждения), и оттуда бежала на истфак. Однажды после Сервантесовских чтений подруга Галины Владимировны Евгения Семеновна Рабинович ушла ее провожать на социальное такси к Отто. Был апрель, она решила, что выскочит, посадит Галину Владимировну в такси и вернется. А такси потерялось, и Галина Владимировна в сопровождении раздетой Евгении Семеновны, не пожелавшей ее бросить, отправилась на набережную на остановку общественного транспорта. Слава Богу, все обошлось, и никто не заболел.

Другой раз Галина Владимировна ушла пораньше с Сервантесовских чтений на заседание общества Данте Алигьери. Вечером мы стали ей звонить, телефон не отвечает. Как потом оказалось, она зашла еще в несколько мест и вернулась домой уже после одиннадцати вечера. А было ей под 90!

По совместительству с работой в Эрмитаже Г. В. Томирдиаро шесть лет преподавала Страноведение и Историю итальянской культуры и искусства в Санкт-Петербургском государственном университете культуры и искусств. Несколько лет ездила в командировки в Ижевск, где находился филиал университета. Одновременно преподавала на Думской в Школе для взрослых, где вела занятия по искусству на английском языке.

Немаловажна заслуга Томирдиаро в подготовке к изданию книги памяти петербургского испаниста – Александры Марковны Косс. Галина Владимировна все время, пока книга готовилась к изданию, возила в издательство иллюстрированные издания из своей домашней библиотеки, чтобы дать редакторам возможность сделать качественные репродукции произведений испанских мастеров Золотого века, которыми была иллюстрирована книга¹⁸. А ведь ей самой было уже за восемьдесят...

¹⁸ Крылья времени: Испанская поэзия Золотого века в переводах Александры Косс. Санкт-Петербург: ЛИК, 2012.

Галина Владимировна – удивительный человек. Из Эрмитажа она уволилась, когда ей было уже за девяносто. Да и то, из-за ограничений, связанных с восстановлением после перелома бедра. Она очень любила музыку, и сама играла на пианино, чтобы немножко, как она выражалась, «поднять себе настроение». Занималась вокалом, который помогал ей выдерживать долгие голосовые нагрузки на лекциях и экскурсиях. Училась играть на гитаре. Просила меня отксерить ей ноты ее любимой мелодии, которую ей хотелось освоить. В любом возрасте не теряла способности учиться и познавать новое! Любила природу и свой небольшой дачный садик в Мартышкино. Выращивала яблоки, цветы и даже некоторые овощи. Рассказывала, что ее любимый дуб в саду чуть не погиб, потому что соседи его пытались извести, но он выстоял и держится. Я тогда подумала, что она похожа на этот дуб своим жизнелюбием...

У нее не было железного здоровья. Подводили порою и ноги, и глаза. Но она была примером того, что человек силен не только и не столько физическим здоровьем, сколько силой духа!

В 2023 г. ушли из жизни любимый старший внук Галины Владимировны – Валентин (1976 г. рождения) и, вслед за ним, сын Володя (1955–2023). Это было сильным ударом. Но Галина Владимировна умела справляться даже с очень большим горем...

В октябре 2023 г. она попала в больницу на Костюшко с разрывом аневризмы. Боялись худшего. Благодаря хлопотам эрмитажных коллег Г. В. Томирдиаро перевели на паллиативное отделение Максимилиановской больницы. Там опасались, что она может упасть и не разрешали ходить, привязывая к креслу. Друзья понимали, что такая гиподинамия в течение полугода приведет к полной утере способности к ходьбе, но сделать ничего не могли: врачи были непреклонны.

Однако, в течение этого последнего года своей жизни она восстановила себя и физически, и духовно буквально «из праха». Навещая ее в больнице, мы были свидетелями того, как она учится ходить, ежедневно до нескольких сотен

поворотов крутит педали тренажера, восстанавливает память, которая у нее всю жизнь оставалась молодой и цепкой.

В Мартышкино, где она в последние годы регулярно посещала богослужения в часовне, вокруг нее сложился круг почитателей и преданных друзей, которые не забывали о ней, когда она оказалась в больнице. У нее была необыкновенная способность притягивать к себе людей. Она никогда не отказывалась от помощи, если люди ей ее предлагали, и всегда очень сердечно за нее благодарила.

Как вспоминали ее друзья, если ей дарили пирог, это был именно тот пирог, «который она больше всего любит», если ей приносили книгу, «это была ее любимая книга». Так нежно и ласково обращаться с людьми кроме нее мало кто умел. Так и стоит в ушах ее «Котенька, я наверно тебя задерживаю?»...

Работа в Эрмитаже, лекции, командировки, семейные заботы – все это оставляло не так много времени на научные исследования. Но Г. В. Томирдиаро участвовала в значительном количестве конференций, публиковалась. Она умела видеть памятники искусства и умела найти единственно нужные слова, чтобы передать суть памятника, слова, одновременно поэтично-лиричные и очень четкие и точные! Была членом петербургской Ассоциации испанистов и членом Общества Данте Алигьери. Ежегодно участвовала в Сервантесовских чтениях, за 46 лет их существования не пропустив практически ни одного заседания. Была непременным участником форума «Россия и Иberoамерика», московской конференции по иберороманистике и многих других. Ее энтузиазм, интерес к докладам коллег, горячее желание самой внести лепту в изучение испанского и итальянского искусства всегда подкупали окружающих.

Порою ей, привыкшей к двухчасовым лекциям и к зрительному ряду в несколько десятков слайдов, было тяжело приспособиться к жанру 10-15 минутного доклада. Но остановить ее вдохновенную речь у модератора обычно не поднималась рука. Даже старший внук Валентин, однажды

оказавшийся свидетелем выступления бабушки онлайн на конференции, очень удивился, что она, всю жизнь выступая, волнуется буквально как новичок. Это волнение придавало особую ауру ее выступлениям.

Всю жизнь Галина Владимировна занималась изучением творчества Гойи, читала авторские лекции, посвященные ему, делилась со слушателями своим видением и пониманием произведений Гойи. С большой любовью относилась к творчеству испанского натюрмортиста XVIII в. Луиса Мелендеса. Занималась искусством Алонсо Кано, испанской скульптурой *pasos*, которую видела лично на улицах Севильи во время праздника Тела Христова. У нее есть публикации, посвященные архитектуре и скульптуре Мадрида, Барселоны; воспоминания о поездках в Испанию. Как это часто случается в жизни, ей, человеку, в соответствии со своей профессией вынужденному много говорить, писать было нелегко. Она подолгу работала над своими рукописными текстами, порою переделывая и переписывая их бесчисленное количество раз. Но и тут ее упорство помогало ей преодолеть сложности.

Г. В. Томирдиаро была для нас образцом отношения к жизни и преданности искусству!

По ходатайству дирекции Эрмитажа в июле 2024 г. Г. В. Томирдиаро устроили в Павловский дом ветеранов. Она планировала жить полной жизнью: встречаться с друзьями, сделать шестимесячную завивку, поехать в Москву на конференцию, просила, чтобы друзья привезли ей из ее дома ноты вальсов Штрауса и помогли провести интернет, чтобы писать доклады на предстоящие научные форумы... Она любила жизнь и хотела дожить до ста лет, хотя понимала, как она шутила, что может умереть ближайшей ночью.

Г. В. Томирдиаро ушла из жизни 14 августа 2024 г. Я была у нее в телефонном справочнике первой, на букву «А», и она позвонила мне на следующий день, как попала в больницу, 12 августа. Сказала, что «ей так плохо, что она уж и не знает, как все будет дальше». У меня осталось

ощущение, что она просто не захотела терпеть такую сильную боль и приняла решение покориться судьбе.

Прах Галины Владимировны Томирдиаро покоится в могиле родителей на кладбище в Мартышкино.

От имени учеников, друзей и
коллег Морозова А. В.

Сборник начал готовиться по инициативе Т. В. Сониной (1951–2024), коллеги Г. В. Томирдиаро по Эрмитажу и Обществу Данте Алигьери, к сожалению, осенью 2024 г. ушедшей из жизни.

Выражаем глубокую признательность за участие в судьбе Галины Владимировны Томирдиаро:
ее сестрам Татьяне Михайловне Бражниковой и
Лилии Борисовне Чечелевой,
Елене Вадимовне Леман, троюродной сестре по материнской линии, и
невестке Е. В. Леман – Марине Феликсовне Дороховой,
Станиславу Генриховичу Суднику, «названному сыну» Галины Владимировны,
его жене – Галине Алексеевне Судник,
Вере Станиславовне Судник, крестнице Галины Владимировны,
Евгении Семеновне Рабинович, подруге,
Ольге Николаевне Карчик, соседке по даче,
Любови Николаевне Науменко, подруге,
Майе Ивановне Исиналиевой (Яговдик), однокурснице Галины Владимировны,
Анастасии Александровне Безгубовой,
прихожанам церковного прихода в Мартышкино:
Ольге Олеговне Галкиной,
Пупову Юрию Павловичу,
Марии Николаевне Щербатых,
Надежде Георгиевне Михайловой,
Павлу Анатольевичу Калашникову,
Ладе Олеговне Сперанской,
Елене Петровцевой;

Александру Юрьевичу Бернеру, соседу,
Жене и Наташе, двоюродным правнучке и племяннице, из Гомеля,
Алексею Алексеевичу Орлову, племяннику школьной подруги Галины
Владимировны,
Валерии Андреевне Орловой, внучке Надежды Алексеевны Ершовой, подруги
детства Галины Владимировны,
Ивану Сергеевичу Попову, внучатому племяннику Галины Владимировны,
двоюродным племянникам Елене Алексеевне и Василию Алексеевичу
Васильевым,
Карине Андреевне Искерской, коллеге по Эрмитажу,
Жанне Константиновне Владимировой, коллеге,
Галине Владимировне Григорьевой, коллеге,
Галине Николаевне Селиной, коллеге по обществу Данте Алигьери,
Владимиру Алексеевичу Михайлову,
Марии Алексеевне Акименко,
другим врачам НМИЦ им. В. М. Бехтерева, ее слушателям,
и всем-всем, кто своим сочувствием и помощью помогал ей бороться и жить
последние годы и особенно последний год!

Лусканова Н.Г., Дорохова М.Ф.

«Культурный код» Галины Владимировны: семья Каменщиковых

Галина Владимировна хорошо знала историю своей семьи и очень дорожила семейными связями. По материнской линии Галина Владимировна происходила из рода Каменщиковых. Среди ее родственников по линии Каменщиковых были известные люди и совсем не известные, но все они оставили след в жизни семьи и, так или иначе, повлияли на формирование «культурного кода» Галины Владимировны, на склад ее неординарной личности. Предлагаем познакомиться с ними.

В середине XIX века Каменщико́вы (в некоторых документах Каменьщико́вы) – Константин Степанович (род. в 1825 г.), Степан Степанович (род. в 1833 г.), Федор Степанович (род. в 1837 г.) и Алексей Степанович, прадед Галины Владимировны (род. в 1839 г.) - принадлежали купеческому сословию. Их жизнь была связана с двумя городами – Вологдой и Санкт-Петербургом.

В «Справочной книге о лицах, получивших на 1867 год купеческие свидетельства по 1 и 2 гильдиям», изданной в Санкт-Петербурге (1867), старшие братья Каменщико́вы – Константин и Степан – числятся как вологодские купцы. В справочных книгах 1869 – 1877 гг. приводится та же информация.

В деловой и общественной жизни города Вологды они оставили заметный след. В Вологде в 1859-1879 годах **Константин Степанович Каменщико́в** владел самым крупным в городе кожевенным заводом, с 1873 года – шатровой мельницей. Кожевенный завод выпускал юфть – кожу высокого качества – и ориентировался на зарубежный рынок. Большую часть времени К.С. Каменщико́в жил в Санкт-Петербурге. С 1881 г. К.С. Каменщико́в – Санкт-Петербургский купец 2 гильдии (адреса проживания: Гороховая, 51; Б. Садовая, 78; Александро-Невская часть, 3 участок, 76; Александро-Невская часть, 3 участок, 102) – Справочная книга о лицах Санкт-Петербургского купечества., 1882; 1883; 1884; 1886; 1887. Похоронен на Никольском кладбище Александро-Невской Лавры (Петербургский некрополь, 1912).

Управлял делами завода его брат – **Степан Степанович Каменщико́в**, постоянно проживавший в Вологде, купец 2 гильдии. Он был заметной фигурой в общественной жизни города: избирался городовым старостой Вологодского сиротского суда (1860 г.), кандидатом в гласные и гласным Вологодской городской думы (1865-1875 гг.), городским головой (1869-1871 гг.), членом комитета Скулябинского дома призрения бедных граждан города Вологды (с 1870 г.). За труды в должности городского головы и введение в действие нового городского Положения Вологодское городское общество поднесло ему благодарственный адрес (1871 г.) – (Памятные книжки Вологодской губернии, 1870-1873 гг.). Будучи городским головой, С.С.

Каменщиков приложил много усилий для постройки железной дороги Санкт-Петербург – Вологда, начиная от составления «Записки о железной дороге к Вологде» (1870 г.) совместно с вологодским уездным предводителем дворянства Д.В. Волоцким, головой грязовецкого уезда А.И. Ланским и купцом А.В. Сорокиным и кончая поездкой в Санкт-Петербург (в том же составе) с ходатайством о проведении железной дороги. 20 июня 1872 года участок железной дороги от Ярославля до Вологды был торжественно открыт. В краеведческом музее г. Вологды общественной деятельности С.С. Каменщикова посвящен отдельный раздел.

Младшие братья Каменщиконы – **Федор Степанович** и прадед Галины Владимировны **Алексей Степанович** – Санкт-Петербургские купцы 2 гильдии (адреса проживания: Гороховая, 51; Казачий пер., 5; Волынкина деревня, дом Каменщикова; Нарвская часть на Б. Резвом острове, дом Каменщикова) – Справочная книга о лицах Санкт-Петербургского купечества., 1869; 1873; 1874; 1876-1878. В 1874 году братья Федор и Алексей создают фирму «Ф. и А. Каменьщиконы» и торгуют изделиями из шелка, шерсти и хлопка, а также маслом (Справочная книга о лицах Санкт-Петербургского купечества., 1874; 1875; 1876; 1877; 1878).

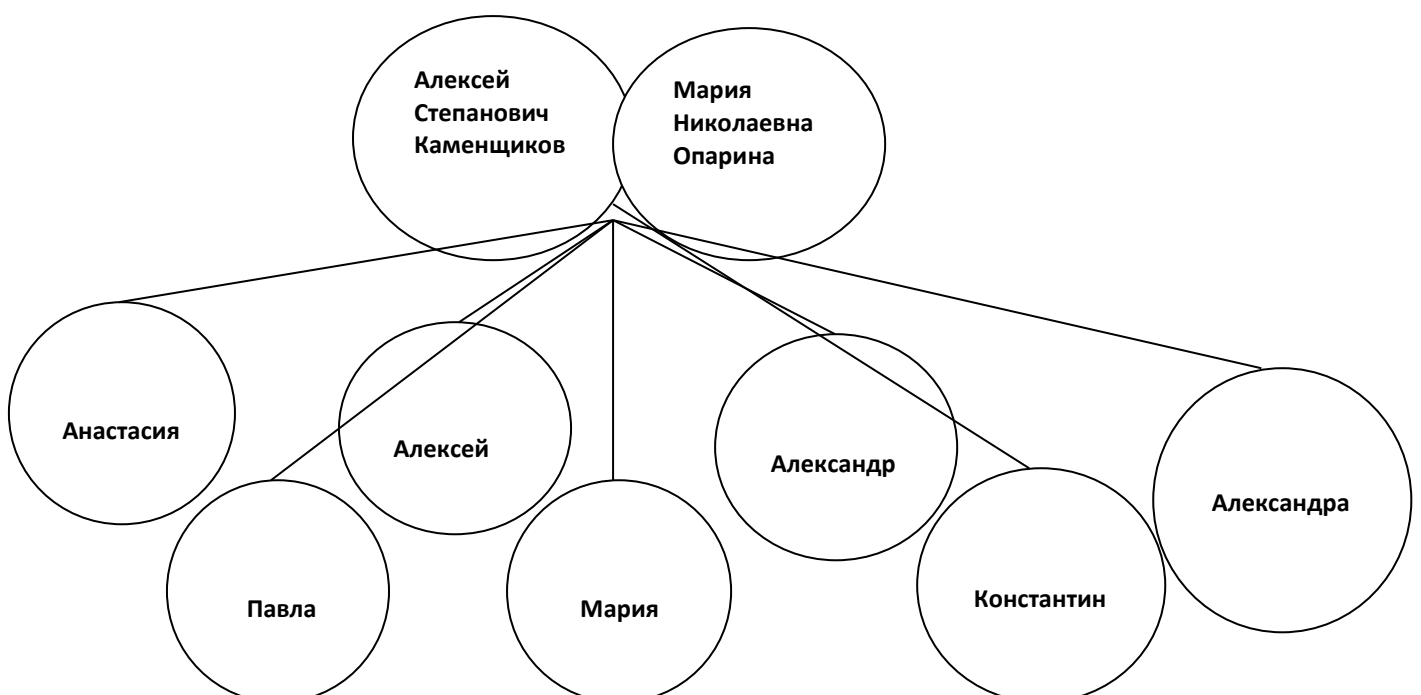
Алексей Степанович был женат на Марии Николаевне (в девичестве Опариной), они вырастили 7 детей: Анастасию (род. в 1869 г.), Павлу (род. в 1872 г.), Алексея (род. в 1873г.), Марию (род. в 1874 г.), Александра, Константина и Александру.



Алексей Степанович и Мария Николаевна Каменщиконы с дочерью Анастасией, 1870 г. Фото из семейного архива.



Алексей Степанович и Мария Николаевна Каменщиковы.
Фото из семейного архива.



Старшие дети вырастали, выходили замуж и женились. Семья разрасталась. Дочь **Анастасия Алексеевна** вышла замуж за петербургского предпринимателя Никиту Григорьевича Петрова, купца 2 гильдии. Никита Григорьевич происходил из крестьян Калужской губернии Ильинской волости Боровского уезда. В 11 лет поступил на работу в чертежный отдел завода Карла Шмидта в Москве, с 18 лет работал помощником управляющего одного из частных предприятий в г. Санкт-Петербурге. В 1893 году приобрел заброшенный чугунолитейный завод на 17 линии Васильевского острова. В 1898 году купил земельный участок на 18 линии Васильевского острова и построил новый завод (Чугунно-литейный и механический завод – Справочная книга о лицах Санкт-Петербургского купечества..., 1898; 1901; 1913; 1917). В справочниках начиная с 1901 года Н.Г. Петров – потомственный почетный гражданин.

Чугунолитейный завод Петрова менял названия: Народно-подковный завод (с 1919 г.), «Красный металлист» (1929-1959 гг.), Машиностроительный завод им. И.Е. Котлякова (1959-1979 гг.), ПО «Эскалатор» (с 1980 г.).

В семье Петровых было шестеро детей: Андрей, Ксения, Елена, Петр, Александр, Анна. Адреса проживания семьи Н.Г. Петрова: 17 линия Васильевского Острова, 56; 18 линия Васильевского Острова, 43 (Весь Петербург, 1901; 1913; 1917).



Анастасия Алексеевна и Никита Григорьевич Петровы.

Фото из семейного архива.



Дочери Анастасии Алексеевны и Никиты Григорьевича Петровых
 Ксения Никитична и Елена Никитична Петровы.
 Фото из семейного архива.



Никита Григорьевич Петров с детьми (слева направо):
 Анной, Петром и Александром. Фото из семейного архива.

Вторая дочь А.С. Каменщикова **Павла Алексеевна** вышла замуж за вдовца с двумя детьми – Петра Ивановича Кондратьева, почетного гражданина, попечителя Колтовской церковно-приходской школы при Спасо-Преображенской церкви (до настоящего времени храм не сохранился). П.И. Кондратьев был специалистом в области переработки дерева, до 1914 года владел небольшим лесопильным заводом. Адреса проживания: Ольховая, 1; Б. Гребецкая, 47 (Справочная книга о лицах Санкт-Петербургского купечества..., 1913; 1917).

В семье было четверо детей – дочери Ольга, Людмила (от первого брака отца семейства), Татьяна и сын Василий.



Павла Алексеевна и
Петр Иванович Кондратьевы



Павла Алексеевна Кондратьева
с детьми – Василием и Татьяной

Фото из семейного архива.

С Татьяной Петровной Кондратьевой (1910-1990 гг.) нам посчастливилось дружить. Она была необыкновенным человеком – умным, чутким, широко образованным, добрым и очень скромным. Она прожила долгую жизнь и до конца сохраняла энергичность, неутомимый интерес к жизни и людям. Очень любила музыку, поэзию, литературу – эта любовь была заложена в семье. Необыкновенно легкая на подъем: ей было под 80 лет, когда она отправилась в далекое путешествие – из Петербурга во Владивосток, где тогда служил в армии обожаемый ею внук сестры Роман, чтобы навестить его. Непременно на поезде, чтобы увидеть всю страну. В военной части она

провела беседу о жизни блокадного Ленинграда – ведь она во время блокады заведовала старейшей в городе библиотекой имени Н. Крупской.

В библиотеке она работала с 20-летнего возраста, с момента окончания Высших государственных курсов искусствоведения при Государственном институте истории искусств. Она была прекрасной рассказчицей – ее воспоминания и путевые наблюдения, впечатления от событий и встреч с интересными людьми можно было слушать бесконечно. Надо ли говорить, что провожали ее из военной части как дорогую гостью.

Рассказ о блокаде, о работе библиотеки производил неизгладимое впечатление. В военное время Татьяна Петровна (тогда просто Таня) переселилась в библиотеку, чтобы не тратить времени и сил на дорогу. Работники библиотеки добывали дрова, топили печку, носили воду из Невы, готовили кипяток (угощение для читателей), ходили на почту за новыми газетами и журналами, получали новые книги. Они же отвечали за сохранность фондов законсервированных библиотек своего района. Библиотека была центром культурной жизни – читатели приходили обсудить фронтовые новости, послушать стихи, взять новые книги и просто немного погреться. В голод и холод поток читателей не иссякал. Служить людям – девиз жизни Татьяны Петровны, который поддерживал ее в самые трудные времена и помогал никогда не сдаваться. Более подробный рассказ о Т.П. Кондратьевой и библиотекарях военного времени – в статье Е. Скородумовой (http://nsb-bibliophile.ru/knizhny-mir.html/new_post). Т.П. Кондратьева награждена медалями «За оборону Ленинграда», «За трудовую доблесть», орденом Трудового Красного Знамени, избиралась депутатом райсовета. В последние годы жизни Т.П. Кондратьева работала в Научной библиотеке Российской академии художеств. Похоронена на кладбище в Старом Петергофе. С Галиной Владимировной ее соединяла искренняя дружба.



Татьяна Петровна
Кондратьева, 1947 г.
Фото из семейного архива.



Татьяна Петровна Кондратьева и
М.Ф. Дорохова, Мелихово, 1988 г.
Фото В.Н. Дорохова.

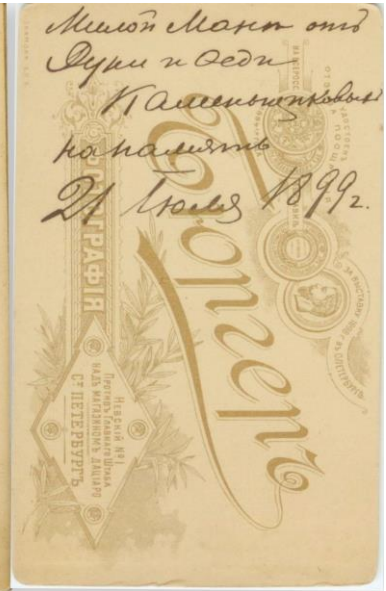
Алексей Алексеевич Каменщиков (дедушка Галины Владимировны) – почетный гражданин, управляющим делами завода Н.Г. Петрова. Алексей Алексеевич был женат на Евдокии Андреевне Никитиной (Нордшрем). В семье было шестеро детей: сыновья Федор, Павел, Андрей и дочери Клавдия, Елена (мама Г.В. Томирдиаро) и Ольга. Адрес проживания: Васильевский Остров, 18 линия, 43 (Весь Петербург, 1913; 1917).



Алексей Алексеевич
Каменщиков, 1895 г.



Евдокия Андреевна Каменщикова
с сыном Федором, 1899 г.
Фото из семейного архива.



Дети Алексея Алексеевича и Евдокии Андреевны Каменщиковых – Федор, Павел, Андрей, Елена, Ольга. Фото из семейного архива.

Лучше самой Галины Владимировны об Алексее Алексеевиче и его семье никто не расскажет, поэтому надеемся, что будут опубликованы материалы, подготовленные ею. А мы продолжаем рассказ о прадедушке, Алексее Степановиче Каменщикове, и его младших детях.

В 1887 году у 13-летней дочери Алексея Степановича Каменщикова Маши обнаружили туберкулез. Врачи настоятельно рекомендовали сменить климат и поселиться в деревянном доме, а стены в комнате девочки оклеить газетами. Алексей Степанович вместе с женой и младшими детьми переехал в Москву. Так возникла «московская» ветвь семьи Каменщиковых.

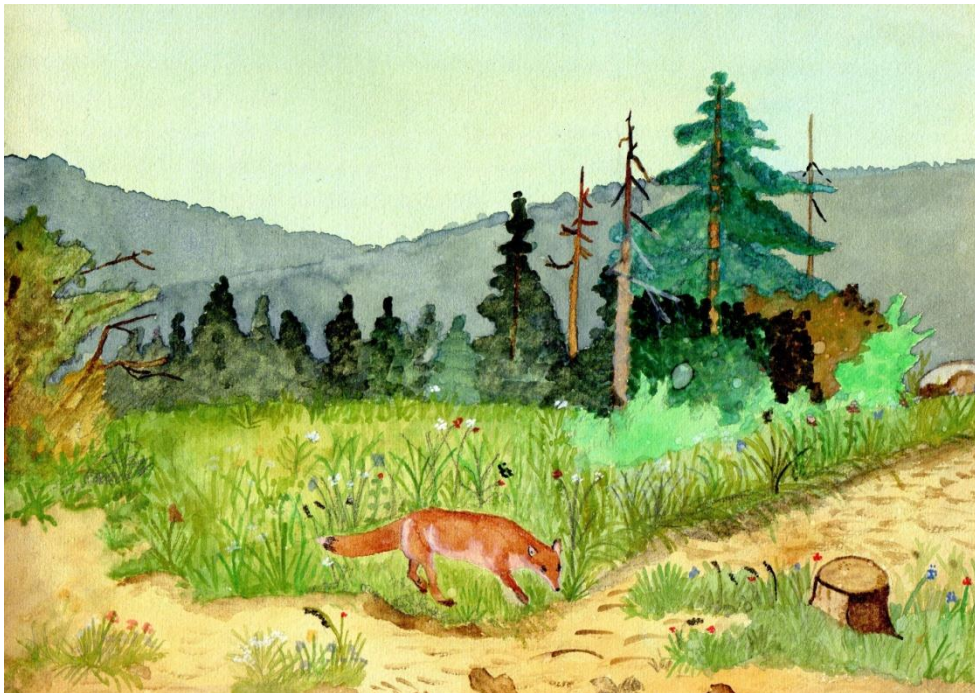
Алексей Степанович Каменщиков устроился работать на кожевенный завод фирмы «Карл Тиль и К^о» кожевенным мастером (Вся Москва, 1901). В этой же фирме в должности заведующего заводами работал его сын **Александр Алексеевич**. Для рабочих силами молодежи – заводских служащих и их родственников – периодически устраивали литературные и музыкальные вечера и театральные постановки. В них активно участвовали и подростки дети Алексея Степановича – Александр и Мария. Там они познакомились со сверстниками – Юлией и Вильгельмом Леманами, детьми служащего завода Эдуарда Францевича Лемана. Скоро возникли две семейные пары – род Каменщиковых породнился с родом Леманов. У Алексея Степановича и Марии Николаевны появились внуки – Юрий Каменщиков, Владимир, Вера и Георгий Леманы.



Александр Алексеевич Каменщиков и Юлия Эдуаровна Леман (в замужестве Каменщикова) в день свадьбы, 1901 г. Фото из семейного архива.



Сын Александра Алексеевича и Юлии Эдуардовны Каменщиковых
Юрий Александрович Каменщиков. Фото из семейного архива.



Детский рисунок Ю.А. Каменщикова, акварель. Из семейного архива.



Юрий Александрович Каменщиков, 1941 г. Фото из семейного архива.



Дом, в котором жил Ю.А. Каменщиков (1-й Бабьегородский пер., д. 12), 1988 г. Фото В.Н. Дорохова

Юрий Каменщиков стал танцовщиком, всю жизнь проработал в Большом театре, в труппе миманса. Человек творческий, Юрий

Александрович увлекался живописью, неплохо рисовал. До последних дней жизни следил за новинками в мире оперы и балета, за молодыми талантливыми исполнителями. Он был очень дружен с Еленой Алексеевной Гинцберг (в девичестве Каменщиковой) – мамой Галины Владимировны. В его московской квартире в 1-ом Бабуьгородском переулке, д. 12 (дом до настоящего времени не сохранился) часто останавливались и Елена Алексеевна, и Галина Владимировна. Юрий Александрович был любимым дядей Галины Владимировны. Их объединяли взаимное уважение и беззаветная преданность искусству.

Мария Алексеевна Каменщикова в 1901 году вышла замуж за Вильгельма Эдуардовича Лемана, сына служащего фирмы «Карл Тиль и К°».



Мария Алексеевна Каменщикова
(в замужестве Леман)



Вильгельм Эдуардович Леман

Фото из семейного архива.



Дети Марии Алексеевны и Вильгельма Эдуардовича Леманов, слева направо: Владимир, Вера, Георгий. Фото из семейного архива.

Младший сын Алексея Степановича Каменщикова **Константин Алексеевич** после безвременной кончины брата Александра Алексеевича (в 1903 году) взял на себя заботу о его жене и сыне. Своей семьи не имел. В 1917 году работал заведующим конторой К.Я. Шаулевича (Вся Москва, 1917).

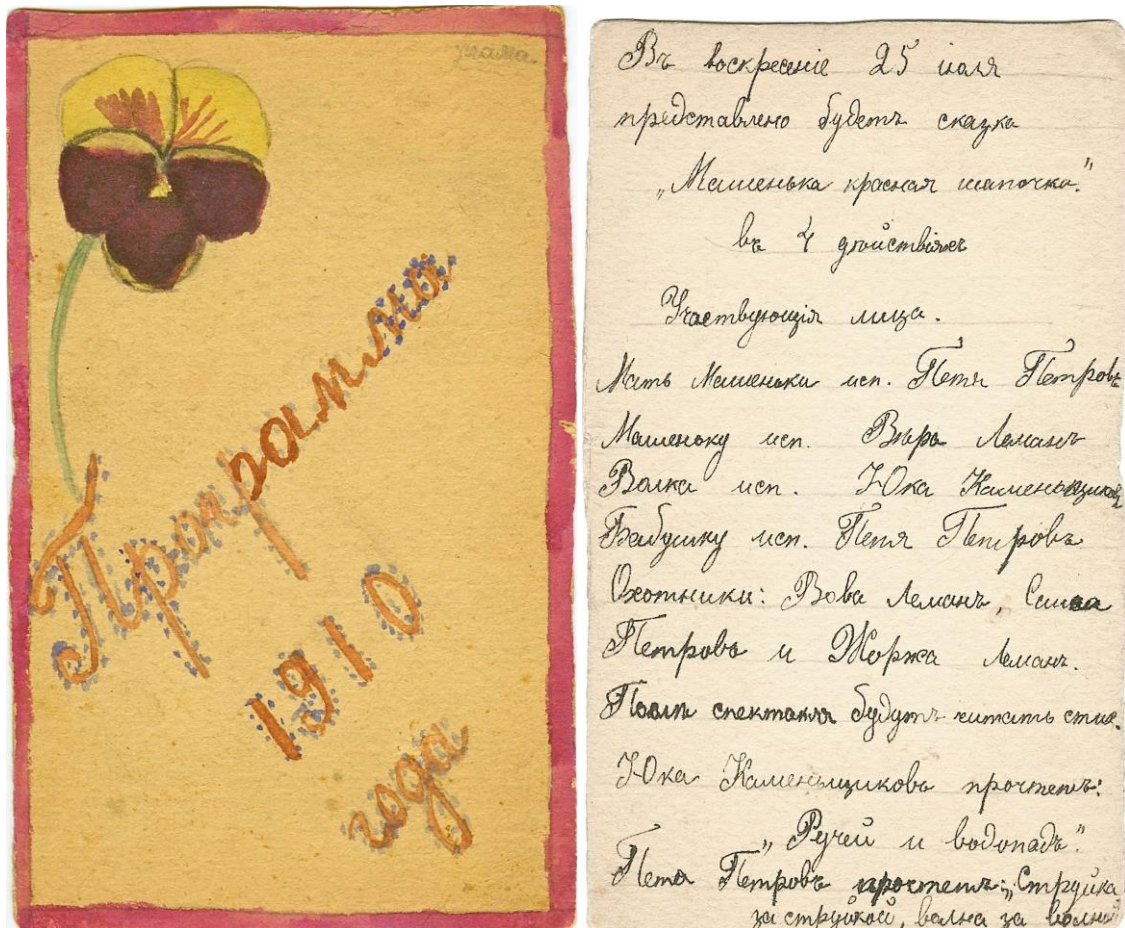


Брат и сестра Константин Алексеевич и Александра Алексеевна Каменщиковы. Фото из семейного архива.

Все дети и внуки Алексея Степановича Каменщикова получили хорошее образование, были людьми высокой культуры. С детских лет, помимо предметов, изучаемых на дому, в гимназиях и коммерческих училищах, в их жизни были литература, музыка, рисование, танцы, спорт. Семейные связи для всех поколений семьи были высшей ценностью. В начале XX века несколько поколений семьи Каменщиковых, «петербуржцев» и «москвичей», в летние месяцы объединялись на даче Петровых в Стрельне. Об укладе дачной жизни и разнообразии интересов детей и взрослых можно отчасти судить по сохранившейся Программке.



На даче Петровых в Стрельне: в первом ряду слева направо — Елена Никитична Петрова, Вера Вильгельмовна Леман, Мария Алексеевна Леман (урожденная Каменщикова); во втором ряду слева направо — Юлия Эдуардовна Каменщикова (урожденная Леман), Александра Алексеевна Каменщикова, Ксения Никитична Петрова. Фото из семейного архива.



Программа детского представления на даче Петровых, Стрельна, 1910 год. Из семейного архива.

В конце жизни Алексей Степанович Каменщиков вернулся в Санкт-Петербург. Скончался в 1908 году, похоронен на Смоленском кладбище (Петербургский некрополь, 1912).

Улицы родного города Галины Владимировны Томирдиаро, горячо ею любимого, хранят память о нескольких поколениях семьи ее предков. В ее сердце все они были живы.

Список использованных материалов

1. Справочная книга о лицах, получивших на 1867, 1869-1877 гг. купеческие свидетельства по 1 и 2 гильдиям. – СПб, 1867, 1869-1877.
2. Справочная книга о лицах Санкт-Петербургского купечества и других званий, акционерных и паевых обществах и торговых домах на 1869, 1873, 1874, 1876-1878, 1882-1884, 1886, 1887 гг. – СПб, 1869, 1873, 1874, 1876-1878, 1882-1884, 1886, 1887.
3. Петербургский некрополь. – СПб, 1912.

4. Памятные книжки Вологодской губернии на 1870-1873 гг. / Издание Вологодского статистического комитета. – Вологда, 1870, 1871, 1872, 1873.
5. Весь Петербург: адресная и справочная книга г. С.-Петербурга на 1901, 1913, 1917 гг. – СПб, 1901, 1913, 1917.
6. Скородумова Е. Блокадный библиотекарь. Запас прочности Татьяны Кондратьевой: http://nsb-bibliophile.ru/knizhny-mir.html/new_post/blokadnyj-bibliotekar-zapas-prochnosti-tatyany-kondratevoj (дата обращения 12.11.2024).
7. Вся Москва: адресная и справочная книга на 1901, 1913 гг. / Издание А.И. Суворина. – М., 1901, 1913.

Исиналиева (Яговдик) М. И.

Несколько слов о нашей дружбе со студенческой скамьи

Галина Владимировна – человек глубокой культуры. Всем всегда старалась помочь, про себя забывала. Вокруг нее всегда было тепло. Я очень, почти физически, страдаю без нее.

Мы с Галей вместе учились пять лет, с 1948 по 1953 гг., на одном курсе, но в разных группах. Я – на кафедре истории партии, Галя – на кафедре истории искусства.

Я потом работала в Казахстане, но, когда приезжала в Ленинград, мы с Галей всегда встречались. Она водила нас в Эрмитаж. Я и внуков приводила к ней в Эрмитаж, и всех, кто в гости приезжал из Казахстана.

Я потом из Казахстана вернулась в Ленинград-Петербург, работала в Политехническом институте доцентом на кафедре истории и политологии и в Консерватории на кафедре культурологии. Мы поддерживали с Галей самые теплые отношения. Она всегда всем интересовалась. Была человеком совершенно незаменимым.

Она была замечательным, очень глубоким искусствоведам, детально входила в жизнь художников, глубоко разбиралась во всех проблемах истории искусства, была просветителем, настоящим пропагандистом искусства. Везде рассказывала об искусстве. Где она только не выступала – в больницах, на вечерах ветеранов, в школах.

У нас с ней дни рождения рядом. У нее – 16 мая, а у меня – 29 мая. И десять лет назад мы наш 85-летний юбилей отмечали совместно у нее, в ее маленькой комнатке, в окружении книг и музыки. Все это осталось в памяти!

Она очень любила музыку Валерия Александровича Гаврилина, женатого на нашей однокурснице Наталье Евгеньевне, к сожалению, год назад тоже ушедшей из жизни. Мы с Галей всегда встречались с ней в памятные для нее дни. Галочка всегда приезжала поклониться на могилку Валерия Александровича. Очень тяжело представлять, что Гали больше нет с нами.



Галина Владимировна за фортепиано у себя дома. 2020-е гг. Фотография из архива В. С. Судник.

Рабинович Е. С.

Воспоминания о Галине Владимировне

Я узнала Галину Владимировну в 2008 г. Как волонтер, я дежурила вечером на выставке «Прадо в Эрмитаже». Там проходили четыре экскурсии. И меня удивило, что три группы «отощали», а одна стала очень большой. Подойдя к этой группе и услышав рассказ, я поняла, в чем дело. Невысокая хрупкая женщина буквально погрузила нас в мир Испании. После ее вдохновенных рассказов я приходила на выставку и по сорок минут смотрела на ту или иную экспонируемую там картину.

Ближе я стала общаться с этим человеком на научных конференциях. Меня удивляло, что она одна, и все тяжести носит сама. Иногда я ей помогала, и мы разговорились. Нас многое сближало: любовь к классической живописи, к Эрмитажу, замечательный композитор Гаврилин, любовь к растениям, ну и, видимо, склад души. Намного ближе мы сошлись, когда оказались вместе на автобусной экскурсии в Новгород. Это была специальная поездка для специалистов по древнерусскому искусству, к которым мы с ней примкнули. В Новгороде я водила ее под руку и помогала преодолевать препятствия. Мы везде ходили вместе. Посещение церкви Нередицы было потрясающе-прекрасным. В этом сошлись все!

Однажды после тяжелого трудового дня Галина Владимировна согласилась пойти со мной в отель Кемпинский (Невский, 20), в ресторан на девятом этаже, на крыше. Там мы попробовали вкусные десерты и фотографировали город с высоты. Галина Владимировна сияла улыбками, заметно было, что в таких местах она не так уж часто бывает.



Г. В. Томирдиаро с Е. С. Рабинович на террасе отеля Кемпинский. Конец 2010-х гг. Фото из архива Е. С. Рабинович.

Позже, примерно в 2018–2019 гг. мы с Галиной Владимировной оказались сотрудниками в замечательном цикле лекций «Города Бельгии». Я помогала ей подбирать из интернета иллюстрации и искала место, где можно об этом рассказать. Это было не так просто. Начинали на Невском, 20 – в библиотеке Маяковского (лекцией «Антверпен»), затем в социальном доме на проспекте Славы («Гентский алтарь») и два выступления прошли в прекрасной библиотеке БИРО на Московском проспекте («Город Гент и Гентский алтарь»). У нас были замыслы рассказать слушателям про Брюгге и Брюссель, что мы отложили на осень 2023 г. К сожалению, тяжелая болезнь Галины Владимировны прервала эту деятельность.



Г. В. Томирдиаро с Е. С. Рабинович в автобусе. Конец 2010-х гг. Фотография из архива Е. С. Рабинович.

Вспомнилось мне и еще одно из наших с Галиной Владимировной посещений – корпуса Бенуа в Русском музее. Я организовала этот поход для нее, сейчас уже не припомнить, на какую именно выставку. Как волонтер Эрмитажа, я знала, что в корпусе Бенуа можно взять скамеечку, и мне дали бесплатный аудиогид. В залах Галина Владимировна садилась перед той или иной картиной, и мы с ней вдвоем слушали запись гида. И зрители, и посетители обращали внимание на пожилую женщину, так самозабвенно наслаждающуюся искусством! Это чувство нескрываемого удовольствия было написано на лице Галины Владимировны!



Г. В. Томирдиаро дома на своем 93-лети. Фотография из архива Е. С. Рабинович.



Дома у Г. В. Томирдиаро. В гостях – Е. С. Рабинович и представитель группы Ирины Павловой «Цветы у дома», – в тот день занимавшиеся озеленением газона перед домом Г. В. Томирдиаро. Фотография из архива Е. С. Рабинович.

Коршунова Л. В.

Встречи с Галиной Владимировной

С Галиной Владимировной я познакомилась в 2009 г. у билетной кассы станции Мартышкино. Мы с ней вместе сели в электричку. Ее приветливое лицо, голубые глаза и нежный голос завораживали. Мы разговорились, обменялись адресами и телефонами и подружились. Галина Владимировна приходила в Мартышкино ко мне на дачу и в яхт-клуб на берег залива, а я к ней – на Кирочную улицу. Летом мы жили недалеко друг от друга и чаще ходили друг к другу в гости.

Галина Владимировна работала экскурсоводом в Эрмитаже, и мои родные ходили к ней на экскурсии и были очень довольны ее рассказами, удивлялись ее памяти и едва поспевали за ней в залах музея.

Галина Владимировна была очень скромным человеком. Всем интересовалась, всегда много расспрашивала, но много работала и сама у себя на участке и выполняла разные работы – поливала, пропалывала, сажала. Соседка по даче Ольга Николаевна, с которой они дружили давно (она биолог), много рассказывала и помогала Галине Владимировне консультациями. С большой любовью Галина Владимировна слушала советы, выполняла их и рада была любому урожаю. Особенно любила красную смородину, которой у нее был всего один небольшой кустик. Весной 2023 г. мы с ней посадили у нее на участке еще красной смородины и несколько кустов черной.

Мало кто из сотрудников Галины Владимировны знал, что она очень хорошо плавает. Она приходила к нам в яхт-клуб на берег залива в Мартышкино и наслаждалась плаванием. Заплывала она так далеко, что приходилось ее звать обратно. И мы с ней смеялись, что она плавает так, как будто за весь Эрмитаж сдает ГТО. После купания мы обедали и потом пели песни. Галине Владимировне очень понравилась песня про коня Игоря Матвиенко «Выйду ночью в поле с конем...» Она даже попросила у меня списать слова песни. И мы с ней каждый раз ее пели. Голос у Галины

Владимировны очень красивый, тоненький, приятного тембра и звучит, как хрустальный.

Вместе с Галиной Владимировной мы записались на компьютерные курсы на Ленсовета, 4, и она исправно их посещала, не стеснялась спрашивать, если что-то ей было не понятно, и постепенно научилась управляться с ноутбуком, хотя к тому времени ей было уже за 80.

Дома в городе у Галины Владимировны было много книг по искусствоведению: две стенки в девять полок. Как человек ответственный, она очень добросовестно готовила свои лекции, всегда интересные. Читала она их в Эрмитаже, Институте Бехтерева и даже в Москве. Выйдя на пенсию, Галина Владимировна продолжала готовить лекции и читать их ездила даже в Москву. Это была ее жизненная потребность. Она как-то сказала, что хочет отдать все, что знает.



Г. В. Томирдиаро. Конец 2010-х гг. Фотография из архива Е. С. Рабинович.

На фоне книг дома у Галины Владимировны стояло пианино, всегда открытое и с нотами. Я с удовольствием слушала ее исполнение. Последнее, что слышала, была «Ave Maria» Шуберта, и пела она на немецком языке очень высоким голосом. У Галины Владимировны было хорошее музыкальное образование.

Да, это светлый, солнечный человек, высокой культуры, широких знаний, влюбленный в свою профессию!

Последние годы Галина Владимировна часто посещала церковь недалеко от дома и находила в этом успокоение души.

Галина Владимировна не гнушалась никакой работой – сажала, полола грядки, мыла посуду, окна, полы, возила тачку с землей и делала все, что ей было необходимо для работы на участке. Помощи не было, да она и не ждала. Жила скромно, вся в работе, физической и духовной.

Светлая память о Галине Владимировне навсегда останется в моем сердце.

Безгубова А. А.

**О дружеских встречах с «рыцарем духа» нашего времени – Галиной
Владимировной Томирдиаро**

Безусловно, в жизни каждого человека порою появляются люди, подобно маякам и путеводным звездам, освещающие их путь и придающие смысл их существованию.

Именно таким светочем оказалась для меня Галина Владимировна Томирдиаро, с которой судьба свела меня в 2014 году на осенней конференции "Актуальные проблемы теории и истории искусства", проходившей в Эрмитаже и посвященной в тот год античности. Хотя Галина Владимировна была далеко не молодой, но во всей ее походке и стати ощущалась некая пружина, какая-то неукротимая энергия, говорящая о неутомимости ее пульсирующей мысли.

Конференция, как и все подобные научные мероприятия, предусматривала после дневного заседания небольшой перерыв, однако, как выяснилось, не предполагала никакого кофе-брейка. Не осведомленные об этом слушатели и участники вереницей мчались в эрмитажный буфет. Столкнувшись с картиной "не ждали", одни ушли, а другие, утомленные заседанием и проходом по обширным эрмитажным анфиладам, остались, продолжая на что-то надеяться, тем более увидев, что сам почтенный сотрудник Эрмитажа просит у официантов налить ему чай. Этим сотрудником и оказалась Галина Владимировна Томирдиаро, невысокая седовласая леди с прозрачно-голубыми глазами, образ которой словно напоминал об ушедшей Belle Époque. Именно от этой леди всем нагрянувшим в ожидании фуршета слушателям конференции и пришлось услышать резкий, но убедительный тон настойчивой просьбы, какой только возможен для благородного и воспитанного человека. Галина Владимировна требовала налить всем оказавшимся рядом с ней людям чай. Встретив со стороны молодых официантов упорный отказ, соперничающий даже с пренебрежением, а также

вопрос: «На каком основании от них требуют чай?» – Галина Владимировна воскликнула: «На основании того, что мы – участники эрмитажной конференции, и того, что я работаю здесь большую часть жизни». Козырь возраста, который мы так часто пытаемся скрыть всеми правдами и неправдами, используется только самыми смелыми из нас, теми, кто отдает себе отчет, что «года – наше богатство». Возраст может нравиться или не нравиться, но уметь идти в ногу с веком, чувствовать стремительный его бег, желать успевать за ним, могут только самые смелые и бесстрашные, способные какими-то неведомыми антеннами своей души улавливать позывные сигналы времени. Этот козырь и подействовал на молодежь моментально. Все шестеро «спутников» Галины Владимировны были вознаграждены чаем с сахаром. Мы присели за буфетный столик, и в атмосфере туристического гама старались обсуждать минувшие доклады. Однако сложившаяся ситуация неловкости за то, что все мы, такие учёные и благородные люди, не смогли избежать подобной сцены, делала наш чай немного горьким. А нашему пожилому "рыцарю" с искрящимися голубыми глазами вскоре стало плохо. Кто-то из нашей компании отвёл Галину Владимировну выпить корвалол, оказавшийся, слава Богу, в ее дамской сумочке.

В последующие годы порою мы виделись с Галиной Владимировной на других конференциях. В 2015 г., оказавшись на аналогичном мероприятии (теперь посвященном Ренессансу) в Москве на историческом факультете МГУ, я была свидетелем того, с какой пылкостью и выстроенной драматургией визуального ряда на экране зачитывался Галиной Владимировной доклад о любимом ею испанском художнике Луисе Мелендесе. Удивившись нашей новой встрече уже в другом городе, мы возобновили знакомство. Перед глазами невольно встал тот неприятный эпизод в эрмитажном буфете, но теперь мы вспоминали о нем с иронией. Я высказала свое искреннее восхищение сочетанием в Галине Владимировне мудрости настоящего ученого и отваги борца с общественной

несправедливостью, и она отнеслась к моему замечанию с юмором. Мы обменялись телефонами и договорились о будущих встречах. Галина Владимировна узнала, что я умею заказывать книги по интернету, и в дальнейшем она пару раз прибегала к моей помощи. Так, на зарубежном сайте мы заказали ей книгу об автопортретах Гойи, а позже – книгу исследовательницы И. Зориной «Я – Гойя» о переписке Гойи с его другом Мартином Сапатерой.

Последовавшее за этим приглашение в гости от Г. В. Томирдиаро стало для меня большой честью. Оказавшись у Галины Владимировны, я была поражена скромностью обстановки в ее квартире, находившейся, как мне показалось, довольно далеко от метро Электросила, на улице Благодатной. Я представляла, что человек, живущий в моем воображении бок-о-бок с персонажами картин Гойи, представителями королевских династий и благородными идадьго, и сам должен жить в просторной квартире и обязательно должен быть окружён старинными зеркалами и шкафами с красивыми переплетами книг в них, а также такими непременно атрибутами интеллигентского быта, как чайный сервиз, "семейный" фотоуголок, фортепиано с кружевной салфеткой и статуэтками на ней...

Почти ничего из этого не оказалось в быту хрущевской однокомнатной квартиры Галины Владимировны. Сервизы стояли в небольшом гарнитуре на малюсенькой кухне, там же – небольшой "пантеон" фотографий родственников, разместившийся также и на книжном шкафу в зале (если так можно назвать одну комнатку). Книги – преимущественно альбомы и труды по истории зарубежного искусства, но помню, были и поэтические сборники, что-то небольшое из прозы – собрания сочинений А. П. Чехова, И. С. Тургенева, отдельные тома Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, что-то из зарубежной классики XX в. – кажется, Э. Хемингуэй, Г. Маркес, Т. Драйзер – все было тесно-тесно расставлено в узких открытых книжных шкафах, по периметру охватывавших всю комнату.

На стенах прихожей и кухонки – совсем немного картин с видами городов и натюрмортами. Все говорило о том, что каждый предмет для их владельца имеет смысл и связан с конкретными событиями его судьбы.

Во время наших встреч (с 2016 до 2023-го года мы встретились около 5 раз) Галина Владимировна старалась сама хлопотать на кухне, сервируя стол, наливая чай, сопровождая хлопоты занимательной беседой. И как-то всегда наш разговор крутился вокруг ее воспоминаний о семье и родителях, из чего я сделала вывод, что этот человек, возможно, сохраняет всю свою удивительную жизнеспособность и радость жизни именно благодаря любви, вложенной в него в детстве.

Благодарность, с которой она отзывалась о своих родителях будто о живых, была ни с чем несравнима и безусловно покоряла. Казалось, у детства нет срока давности. Мне захотелось узнать о родителях Галины Владимировны побольше. О маме она рассказывала меньше, словно до сих пор испытывая робость и трепет перед так часто затмевающим все на свете образом матери. Мама – Елена Алексеевна, на фотографиях похожая на актрису, как мне удалось выяснить, работала инженером на одном из заводов города.

Отец – Владимир Семенович Гинцберг (1907–1970) был капитаном корабля. Летом и осенью 1941 г. пароход «Аурация», на который он был назначен капитаном, вывез из Таллина и Койвисто (ныне Приморск) несколько тысяч раненых, а после начала блокады пароход совершил двенадцать рейсов к Ораниенбаумскому пятачку (имевшему колоссальное значение для обороны Ленинграда) и обратно, вывезя в Ленинград двенадцать тысяч раненых. В 1943 г. В. С. Гинцберг был награжден орденом «За оборону Ленинграда». Спустя годы, многие благодарили отца Галины Владимировны за их спасённые жизни. На просторах интернета мне удалось найти информацию о том, что Владимир Семенович в должности капитана корабля (он командовал «Грибоедовым», «Архангельском») совершил несколько кругосветных плаваний. О нем можно найти воспоминания в книге советского

ботаника и географа Л. Е. Родина «Пять недель в Южной Америке». Остался и автобиографический литературный очерк Владимира Семеновича в сборнике воспоминаний участников Великой отечественной «Это было на Балтике» (1963 г.).

Галина Владимировна, зная, что нащупать нерв беседы легче всего, разговаривая о простом и жизненном, с удовольствием делилась со мной различными подробностями биографий своих родственников. Со стороны отца они происходили из Ейска, где в славном роду Гинцбергов числились и земские управители, и военные, и врачи, и музыканты. Бабушка со стороны отца – Мария Викторовна Чечелева – была дочерью директора Ейского реального училища – Виктора Власьевича Чечелева (1835–1912), память которого жители города чтят до сих пор. Бабушка вышла замуж за врача Семена Львовича Гинцберга.

Галина Владимировна почти при каждой встрече показывала свои семейные альбомы (мне это было очень интересно), и всегда упоминала новые подробности о давно ушедших родных. В ее всегда выразительных и интересных рассказах их ушедшие герои представляли нашими современниками. Поистине, люди живы, пока о них помнят. Один из родственников по отцовской линии, оказавшись на службе в Москве, смог совместить военную карьеру и музыкальную. Кажется, он превосходно играл на виолончели. Ощущалось, что в душе Галины Владимировны как будто всегда звенит та или иная, но непременно прекрасная, мелодия, распространяющая вокруг нее радость и флюиды счастья. Не каждый человек способен делиться с другими людьми своими запасами счастья, но в Галине Владимировне это умение, безусловно, присутствовало. Возможно, оно исходило из ее желания находить все новые и новые формулировки Прекрасному.

Образ Г. В. Томирдиаро стал для меня воплощением синтеза человека науки и человека, с которым можно было разговариваться запросто, почти ни о чем, но закончить беседу мыслями вселенского масштаба. Как будто и

небожители, должны размышлять об одних лишь высоких идеях, также способны и остро реагировать на реальность, и даже иногда вступать в противоборство со всеми ее несправедливостями и несовершенствами.

Позже я заходила к Галине Владимировне в компании моей юной подруги Вероники Григорьевой, которая оказалась правнучкой её однокурсницы по Ленинградскому государственному университету – Тамары Лушиной (1929-2009), известной в научных кругах как Тамара Ивановна Зеймаль (она была замужем за археологом Евгением Владиславовичем Зеймалем). Сокурсница Галины Владимировны стала специалистом в области древней и раннесредневековой истории и культуры Бактрии-Тохаристана. Девушки почти всю жизнь вместе проработали бок о бок друг с другом в Эрмитаже, только Тамара – в Отделе античности, а Галина – в Научно-просветительном. Судя по беседам с Галиной Владимировной, у них были хорошие дружеские отношения, и воспоминания о Тамаре стали для Г. В. Томирдиаро своего рода мостиком в юность, когда ты еще полон здорового авантюризма, и все в мире кажется многообещающим и поправимым. Г. В. Томирдиаро было приятно узнать, что моя спутница Вероника живет и дышит музыкой, пошла по музыкальной стезе, закончила музучилище при Консерватории по классу скрипки (а сегодня, в 2024 г., является студенткой II курса этого музыкального учебного заведения в Петербурге), и в каждый из наших визитов (а вместе с Вероникой на улице Благодатной мы были два раза) мы так или иначе говорили о музыке. Один раз правнучка Тамары Зеймаль захватила ноты, чтобы сыграть «Ноктюрн» Глинки, а Галина Владимировна спела нам романс, чудесная мелодия которого до сих пор звучит в моей памяти. Тогда мы не запомнили его название, но сделали видеозапись на телефоне и позже через доброго друга Галины Владимировны, соседа по ее даче в Мартышкино, Павла Калашникова, нам удалось выяснить, что это был романс «Звезды на небе», написанный Б. С. Борисовым (известным в 1920-е гг. певцом и композитором). Галина Владимировна намеревалась подарить Веронике много нот, но данная

её мечта, к сожалению, по не зависящим от Г.В. Томирдиаро обстоятельствам, не осуществилась.

Несмотря на большое количество жизненных трудностей нашего пожилого друга (как в 90 лет, будучи одинокой женщиной, справиться с неработающим краном, неработающими конфорками на газовой плите, отстающими половицами линолеумных плиток?!), Галина Владимировна старалась превратить наше общение в разговоры о прекрасном и нетленном. И это отчаянное стремление к «звездам на небе» человека, испытывающего трудности практической жизни, делало наши встречи наполненными, с одной стороны, теплотой, а с другой, – грустью и ощущением нашего долга перед настоящими людьми, для которых мир, несмотря на все свои изъёмы, представляет подлинную сокровищницу непознанных и еще неведомых человеку тайн.

Галкина О. О. и Пупов Ю. П.

Комментарии к фотографии



На фото – Юрий, прихожанин храма Мартышкино, и Г.В. Томирдиаро. Фотография – из архива Ольги Олеговны Галкиной.

Как пояснила Ольга Олеговна, «фотография сделана в Мартышкино в маленьком храме Георгия Победоносца после воскресной службы за трапезой, на которой Галина Владимировна себя чувствовала, как дома, в семье. Даже когда она уезжала после летнего сезона домой в Питер, то, на удивление всем, старалась не пропускать воскресных служб и была для всех примером, ведь вставать, не опаздывая на службу, ей приходилось рано. Галина Владимировна старалась как можно чаще бывать в храме, очень любила литургию, а по средам вечером читала вместе с прихожанами по очереди акафист святым угодникам и у нее это прекрасно получалось – все она делала с любовью и радостью, за столом делилась интересными рассказами о военном времени, о том, какое было скудное питание – постоянный строгий пост.

Галина Владимировна – настоящий человек-легенда. На фотографии, – продолжает Ольга Олеговна, – наш прихожанин Юрий, морской офицер». Юрий тоже прислал пояснения к фотографии, благодарим Ольгу Олеговну за их передачу нам.

Юрий пишет: «Это было в прошлом, 2023 г., на день ВМФ. По иронии судьбы до знакомства с Галиной Владимировной я работал с ее сыном

Владимиром на корабле, в спасательном отряде. Корабль – ВМ-48, морской водолазный. Ее сын был старшим механиком, а я боцманом. И так шесть лет. Потом в нашем храме познакомился с Галиной Владимировной. Ей необходима была помощь по участку, в частности, скосить траву. Последние несколько лет старались ей помогать. Она была очень интересным человеком, много рассказывала на об искусстве, о картинах, о западной культуре. Мы сделали ей ремонт на даче, починили крышу, заменили электропроводку, старались не только улучшить ее быт, но и просто пообщаться. Чаепитие с ней – это величайшей степени прекрасное общение. Она была доброй, отзывчивой, высоко культурной и сильной женщиной. Она потеряла внука, сына и умудрялась держаться в таком своем преклонном возрасте. А мы – это Саша, Паша, Надя, Елена Середова, я, да и весь наш приход, проявляли к Галине Владимировне внимание и чуткость. Она была лучиком света в нашем коллективе. Это представитель того настоящего русского поколения, что выражал высочайшие лучшие манеры и чувства истинных дочерей и сынов нашего народа. На моем пути это первый такой многогранный уникальный человек. В своем преклонном возрасте Галина Владимировна обладала уникальной памятью, целой кладовой знаний и продолжала вести научную работу. Она стойко переносила все жизненные трудности, вела почти спартанский образ жизни. Она полностью обслуживала себя. Ей всячески помогал и сосед Александр. К ней были внимательны все, с кем она контактировала. Она даже как-то даже смущалась и долго благодарила даже за малейшую услугу, что ей оказывали. Бесконечная благодарность всем – вот что было ей присуще в этом нашем уже немного жестком окружении. Очень солнечный человек.

Мкртчян А.

Комментарии к фотографии



На фотографии «Г.В. Томирдиаро с журналистом Артемом Мкртчян 2 марта 2018 г. Эрмитаж». Фотография – из личного архива Е.С. Рабинович. А. Мкртчян писал после экскурсии: «Томирдиаро Галина Владимировна отдала 57 лет своей жизни служению искусству, в частности Эрмитажу. Ей сейчас 87, а сегодня мы с ней ровно 4,5 часа, почти без остановки бродили по величественным коридорам, лишь иногда садясь на 1 минуту перед выдающимися полотнами Тициана или Рембрандта, она сразу же вскакивала со словами: «Мой юный друг, нам пора дальше». Человек энциклопедических знаний. На ее счету королева Испании, монархи Бельгии, Дании и Нидерландов, более 150 высокопоставленных деятелей политики, 3 главы ООН, почти все оставшиеся в живых представители императорской семьи Романовых. Всех, всех без исключения она встречала и сопровождала в Эрмитаже. Старейший сотрудник музея, перед которой, как я сегодня убедился, робеют даже знаменитые коты Эрмитажа. Она до сих пор читает лекции в музее на трех иностранных языках (английский, испанский и итальянский), когда она начала на итальянском цитировать мне Петрарку и Ариосто, я был просто поражен...» Текст из личного архива Е.С. Рабинович.

*Избранные статьи Томирдиаро Г.В.***Томирдиаро Г.В. Приемы активизации внимания зрителя в экскурсии
«Искусство Нидерландов XV-XVI вв.»¹**

Задача активизации внимания слушателей, естественно, стоит перед экскурсоводом на любой экскурсии, как важный элемент методики раскрытия перед зрителем сложной специфики художественного произведения, его формы и содержания. Эта задача становится особенно значимой, когда зритель оказывается перед произведением искусства, сложным для зрительного восприятия.²

В практике Государственного Эрмитажа, предлагающего посетителям различные циклы занятий по истории мирового искусства, одним из таких сложных разделов является искусство Нидерландов XV-XVI веков.

Нидерландское искусство – сложная и важная страница в истории мировой живописи. В настоящее время наблюдается возросший интерес к этой теме среди любителей искусства, художников и теоретиков.³

Эрмитаж обладает значительной коллекцией (около 100 работ) нидерландского искусства этого времени и занятия на экспозиции «Искусство Нидерландов XV-XVI веков» обязательно включаются в расширенный цикл углубленных тематических занятий «западноевропейское искусство» для разных категорий слушателей.

XV-XVI века – эпоха Возрождения – были временами блестящего расцвета искусства в Европе. Но традиционно (среди публики), представление о Возрождении связывается, в основном, с итальянским искусством.

В экскурсионной практике, когда зрители осматривают экспозицию нидерландской живописи XV-XVI веков, они встречаются с иным образным

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: «Эрмитаж и зритель». Под ред. В. А. Суслова. С. 45-51.

² Выгодский Л. С. Психология искусства. М., 1968.

³ Виппер Б. Р. Ложные методы монографического исследования в современном буржуазном искусствоведении (Питер Брейгель Мужичкий). – В сб. «Ежегодник института истории искусств». М., 1952. С. 201-216.

строем и иным художественным языком искусства Возрождения на севере Европы. Приходится преодолевать сложившиеся стереотипы художественных оценок, обосновывать эстетическую значимость иных, не итальянских художественных идеалов.

Проведение экскурсии на этой выставке имеет ряд трудностей, которые связаны с характером экспозиции нидерландского искусства в Эрмитаже, неравномерной по характеру представленных произведений, а также не одинаково освещающей XV век, где на экспозиции находятся только 9 работ.

Слушатели приходят на выставку нидерландского искусства по программе цикла «История западноевропейского искусства» после ознакомления с большой (сыще 30 залов) итальянской экспозицией, где они видели произведения великих мастеров итальянского Возрождения – леонардо да Винчи, Рафаэля, Микельанджело, Тициана и запомнили нарядные и просторные залы Больших и Малых просветов с огромными картинами Пальмы и Тьеполо.

На итальянских и испанской выставках они познакомились не только с произведениями, которые определяют общую линию развития искусства в стране, но и с наиболее характерными для творчества того или другого художника картинами (например, на испанской экспозиции картины Риберы, Сурбарана и Мурильо).

Придя же на занятие по нидерландскому искусству XV-XVI веков, экскурсанты видят сравнительно небольшую экспозицию, маленькие картины; они узнают, что работы главных мастеров этой школы на выставке не представлены, слышат малознакомые, а часто и совсем незнакомые имена художников. Естественно, что с первых же минут пребывания на выставке на лицах слушателей отражается если не явное разочарование, то, по крайней мере, легкое недоумение, говорящее о том, что все мысленные сравнения с увиденным ими ранее уже сделаны и ничего особенно интересного они не ожидают увидеть.

Ограничиться в таком случае последовательным изложением истории нидерландского искусства, привлекая для доказательства того или иного положения одну или другую картину, оставив при этом слушателям роль пассивно присутствующих, недопустимо.

Как вернуть внимание, вызвать интерес к маленьким картинам незнакомых мастеров?

Поиск путей активизации внимания слушателей велся прямо на экскурсиях в течение многих лет. Одни приемы, которые казались интересными за рабочим столом во время их изобретения, обдумывания, оказались на практике малоэффективными и отбрасывались, другие, давшие во время их применения яркий отклик, постепенно накапливались и вводились в постоянную экскурсионную практику.

При обдумывании приемов активизации внимания учитывались многие факторы: советы древних мудрецов («поучай – развлекай»), консультации врачей, офтальмологов и психологов, советы педагогов школ и преподавателей вузов и т.д.

Ниже будет рассмотрен ряд приемов, которые позволяют раскрыть в ходе экскурсии специфические особенности национальной нидерландской школы.

Как уже говорилось выше, в начале занятий слушатели сразу обращают внимание на небольшой размер нидерландских картин. Доказать, что это обстоятельство не случайно, а закономерно для XV в., помогает применение приема «мысленного изменения картины».⁴ Это не означает, что такими словами формулируется задание для слушателей. Достаточно напомнить им, что картины могут быть очень большими, и предложить мысленно увеличить правую сторону складня Робера Кампена с изображением Мадонны с младенцем до таких размеров, которые им представляются возможными.⁵

⁴ Никулин Н. Детали картин Эрмитажа. Л., 1962.

⁵ Степанов А. О. О композиционных и смысловых взаимосвязях «Троицы» и «Мадонны с младенцем» Робера Кампена. – СГЭ. Л., 1981. Вып. XLI. С. 3-7.

После того, как высказаны вслух и выслушаны различные мнения участников экскурсии, вывод о невозможности большого увеличения размеров картины воспринимается как осознанное представление о камерности этого произведения (о соответствии камерности, лиричности содержания картины небольшому масштабу картины), цельности художественного образа в нем.

Для осознания роли того или другого элемента художественного языка картины интересно применить прием «изъятия детали» из общей композиции. Продолжая рассматривать ту же работу Робера Кампена, следует закрыть листком белой бумаги (на несколько мгновений) руку Мадонны, протянутую к огню.⁶ Теперь внимание слушателей сосредоточено на лице Мадонны, и зрители сразу заметят. Что лицо не дает возможности в полной мере почувствовать заботу матери о своем ребенке, оно отрешено, индифферентно. Смысловую нагрузку, в данном случае, несет жест, обладающий достоверной жизненностью, конкретностью, увиденный в реальности, убеждающий своей неканоничностью. Попытка экскурсантов (в ответ на предложение экскурсовода) найти подобный жест в какой-нибудь виденной ими ранее картине итальянского художника этого же времени оказывается «безуспешной». Это помогает показать слушателям своеобразие, присущее именно нидерландским живописцам, не канонического чисто «эмпирического» пути отыскания ими выразительных деталей.

Прием изъятия, варьируя, интересно применить к фону картины («изъятие фона»). Предлагаем зрителям мысленно вообразить Мадонну в пустом, ветхом, безрадостном хлеву, согласно легенде, или же убрать все подробности окружения и заменить их нейтральным черным фоном.⁷ В этом случае зрители начинают замечать, что меняется не просто окружение, но само представление о мире. У Робера Кампена светлый, безмятежный, чистый и

⁶ Panofsky E. Early Netherlandish Painting, its origins, and character. Cambridge, Mass., 1953.

⁷ Friedlander A. M. Die Altniederlandische Malerei. Berlin, 1963, 1 – XIV.

радостный мир жилища, где обитают персонажи картины, обладает повышенной смысловой эмоциональной выразительностью.

Повторное применение этого же приема «изъятие фона» к другой картине выставки, висящей рядом, к работе Рогира ван дер Вейдена «Евангелист Лука пишет Мадонну», утверждает зрителей во мнении, что образ человека в нидерландском искусстве не исчерпывает всего содержания картины. У Рогира ван дер Вейдена показ окружения действующих лиц из среды бытования трансформируется в образ «мира», приближается по трактовке и содержанию к понятию «вселенной» того времени. Таким путем экскурсовод помогает зрителю осознать неслучайность выделения темы «человек и окружающий мир» в важнейшую проблему нидерландского искусства.⁸

Одним из эффективных приемов, способствующих активному усвоению зрителями материала экскурсии является так называемая «пробная атрибуция». Например, при подходе группы к картине Я. Ван Хемессена «Кающийся св. Иероним» прикрывается этикетка, так, чтобы невозможно было прочесть название, и дается задание слушателям: определить тему и назвать героя картины. Тему раскаяния называют сразу, почти единогласно, но в определении героя мнения разделяются. Многие высказывают предположение о том, что изображен разбойник: угрюмое лицо замкнуто, рука угрожающе сжимает камень, угловатая фигура сродни огромным суровым скалам, которыми она окружена; сложные ракурсы усиливают напряженность вздувшихся мускулов. В этот момент экскурсоводу надо назвать героя картины, вводя сразу же подробный рассказ об этом реальном персонаже – эрудите, знатоке языков, античной поэзии, культ которого был распространен даже среди духовенства.⁹ Резкое несоответствие зрительной и слуховой информации вызывает яркое, живое восприятие образа зрителями, удивление их. Используя это, экскурсовод получает возможность более убедительно

⁸ Никулин Н. Нидерландская живопись в Эрмитаже. Л., 1972.

⁹ Линник И. Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин. Л., 1980.

объяснить, как некоторое отставание нидерландских мастеров XV в. в передаче анатомии, породило в XVI в. особенно усердное обучение их у итальянцев, которое нередко выливалось в желание подчеркнуто продемонстрировать мастерство в передаче обнаженного тела. Чрезмерное увлечение этим привело, в данном случае, к переосмыслению образа, его искажению. Этот прием помогает раскрыть некоторые особенности явления «романизма» в Нидерландах.

Примером другого вида «пробной атрибуции» - «определения национальной школы» - может быть работа группы с картиной Ламберта Ломбарда «Милосердие». Предварительно оговаривается условие – имя автора неизвестно, что долгое время соответствовало реальности.¹⁰ Слушатели сами должны найти черты, подтверждающие или отрицающие нидерландское происхождение картины. Как правило, обнаружив пирамидальную композицию, идеально-пластическую моделировку обнаженных тел, выявив общефилософскую трактовку темы, слушатели приходят к предположению о принадлежности картины итальянской школе. Одобрив путь их рассуждений, экскурсовод рассказывает, что она долго числилась в музее итальянской работой, затем была приписана Ламберту Ломбарду, которого современники называли «нидерландским Рафаэлем». Ломбард в совершенстве овладел итальянскими приемами, но утратил связи с национальным искусством, что было показательно для «романизма» в Нидерландах XVI в.

Одним из наиболее сложных для слушателей приемов оказывается прием «реставрации», заключающийся в мысленном восстановлении утраченных частей картины. Для облегчения задачи сначала подробно разбираем картину Ж. Белль гамба, акцентируя внимание на сохранности, конструкции составных частей, внешней конфигурации. Далее слушатели обращаются к висящей напротив картине М. ван Хемскерха «Голгофа» для

¹⁰ Хай Р. М. Неизвестная картина Ламберта Ломбарда в Эрмитаже. – ТГЭ, 1941, т. II, с. 111-117.

определения утрат: исчезли боковые наружные створки, изменилась внешняя форма картины, ее размеры.¹¹ Сложнее определить утраты внутренних частей складня. В этом помогает определение линии горизонта, утраты частей фигуры, сравнение взаимного расположения главных групп, персонажей.

На этой же картине зрителям можно предложить найти так называемые «цитаты» из итальянской живописи – заимствование целых фигур, групп из знаменитых итальянских картин, что позволяет говорить об особенностях такого важного явления в нидерландском искусстве, как романизм.¹²

Отбор приемов, порядок их следования и частота их использования в одной экскурсии зависят от характера, состава и подготовленности слушателей. В некоторых случаях приходится ограничиваться вопросами – приемом, хорошо известным в мировой педагогике с древнейших времен, или строить объяснение преимущественно на сравнениях разного типа. Наглядный пример сравнения двух картин на одну и ту же тему разных мастеров одного времени и одной страны – это находящиеся рядом в экспозиции «Сельский праздник» И. Бекеляра и «Ярмарка с театральным представлением» Питера Брейгеля Младшего. Сравнительный анализ позволяет определить и запомнить особенности изобразительных приемов Брейгеля.¹³ Группам, которые знакомы с французским искусством, можно предложить задачу представить картину Геертхена тот синт Янса «Св. Бавон» решенной в совершенно другой манере, например, в манере Матисса. В этом случае используется применение нескольких приемов мысленного изменения картины одновременно. Зрителям предлагается вместо маленькой картины представить большую, убрать детали, подробную миниатюрную тщательность исполнения мысленно заменить обобщенной трактовкой формы, сложные градации тона заменить двумя, тремя чистыми цветами, а изысканную

¹¹ Никулин Н. Реконструкция триптиха «Распятие» Мартина ван Хемскерха. – СГЭ, Л., 1963, вып. XXIV, с. 14-17.

¹² Никулин Н. К истории триптиха Луки Лейденского «Исцеление иерихонского слепца». – СГЭ, Л., 1965. Вып. XXVI. С. 14-18.

¹³ Фехнер Е. Ю. «Ярмарка с театральным представлением» Питера Брейгеля в Эрмитаже. – ТГЭ, 1941. Т. II. С. 110-124.

гармонию приглушенных тонов заменить броской декоративностью цветовых контрастов. Невозможность такой замены без полного изменения картины, ее содержания наглядно демонстрирует зрителям наиболее характерные особенности манеры этого автора и раннего нидерландского искусства в целом.

Приемы «мысленного изменения картины», «изъятия детали», «простая атрибуция» и другие, рассмотренные выше, не исчерпывают все возможные варианты подхода к картине, ее анализ в экскурсии.

Эти приемы универсальные, они позволяют работать со зрителем разного возраста и образования. Применение этих приемов в группах старших школьников пробуждает любопытство, развивает умение удерживать внимание на одной картине длительное время, помогает преодолевать наблюдаемую у них в ряде случаев настороженность и пассивность.

Для студенческих групп приемы привлекательны необычным подходом к картине, открывают возможности поиска путей самостоятельного постижения смысла картины в дальнейшем.

Взрослая аудитория отмечает, что применение таких приемов разбора картин меняет психологическую установку (неосознанное неприятие), помогает установлению дружеского контакта экскурсовода со слушателями, открывает перспективы более глубокого постижения искусства. Как показала практика, использование различных приемов анализа картин способствует активному усвоению материала экскурсии, пониманию особенностей национального характера нидерландского искусства эпохи Возрождения.

Во всех группах. Как показали неоднократные беседы со зрителями после экскурсий, используемые вышеназванные приемы не только делали понятной картину, но и давали возможность осознать этапы творческого процесса, так как на экскурсии зритель ощущает себя своеобразным «соавтором художника». Испытанная радость «сотворчества» позволяет ощутить музей, как место постоянного притяжения и неотъемлемую часть духовной жизни, притягательную ожиданием дальнейших эмоциональных и

интеллектуальных контактов с произведениями искусства. Это может быть полезным в работе периферийных музеев, где актуальным является вопрос привлечения зрителя в музей.

Применение предложенных приемов может быть рекомендовано также в больших музеях для привлечения внимания к картинам, еще не нашедшим своего зрителя.

Нам представляется полезным использовать вышеназванные приемы активизации внимания зрителя в экскурсионной работе всех музеев, в тех случаях, когда перед экскурсоводом стоит задача анализа живописных произведений.

Г.В. Томирдиаро, А.В. Морозова

Итальянские мифологические картины

в Испании XVI — XVII веков¹

Для сложения испанской культуры в целом и испанской школы живописи в частности немалое значение имело влияние итальянского искусства. Реконкиста — многовековая борьба с арабами за отвоевание Иберийского полуострова — обусловила историко-культурную изоляцию Испании от Европы. Вызванное этим отставание привело в конце XV — начале XVI в. с вступлением Испании в новый исторический период развития, отмеченный завершением реконкисты, открытием Америки, экономическим подъемом городов, к появлению у испанских художников стремления перенять формально-технический опыт и гуманистическую идеологию итальянских мастеров Ренессанса. Испано-итальянские художественные связи возникли еще в XV веке. В течение XVI и XVII столетий их интенсивность, длительность и характер постоянно менялись, а формы этих контактов были очень разнообразны².

Стараясь ближе познакомиться с искусством итальянского Ренессанса, испанские художники совершали поездки в Италию, часто оставаясь там на более или менее длительную учебу. Педро и Алонсо Берругете, Хуан Фернандес Наваррете, Гаспар Бесерра, Яньес де Альмедина, Пабло Сеспедес, Диего Веласкес и другие испанские мастера побывали в Италии. Быть или хотя бы считаться учеником итальянского художника или работать в манере того или другого итальянского мастера было весьма престижно. Так, о Сеспедесе Ф. Пачеко писал, что он “великий подражатель красивой манеры Антонио

¹ Статья впервые была опубликована в: Итальянский сборник. От древности до XX в. Санкт-Петербург: изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. № 3. С. 56–63.

² Об италяно-испанских художественных связях см.: Ваганова Е.О. О возможностях комплексного изучения литературы и живописи Испании эпохи Возрождения. *Iberica*. Л., 1983. С.37-44; Ваганова Е.О. Романизм в испанской живописи эпохи Возрождения // Сервантесовские чтения. Л., 1985. С. 19-27.

Корреджо и первый из величайших колористов Испании»³. Сурбарана и Веласкеса современники с гордостью называли испанскими Караваджо⁴.

Другой, и очень плодотворной, формой контактов был приезд в Испанию итальянских художников, приглашенных для работ по королевским заказам. Федерико Цуккаро, Тибальди, Гранелло, Кардуччо и другие мастера принимали участие в украшении Эскориала, дворца-монастыря короля Филиппа II. Нередко итальянские и испанские мастера работали вместе. Например, в одной из башен королевского дворца Эль Пардо испанец Гаспар Бесерра и итальянец Ромуло Чинчинато выполнили росписи на сюжеты мифа о Персее. Их сотрудничество продолжалось и при работе в залах старого мадридского Алькасара. Итальянские фрескисты XVII в. Колонна и Мителли вместе с испанцами Риси и Карреньо де Мирандой расписали в Алькасаре плафон Зала Зеркал.

Еще одной формой художественных контактов двух школ была закупка в Италии живописных полотен, гравюр и рисунков, а также элементов архитектурного убранства и произведений пластики. Испанский гранд дон Диего де Мендоса в конце XV в. привез из Италии альбом рисунков с античных статуй, выполненных в мастерской Гирландайо. Многие архитектурные и скульптурные детали для испанских дворцов Ла Калаорра, де лос Велес в Велес Бланко, Каса де Пилатос в Севилье были в готовом виде привезены из Италии. Веласкес во время своей второй поездки в Италию приобрел для короля Филиппа IV живописные работы прославленных венецианцев.

Произведения, создававшиеся итальянцами в Испании и испанцами в Италии, несли на себе печать влияния обеих художественных школ. В случае же ввоза готовых статуй или полотен из Италии мы имеем дело с импортом

³ Пачеко Ф. Искусство живописи, его древность и величие. (Перевод К.М.Малицкой) // Мастера искусства об искусстве. Т.3. М., 1967. С. 83.

⁴ Sanchez de Palacios, Mariano. Zurbaran. Madrid., 1964. P.31; Brown J. Italy and Spain. 1600-1750. Sources and documents. New Jersey., 1970. P. 183.

итальянских художественных вкусов, идей, взглядов, так сказать, в “чистом” виде.

Различие между итальянской и испанской культурами ярко проявляется при сравнении их отношения к античным мифологическим сюжетам. Итальянское искусство эпохи Возрождения было насыщено пафосом утверждения красоты земного бытия, открытия ценности античной культуры. В то же время, в Испании длительная борьба с арабами привела к росту идеологического влияния церкви. Поэтому и гуманизм в Испании был отмечен глубокой религиозностью. Вследствие “католической специфики” испанского гуманизма гедонизм, свойственный культуре итальянского Ренессанса, не проник в Испанию. В испанском искусстве нагота допускалась только при изображении некоторых христианских мучеников. Постановлением Верховного Трибунала инквизиции художникам и скульпторам под страхом изгнания из страны было запрещено создавать эротические образы. Частным лицам запрещалось ввозить произведения подобного рода в королевство и выставлять их в публичных местах: на улицах, площадях, а также в комнатах дома, открытых для посетителей⁵.

Испанскому искусству практически не знакомо любование обнаженным человеческим телом. Но в этом были повинны не только церковные запреты, но и консерватизм мышления гуманистов. Художник, гуманист, теоретик живописи Ф. Пачеко, учитель Веласкеса, писал: “...Я оставляю в стороне знаменитых живописцев, которые впадают в крайнюю вольность при изображении различных мифов, воспроизводя их с особенной живостью или похотливостью в рисунке и в красках. Такие картины наполняют залы и кабинеты важных сеньоров и государей мира. И такие мастера достигают не только больших наград, но и великой славы и известности. Но я (позволю себе здесь сказать) ни в каком случае не завидую их славе и выгодам”⁶. Винченцо

⁵ Lopez Torrijos R. La mitología en la pintura española del Siglo de Oro. Madrid., 1985. P. 20.

⁶ Пачеко Ф. Искусство живописи, ее древность и величие. (Перевод К.М. Малицкой) // Мастера искусства об искусстве. Т.1. М.-Л., 1937. С. 417.

Кардучо, итальянец, живший в Испании и проникшийся духом испанской культуры, живописец и теоретик искусства, подчеркивал, что еще Аристотель и другие древние философы осуждали художников, писавших обнаженных женщин⁷. Он считал, что рисовать и показывать публично изображения “нечестивых и греховных” сюжетов есть смертный грех⁸. Любовные мифологические сюжеты не получили распространения в испанском искусстве.

Но то, что было запретным для испанских художников, нередко вызывало симпатию и восхищение у короля и грандов. Элита испанского общества украшала свои дворцы мифологическими сценами кисти итальянских мастеров Возрождения. Король обладал наибольшей свободой и самыми большими ресурсами для покупки картин и поэтому история коллекционирования испанской короны является показательной для понимания вкусов знати.

Испанские короли проявляют заметный интерес к приобретению итальянской живописи с конца XV в. Первые итальянские картины попали в Испанию при Изабелле Кастильской (1474–1504) и Фернандо Арагонском (1479–1516). Большая часть собранной ими коллекции, в состав которой входят картины Боттичелли и Перуджино, до сих пор хранится в Королевской капелле Гранадского собора.

Кратковременное правление их дочери Хуаны Безумной (1504–1516) и Филиппа Красивого (умер в 1506 г.) не оставило заметного следа в истории коллекционирования испанской короны.

Зато внук Их Католических Величеств король Карл I (1517—1556, с 1519 г. император Священной Римской империи Карл V) заказывал произведения Тициану. Карл V высоко ценил Тициана: назначил его придворным художником, присвоил ему графский титул, посвятил в рыцари “Золотой шпоры”. Для императора Тициан написал множество картин, и в том числе

⁷ Carducho V. Dialogos de la pintura. Madrid., 1633. P. 122.

⁸ Ibid. P.123.

“Венеру с органистом и амуром” (Мадрид, Прадо). Судя по датировкам поступления итальянских картин в Испанию, приводимым в составленных И. Боттино⁹ комментариях к инвентарям старого мадридского Алькасара, это была первая мифологическая итальянская картина в испанских коллекциях. Тициан передал полотно Карлу V в Аугсбурге в январе 1548 г. Но произведение не осталось в императорском собрании: Карл V подарил его кардиналу А. Гранвелле¹⁰.



Тициан Вечеллио. Венера с органистом и амуром. Холст, масло. 150,2x218,2 см. Ок. 1555. Прадо, Мадрид.

Для Карла V Тициан писал в основном портреты и полотна на религиозные сюжеты¹¹, но уже для его сына Филиппа II (1556–1598), художник создал так называемые “поэзии” – цикл картин на сюжеты “Метаморфоз” Овидия. Он включал “Данаю”, “Венеру и Адониса”, “Диану и Актеона”, “Диану и Каллисто”, “Похищение Европы”, “Персея и Андромеду”¹². По предварительному замыслу к циклу должны были быть добавлены “Актеон, раздираемый псами”¹³ и “Ясон и Медея” (последняя так и не была написана). Картины “Даная”, “Венера и Адонис”, “Похищение

⁹ Bottineau Y. L'alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686 // Bulletin Hispanique. 1958. Num.1. P.30–61. Num.2. P.145–179. Num. 3. P.289–326. Num. 4. P. 450–483.

¹⁰ В дальнейшем картина была вывезена за пределы Испании. Вернулась в Испанию в качестве подарка Рудольфа II испанскому королю Филиппу III.

¹¹ Например, “Се человек” и “Аллегория Славы”. Обе находятся в Прадо.

¹² “Даная” и “Венера и Адонис” в Мадриде в Прадо, “Диана и Актеон” и “Диана и Каллисто” в Эдинбурге в Национальной галерее Шотландии, “Похищение Европы” и “Персей и Андромеда” в Лондоне в частной коллекции.

¹³ Полотно “Охота Дианы”, сходное по сюжету с картиной, обещанной испанскому монарху, ныне находится в Национальной галерее Лондона.

Европы” изображают героев, охваченных чувственной страстью. Но воспевание чувственности не лежало в основе цикла в целом. “Диана и Актеон”, “Диана и Каллисто”, “Актеон, раздираемый псами” (и, возможно, “Ясон и Медея”) иллюстрировали идею возмездия за кощунство, за попрание справедливости, за нарушение установленных богом или людьми законов и в том числе за “избыточную” чувственную страсть. Исследователи считают, что Тициан разделял идеи популярных в его время “Диалогов о любви” Леона Эбрео¹⁴. В их свете один из смысловых аспектов цикла “поэзий” раскрывается как отвержение “земной любви” во имя “любви небесной”. Такая мысль могла оказаться по душе испанскому монарху.



Тициан. Венера и Адонис. Холст, масло. 186х207 см. 1554. Прадо, Мадрид.

Итальянские полотна в эпоху Филиппа II и Филиппа III входили и в состав коллекции картин, украшавшей пригородный королевский дворец Эль Пардо. Любопытно, что в зале второго этажа рядом с “Юпитером и Антиопой” Тициана¹⁵ висели изображения уродливых порождений природы: бородатой девочки и пузатого меховщика работы нидерландского мастера Антонио

¹⁴ Gentili A. Da Tiziano a Tiziano: Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento. Milano., 1980. P. 139–140.

¹⁵ Ныне картина находится в Лувре.

Моро; странного мальчика трех дней от роду, казавшегося семилетним, работы Иеронима Босха. Там же находились картины Босха на сюжет “Искушения святого Антония”, где святого окружали отвратительные чудовища¹⁶. В подборе картин этого зала отразилось отношение испанцев XVI века к античному мифу как к элементу мира фантазии и экзотики.

Короля Филиппа III (1598–1621) живопись не очень привлекала. Доставшуюся ему от отца “Леду” Корреджо¹⁷ он (возможно, недовольный ее эротичностью) подарил императору Священной Римской империи Рудольфу II. Но упомянутую выше картину Тициана “Юпитер и Антиопа” он высоко ценил. Рассказывают, что на сообщение о пожаре 1604 года, погубившем почти всю коллекцию, король отреагировал восклицанием, что если эта картина осталась цела, все остальное не имеет значения¹⁸.

Для Филиппа IV (1621–1665) собирательство было подлинной страстью. В годы его правления объем королевских коллекций увеличился в несколько раз: в одном только мадридском Алькасаре с 1621 по 1664 год численность произведений живописи возросла с 400 до 1500¹⁹. Как свидетельствовали современники, в королевских дворцах картин было “больше, чем стен”²⁰, и только в одном Буэн Ретиро “больше, чем во всем Париже”²¹. И уже тогда львиную долю королевского собрания составляла фламандская и итальянская мифологическая живопись.

В мадридском Алькасаре находились работы первоклассных итальянских мастеров²². Зал Зеркал украшали картины Тинторетто “Венера и Адонис”, “Пирам и Тисба”, “Похищение Елены”. Там же помещались изображения Тития, Иксиона, Тантала и Сизифа, исполненные Тицианом²³, и “Кузница

¹⁶ О декоре Эль Пардо известно из труда Гонсало Арготе де Молины, изданного в 1582 г. См.: Sanchez Canton F.J. Fuentes literarias para la historia del Arte Espanol. T.5. Madrid., 1944. P. 357- 359.

¹⁷ Ныне картина находится в музеях Берлин-Далем.

¹⁸ Carducho V. Dialogos de la pintura (1633) // Sanchez Canton F.J. Op.cit. T. II. Madrid., 1933. P. 109–110.

¹⁹ Brown J., Elliott J.H. A palace for a king: the Buen Retiro and the Court of Philip IV. New Haven. London., 1980. P.114.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Часть картин Алькасара ныне хранится в музеях и частных коллекциях мира. Некоторые картины еще не идентифицированы. Часть полотен могла погибнуть.

²³ “Титий” и “Сизиф” Тициана находятся в Прадо. “Иксион” и “Тантал” погибли в пожаре Алькасара 1734 г.

Вулкана” Якопо Бассано. В Южной галерее висела картина Паоло Веронезе, изображающая, как пишет А. Паломино, “обнимающихся Венеру и Адониса со стоящим купидончиком”²⁴. Она была куплена для Филиппа IV Веласкесом во время его второй поездки в Италию. В галерее Северного Ветра находилась “История Венеры” Тинторетто. Его же “Нимфы с музыкальными инструментами” украшали плафон Восьмиугольного зала²⁵. В комнатах нижнего этажа дворца располагались “Амур” Корреджо²⁶, “История Орфея” и “Похищение Европы” Франческо Бассано, “Пейзаж с Вакхом” Тициана.

Большая часть итальянской живописи мифологического содержания была сосредоточена в так называемых “Сводах Тициана” — в помещении цокольного этажа южного корпуса дворца, названном так благодаря преобладанию в его убранстве работ великого венецианца. Здесь находились “Даная”, “Венера и Адонис”, “Диана и Актеон”, “Диана и Каллисто”, “Похищение Европы”, унаследованные Филиппом IV от его деда; “Венера с органистом и амуром”, перешедшая к Филиппу IV от его отца; “Венера” (Прадо), приобретенная королем на распродаже имущества Карла I Английского; несколько реплик “Венеры и Купидона”²⁷ и “Венеры, завязывающей глаза Купидону”; “Вакханалия” и “Праздник Венеры”²⁸, “Спящая Венера”²⁹. Помимо работ Тициана здесь же находились картины Паоло Веронезе “Похищение Европы”, “Суд Париса”, “Венера и Адонис” и “Лежащая нимфа” Ф. Цуккаро. В “Сводах Тициана” наряду с оригинальными работами помещались и копии: с “Леды” Корреджо³⁰ и “Истории Персея” Тициана.

Большое количество картин работы знаменитых итальянских мастеров свидетельствует не только о богатстве их владельцев, об их стремлении

²⁴ Palomino de Castro y Velasco. El Parnaso Espanol y Escala Optica // Sanchez Canton F.J. Op. cit. T. IV. Madrid., 1936. P. 165. Картина находится в Прадо.

²⁵ Картина сгорела в пожаре Алькасара 1734 г.

²⁶ Картина атрибутируется Пармиджанино, находится в Прадо.

²⁷ В настоящее время местонахождение картины не известно. Из испанских королевских собраний она пропала во время наполеоновских войн.

²⁸ Обе картины находятся в Прадо.

²⁹ Картина вывезена из Испании Жозефом Бонапартом, местонахождение не известно.

³⁰ Копия выполнена Е. Кахесом, находится в Прадо.

подчеркнуть свою причастность к высокой общеевропейской культуре, но и об их готовности к восприятию гедонистического духа, столь ярко проявившего себя в итальянском искусстве XVI века.

Некоторые черты испанской культуры XVI века были близки культуре итальянского Ренессанса: высокая оценка человека и культ героического начала были свойственны как испанскому, так и итальянскому гуманизму того времени. Но интерес к итальянской мифологической живописи Возрождения в Испании XVI века объяснялся во многом отношением к мифу как к сказке и возможностью обыграть скрытый мифологическими образами аллегорический подтекст.

В XVII в. культура Испании, как и культура других европейских стран, основывалась уже на иных принципах. Для европейской литературы и живописи XVII в. часто характерна ироническая и трагическая интонации в истолковании античного мифа. Это особенно заметно при сравнении картин итальянских мастеров XVI века и картин испанских художников XVII столетия, написанных на один сюжет. В так называемых “Фуриях” Тициана красивые сильные герои страдают физически, но духовно не сломлены. Рибера в картинах на этот же сюжет пишет мучеников (тех же Тития, Иксиона, Тантала и Сизифа). В мифе о Венере и Адонисе Тициан, Тинторетто и Веронезе выбирают иные эпизоды, чем трагический конец, изображенный Риберой. Иное мироощущение сказывается даже в организации статичной композиции. Венеры Тициана и Веласкеса возлежат примерно в одной позе, но Венера Тициана обращена лицом к зрителю, изображена на фоне глубокого пейзажа и окружена другими персонажами, а Венера Веласкеса показана в замкнутом интерьере, она погружена в себя и не нуждается в каком-либо окружении.



Рибера Х. Венера и Адонис. Холст, масло. 179х262 см. 1637. Национальная галерея Палаццо Корсини.

Художественное совершенство испанской живописи XVII века — безусловно заслуга самих испанцев. Но без усвоения общеевропейского культурного наследия, в то время в наибольшей степени сконцентрированного в итальянской культуре, без тесного и непосредственного знакомства с итальянской живописью Возрождения, вряд ли оно был достижимо.

Г.В. Томирдиаро, А.В. Морозова

Итальянские фресковые росписи в Испании эпохи Возрождения¹

В XVI в. искусство итальянского Ренессанса становится образцом для подражания в других странах Европы. Принципы, формы и техника искусства классической Италии получают развитие и в Испании эпохи Возрождения. Влиянию итальянской станковой живописи на испанскую была посвящена наша предыдущая статья². В настоящей работе мы рассмотрим фрески, выполненные итальянскими мастерами в Испании.

В XVI веке в Испанию по приглашению короны и испанских грандов из Италии приезжало большое количество художников, специализировавшихся в технике фрески. Это были такие мастера, как Джулио дель Аквила и Алессандро Майнер (последний по происхождению фламандец, прошедший итальянскую выучку) – ученики Рафаэля, приглашенные секретарем Карла V Франсиско де лос Кобосом для украшения его дворца в Убеде (Андалусия). Видимо, их работы имели успех, поскольку известно, что в 1539 – 1546 гг. они расписали бани Карла V в арабском дворце Альгамбры. Итальянский мастер Кристофоро Пассини в середине XVI в. работал во дворце Фернандо Альвареса де Толедо, третьего герцога Альбы, в городе Альба де Тормес.

В 1560-е годы расписывались залы старого мадридского Алькасара, сгоревшего в 1734 г., и королевского загородного дворца Эль Пардо (1562). В работах принимали участие итальянцы Джамбаттиста Каstellло, прозванный Бергамаско (1509 – 1569), Патрицио Кайес ? – 1612) и Ромоло Чинчиннати (? – 1600), который в 1580 г. расписал дворец герцогов дель Инфантадо в Гвадалахаре.

Особенно много итальянских мастеров прибыло для украшения строящегося Филиппом II Эскориала (1563 – 1584) – «восьмого чуда света»,

¹ Статья впервые была опубликована в: Итальянский сборник. От древности до XX в. Под ред. В. В. Селиванова. Санкт-Петербург: изд-во Санкт-Петербургского университета, 2000. № 4. С. 112–121.

² Томирдиаро Г.В. и Морозова А.В. Итальянские мифологические картины в Испании XVI—XVII веков // Итальянский сборник № 3. 1999. С. 56—64.

монастыря, дворца и усыпальницы испанских монархов. С 1567 г. в Эскориале работала «команда Бергамаско», в которую помимо указанных выше художников входили его сын Фабрицио Кастелло, племянник Николо Гранелло и мастер Франческо да Урбино. После смерти Бергамаско руководство перешло к Н. Гранелло.

В 1580-е гг. в Испанию появился еще целый ряд итальянских фрескистов: Лука Камбиазо (1527 – 1585), Лаццаро Тавароне (1556 – 1641), Федерико Цуккаро (1542/43 – 1609), Бартоломео Кардуччи (1560 – 1608/1610), Пеллегрини Тибальди (1527 – 1596). Их кисти в Эскориале принадлежат росписи залов королевского дворца, библиотеки, базилики, сакристии, монастыря.

Отношения между испанскими заказчиками и итальянскими художниками складывались не всегда гладко. Особенно трудно было угодить требованиям Филиппа II. Известно, что король приказал сбить не понравившиеся ему фрески Луки Камбьязо на Главной лестнице Эскориала³. Филипп II пытался застраховать себя от возможных неудач в подборе мастеров. Став королем, он не покидал Испании и не имел возможности лично познакомиться с современными итальянскими художниками, работавшими в технике фрески, поэтому полагался на даваемые ему рекомендации, хотя окончательное решение оставлял за собой. Так, Федерико Цуккаро приехал в Испанию в 1583 г. по рекомендации кардинала Гранвеллы и скульптора Помпео Леони. Он был назначен живописцем короля, но искусство Ф. Цуккаро не пришлось по душе испанскому монарху. И через три года король отослал его обратно в Италию, впрочем, щедро наградив. Фрески, написанные Цуккаро в патио евангелистов Эскориала, было приказано уничтожить, картины переписать или перенести в боковые комнаты, где они не попадались бы на глаза Филиппу. «Цуккаро, – подвел итог Филипп II, –

³ Pita Andrade J.M. Las pinturas al fresco en el Escorial // Goya. 1963. № 56—57. P. 164.

соответствует папе, Цуккаро не понимает религии»⁴. Однако «мы должны винить не его, а тех, кто послал его нам»⁵, – сказал король.

После отъезда Цуккаро на его место королевского художника приглашается итальянец Пеллегрино де Пеллегрини, прозванный Тибальди (в Испании с 1586 по 1593 гг.). Тибальди был мастером не меньшего художественного дарования, чем Цуккаро, но в отличие от последнего всегда следовал предписаниям короля. Филипп определял темы и сюжеты его росписей, пропорции фигур, обговаривал с художником даже мелкие детали⁶. Когда работы по декору Эскориала были закончены, Тибальди со славой вернулся в Милан. Филипп наградил его огромной суммой в сто тысяч эскудо, титулом маркиза и членством в миланской синьории для его сына.

Испанские заказчики предъявляли к искусству специфические требования, которым творчество итальянских мастеров удовлетворяло далеко не всегда. Эти требования определялись особенностями культуры Возрождения в Испании, выразившимися в глубокой религиозности испанцев, в относительной узости «ученого», философского, гуманистического основания и в значимости идеи чести как высшего нравственного императива⁷. «Королевская власть и правящая верхушка испанского общества в эту эпоху сознательно... поддерживала рыцарские нравы и идеалы, видя в них... действенное средство воспитания преданных солдат... Победы испанского оружия... способствовали, в свою очередь, распространению и укреплению преувеличенных представлений о «честь», «доблести» и «мужестве» испанского дворянства»⁸. Героическое начало, как составная часть гуманистического мироощущения эпохи Возрождения, в культуре Испании XVI в. получило особое развитие.

⁴ Trevor-Roper H. *Princes and Artists*. N.Y. 1974. P. 69.

⁵ Ibid. P. 69. Siguenza Fr. Jose de. *Historia de la Orden de San Jeronimo*. Madrid. 1909. T. II. P. 563.

⁶ Ibid. P. 71.

⁷ Плавский З.И. *Литература Возрождения в Испании*. СПб. 1994. С. 12–34.

⁸ Указ. соч. С. 29.

Итальянские фресковые ансамбли, созданные в Италии XVI в., включают в себя широчайший диапазон тем, сюжетов, образов⁹. Ансамбли, создающиеся итальянскими мастерами фрески на испанской почве, гораздо более узки по тематике. Их можно условно разделить всего на две большие группы: на религиозные и на героические.

Великолепный образец второй тематической группы представляют собой фрески дворца в Эль Висо (Ламанча), принадлежавшего дону Альваро де Басану (1526 – 1588), первому маркизу де Санта Крус. Биография владельца дворца неразрывно связана с историей Испании, для которой, по мнению ученых, «в целом в течение большей части XVI в. в пестром калейдоскопе политических и военных успехов и неудач ... все же преобладали громкие победы»¹⁰. Дон Альваро де Басан – неутомимый «морской волк», принимавший участие во многих морских баталиях Испании. С 1585 г. он руководил подготовкой Непобедимой Армады. Филипп II слал письмо за письмом адмиралу, торопя его выводить флот. Но накопленный в плаваниях опыт заставлял маркиза де Санта Крус быть осмотрительнее. Смерть застала дона Альваро в разгар работ по оснащению флотилии, которая, возможно, имела бы иную судьбу, выйди она в море под его командованием.

Высокое общественное положение, знатность и богатство позволяли владельцу дворца нанимать лучших мастеров. Дон Альваро бывал в Италии, был знаком с ее культурой и для строительства и убранства своего дворца пригласил итальянцев. Архитектором здания был Бергамаско, остававшийся на этом посту с 1564 г. до своей смерти в 1569 г. После этого строительством некоторое время руководили его сыновья. В 1571 г. работы возглавил генуэзец Доменико, а в 1585 г. – также уроженец северной Италии Джованни Батиста Пероли. В орнаментальной резьбе по камню участвовали итальянские мастера Доменико и Альберто. Планировка дворца типична для итальянских и

⁹ Seznec J. La survivance des dieux antiques. Paris. 1980. P. 252–253.

¹⁰ Ведюшкин В.А. Страны Пиренейского полуострова // История Европы в 8 т. Т. 3. От средневековья к новому времени. М. 1993. С. 230.

испанских построек этого времени: основные помещения располагаются вокруг двухъярусной галереи патио. Снаружи дворец практически лишен декора, но внутри скрывает великолепнейший ансамбль фресковых росписей.

Фрески дворца выполняли братья Пероли: Джованни Батиста и Франческо, которым помогал мастер Чезаре Арбасиа (1547–1614). Росписи создавались уже в последние годы жизни дона Альваро и были посвящены его славному военному прошлому. В их размещении усматривается определенная система.



Фреска с изображением Нептуна во дворце Эль Висо.

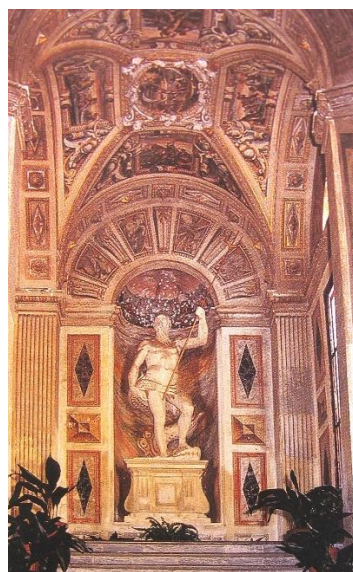
Открывают ансамбль фрески вестибюля. На его сводах в центральной сцене представлен Нептун с трезубцем на колеснице, которую везут гиппокампы. Появление образа морского старца объясняется характером военной карьеры владельца дворца. Вокруг центральной сцены находятся изображения аллегорических фигур Мореплавания, Власти, Войны, Мира, Виктории, Военных Коалиций. В семантику этих аллегорий укладывается жизненный путь маркиза де Санта Крус: самостоятельно или в составе коалиций испанские корабли под его командованием совершали военные походы, одерживали победы, внесли свою лепту в достижение Испанией военного превосходства на море. Между аллегориями написаны мифологические персонажи и сцены, связанные с морем: Венера – богиня, родившаяся из пены морской, морские гении, сцена спора Нептуна и Минервы, Юпитер, увозящий похищенную Европу по морской глади.

Воинскую доблесть и смекалку маркиза славят изображения античных героев: Персея с головой медузы Горгоны, Геркулеса, побеждающего кентавра, Меркурия, обманывающего Аргуса.



Фреска с Гераклом, побеждающим кентавра во дворце Эль Висо.

На парадной лестнице дворца помещаются статуи дона Альваро в виде Нептуна и его отца Басана Старшего в образе Марса. Если во фресках вестибюля ассоциации между античным мифом и личностью владельца дворца были умозрительны, то в скульптурах парадной лестницы античная и современная героика сливаются воедино. Эти статуи делают зримыми связи между мифологическими персонажами и образом реального дона Альваро де Басан в ансамбле всего дворца в целом.



Статуя дона Альваро в виде Нептуна на парадной лестнице дворца Эль Висо.

Своды парадной лестницы богато украшены фресками. Росписи начала подъема и первой площадки посвящены подвигам Геракла, традиционно служившего в Испании аллегорическим воплощением героики. Фрески правого марша увековечивают божественное и человеческое признание подвигов и память о древних героях: это изображение мавзолея императора Адриана, сцена взятия на небо Ромула, коронация Нумы Помпилия. Дон Альваро и за собой признавал право на память благодарных потомков. Там же помещается изображение Муция Сцеволы, держащего руку над пламенем, – пример мужества и стойкости, равных героизму самого дона Альваро. На сводах левого марша представлены неоднократно повторяющиеся в различных местах дворца изображения Нептуна, морских монстров, Виктории. На своде соединяющей марши лестничной площадки, изображена аллегорическая фигура Славы, парящей над миром.



Фреска с изображением борьбы Геракла с Немейским львом из дворца Эль Висо.

Композиционным центром дворца является патио. В его углах на сводах помещены аллегории государств, в орбите отношений которых развивалась военная деятельность маркиза де Санта Крус. Дон Альваро преданно служил интересам испанской короны, поэтому в повозке, везомой царственными львами, появляется аллегория Испании. Вокруг нее на парусах изображены аллегорические фигуры испанских городов, а также портреты Карла V, при котором дон Альваро начал свою карьеру, и Филиппа II, на правление

которого пришлись его зрелые годы. На другом своде представлена аллегория Кастилии – важнейшей области Испании, в которой располагается ее столица.

Под юрисдикцией испанской короны была Фландрия, и маркиз де Санта Крус рассчитывал на помощь испанского военного контингента во Фландрии в своих планах победы над Англией, изложенных им в подготовленной для Филиппа II «Реляции». Как владение Испании аллегория Фландрии присутствует в патио.

Большое моральное значение для европейских государств имела морская победа над турками при Лепанто, одержанная в 1571 г. объединенным флотом коалиции Испании и итальянских государств, так называемой Святой Лиги. Маркиз де Санта Крус руководил в битве при Лепанто четвертой эскадрой Лиги. Как союзница Испании Италия также появляется в системе росписей патио. Фреска с изображением аллегии Италии окружена фигурами Венеции, Генуи, папского Рима, – городов-государств, входивших в состав Святой Лиги, здесь же помещен портрет папы Пия V.

Кроме аллегорических изображений союзников¹¹ в декоре патио представлены и аллегии враждебных Испании государств. С протурецкими и турецкими военными силами маркиз де Санта Крус сражался на протяжении всей своей жизни¹². В 1564 г. он участвовал в военных действиях испанской короны в Алжире – вассальном государстве Османской державы, в 1573 г. участвовал в захвате Туниса. Аллегория Турции изображена восседающей в повозке, влекомой стражем античного ада – цербером. На парусах свода появляются аллегорические фигуры турецких городов: Константинополя, Каира, Дамаска, Алжира.

¹¹ Хотя дон Альваро де Басан непосредственно не взаимодействовал с военными силами австрийских Габсбургов, но аллегория Германии как дружественного и близкого Испании по своим международным целям борьбы с турками государства также изображена на сводах патио.

¹² В 1554 г. он был капитаном армады, воевавшей с корсарами. В 1562 г. в качестве капитан-генерала возглавлял восемь галер, охранявших от корсаров Гибралтарский пролив. В 1563 г. находился в эскадре, посланной Филиппом II на помощь Орану, занятому Ассаном, сыном мусульманского авантюриста Барбароссы. В 1565 г. помогал мальтийским рыцарям защитить Мальту от турок. В 1566 г. как «капитан-генерал галер Неаполя» находился в подчинении у дона Хуана Австрийского – «капитан-генерала моря» и помогал ему вести борьбу с корсарами. В 1569 – 1570 гг. Альваро де Басан принимал участие в гранадской войне против восставших морисков, рассчитывавших на помощь турок-османов. В 1563 – 1564 гг. участвовал в захвате на средиземноморском побережье Марокко города Пеньон де ла Гомера.

Поскольку свою карьеру военного моряка дон Альваро де Басан начал в шестнадцать лет, приняв участие в победоносном сражении против французов у берегов Галисии¹³, а за победу над французской эскадрой в районе Азорских островов¹⁴ в 1582 году он получил звание капитан-генерала, в патио находится изображение Франции, в колесницу которой впряжен апокалиптический зверь.

Альваро де Басан неоднократно участвовал в сражениях, предпринимаемых испанской короной с целью защиты испано-американских морских коммуникаций, и, соответственно, аллегорическая фигура Индий, как в XVI в. называли Америку, также присутствует на сводах патио.

Декор стен галерей патио посвящен военным кампаниям испанского флота с участием дона Альваро. Города и географические пункты представлены в этих фресках с картографической точностью. В нижней галерее были изображены: поход к африканскому мысу Агера (1556), захват английских кораблей в Марбелле (1563), битва за расположенные на средиземноморском побережье Марокко Сеуту и Танжер (1578). На стенах верхней галереи представлены походы на реку Тетуан (1565)¹⁵, в Тунис (1573) и другие подвиги хозяина дворца.

Героическую тему фресок, подтверждая ее документально и делая ее более наглядной, продолжали и усиливали мемориальные предметы, военные трофеи и надписи патио. В нишах верхней галереи были повешены фонари капитанских кораблей, захваченных доном Альваро: у Магомета Бея при Лепанто (1571), в Португалии (1580), у французов в битве около Азорских островов (1582). Над входом в капеллу висел фонарь капитанского судна дона Альваро «Волчица». Над порталом Большого зала, предназначавшегося под хранилище оружия и поэтому оставленного недекорированным, был помещен

¹³ Испанскими кораблями в этой битве командовал его отец, капитан-генерал галер Испании дон Альваро де Басан, взявший в поход своего старшего сына, названного в честь отца также Альваро.

¹⁴ Азорские острова были перевалочной базой испанского флота на пути из Америки, стратегически важным пунктом, защищавшим испано-американские коммуникации. В 1583 г. французы предприняли новую попытку захватить Азорские острова, но снова были разбиты маркизом де Санта Крус.

¹⁵ В этом походе дон Альваро де Басан умело сочетал мужество с хитростью. Чтобы воспрепятствовать морскому разбою марокканцев, он приказал загородить вход в реку затопленными бригантинами.

бюст дона Альваро с позолоченной латинской надписью, прославляющей его триумфы.

В патио глазам гостей дворца открывалась панорама жизни дона Альваро в проекции на историю Европы. Фрески залов дворца непосредственно или в аллегорической форме подробно рассказывали о разнообразных военных подвигах маркиза, а также о его семье, чертах его характера.

Декор одного из залов первого этажа посвящен победоносным походам маркиза с целью присоединения Португалии к владениям Филиппа II в 1580 г. Португальская кампания была одной из важнейших в биографии маркиза де Санта Крус и своим участием в ней он по праву мог гордиться. В центральной части плафона зала Португалии изображено взятие Лиссабона, вокруг представлены наиболее важные моменты этой кампании. Здесь же помещаются портреты современников маркиза, изображенных в антикизированных доспехах: Филиппа II, Фернандо Альвареса де Толедо, Алонсо де Басана – сына маркиза де Санта Крус и других героев этой войны.

Во фресках зала Генеалогии изображены предки и родственники дона Альваро. Героическими подвигами мужчин своего рода он по праву мог гордиться. Они также изображены в антикизированных военных доспехах, служивших в испанском искусстве XVI в. символом мужественности.

В ряде залов в аллегорической форме рассказано о мудрости, мужестве и нелегкой судьбе дона Альваро. Так, в центре Римского зала помещена фреска с изображением великодушия Сципиона, в боковых овалах – Публий Горацій Коклес, защищающий мост; Муций Сцевола, сжигающий свою руку; Марк Курций, бросающийся в пропасть; поединок Горацев и Куриациев. Великодушные, храбрость, стойкость, решимость, жертвенность, свойственные этим прославленным героям Древнего Рима, в высшей степени были характерны и для маркиза де Санта Крус.

Росписи зала Улисса напоминают о событиях жизни Одиссея: краже священных коров Гелиоса его спутниками, встрече с коварной волшебницей Киркой, благополучном прохождении мимо острова сирен, спасении Одиссея

на мачте при кораблекрушении и возвращении на Итаку. Приключения Одиссея служили аллюзией на судьбу и военную карьеру дон Альваро, полную риска и всевозможных опасностей. Как и славный Улисс, дон Альваро благополучно справлялся со всеми трудностями, преодолевая препоны судьбы.

Залы второго этажа также прославляют геройство и добродетель дон Альваро де Басана. Один из них, позже переделанный в капеллу, был посвящен битве при Лепанто и украшен портретами героев этого сражения и сценами битвы. В центральной фреске зала Давида помещено изображение этого библейского героя с головой Голиафа, рядом Давид, облачающийся в доспех, и сцена борьбы с Голиафом. В зале Моисея представлен Моисей, высекающий воду из скалы, и Юдифь с головой Олоферна. Среди библейских персонажей предпочтение отдается тем, которые прославились своими подвигами.

Итальянские фресковые росписи в Испании XVI в. представлены значительным количеством памятников. Но многозначность образов, характерная для фресок Ренессанса в Италии, на испанской почве претерпевает трансформацию, выражающуюся в сужении семантического диапазона, примером чему является ансамбль фресок дворца маркиза де Санта Крус.

Г.В. Томирдиаро, А.В. Морозова

Копии итальянских картин в Испании XVI – XVIII вв.¹

Проблема копий живописных произведений долгое время рассматривалась в современном искусствознании лишь в контексте творческой биографии конкретных мастеров. Изучение этого вопроса как самостоятельной проблемы может многое разъяснить в истории старого искусства.

В европейской практике XVI – XVIII вв. копии писались и для овладения художественными приемами автора оригинала, и как самостоятельные произведения. Хорошие копии с известных и прославленных оригиналов ценились очень высоко. Вспомним хотя бы рассказанную Вазари историю с портретом папы Льва X с кардиналами Джулио деи Медичи и деи Росси кисти Рафаэля². Мантуанский герцог Федерико II, любитель искусств, попросил этот портрет себе в подарок. Оттавиано Медичи, владелец картины, чтобы «и овцы были целы и волки сыты»³, подарил Федерико II копию с портрета, выполненную Андреа дель Сарто. О хитроумной подделке никто не подозревал, пока о ней не рассказал Вазари, который «сам видел, как Андреа писал эту картину»⁴. Как свидетельствует Вазари, ученик Рафаэля живописец Джулио Романо, узнав о подделке, сказал: «Я ценю эту копию не ниже подлинника, даже значительно выше, ибо это выходит за пределы природы, когда исключительно одаренный человек так хорошо подражает манере другого и добивается такого сходства»⁵. «Так, – заключает Вазари, – и герцог остался удовлетворенным и Флоренция не лишилась столь достойного ее произведения»⁶.

¹ Статья впервые была опубликована в: Итальянский сборник. От древности до XX в. Под ред. В. В. Селиванова. Санкт-Петербург: Тесса, 2001. № 5. С. 96-106.

² Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения. СПб. 1992. С. 280–281.

³ Указ. соч. С. 280.

⁴ Указ. соч. С. 281.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

Авторы копий порою даже подчеркивали копийный характер своего творения тем, что изображали раму, как это сделано в копии испанского художника Алонсо Санчеса Коэльо с портрета «Филиппа II при Сан Кантене» кисти нидерландского мастера Антониса Мора (1566 г. Художественно-исторический музей. Вена)⁷. Но в любом случае коллекционеры не стеснялись копий.

В Испании XVI – XVIII вв. насчитывалось немало копий итальянских картин, в том числе и в королевских собраниях. Картина «Юдифь и Олоферн» Гвидо Рени, как значится в инвентарях мадридского Алькасара, была скопирована по причине ее неудовлетворительной сохранности⁸. Копии «Леды» и «Похищения Ганимеда» Корреджо, выполненные Еухенио Кахесом⁹, были заказаны ввиду того, что оригиналы Филипп III подарил в 1603 г. императору Священной Римской империи Рудольфу II¹⁰. Копии «Дианы и Актеона» и «Похищения Европы» Тициана, выполненные учеником Веласкеса Хуаном Баутистой Мартинесом дель Масо¹¹, были заказаны в связи с тем, что оригиналы были подарены принцу Уэльскому, будущему английскому королю Карлу I¹². По заказу Филиппа IV для мадридского Алькасара Масо копировал еще целый ряд итальянских картин, оригиналы которых украшали другие королевские резиденции¹³. Во время своей второй поездки в Италию в 1628 г. Петер Пауль Рубенс по поручению Филиппа IV выполнил копии с лучших картин Тициана, в том числе с «Похищения Европы» и «Купания Дианы», оригиналы которых король хотел подарить принцу Уэльскому¹⁴.

⁷ Каганэ Л.Л. Алонсо Санчес Коэльо и Антонис Мор // Труды Государственного Эрмитажа. 1982. С. 36.

⁸ Bottineau Y. L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686 // Bulletin Hispanique. 1958. P. 482.

⁹ Родился и умер в Мадриде (1577–1642). Сын Патрицио Кайеса, флорентинца.

¹⁰ Bottineau Y. Op. cit. P. 298, 318–319.

¹¹ Ibid. P. 314.

¹² Ibid. P. 322. Во время своего пребывания в Мадриде принц Уэльский, будущий Карл I Английский, заказал копию картины Тициана «Святая Маргарита». На распродаже имущества казненного короля эта копия была куплена для собрания Филиппа IV как оригинал и послана в Мадрид, где и обнаружилась ошибка. См. Bottineau Y. 1958. P. 155. По заказу принца Уэльского был скопирован и ряд картин в Эскориале, которые он не смог приобрести в оригинале. См. Carducho V. Dialogo de la pintura. Madrid. 1633. P. 22.

¹³ Lopez Torrijos R. La mitología en la pintura española del siglo de Oro. Madrid. 1985. P. 90.

¹⁴ Bermudez Cean J.A. Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Madrid. 1800. T. 4. P. 262. Любопытно, что Рубенс согласился продать свою коллекцию, в том числе оригиналы Тициана, в Лондон с условием, что ему разрешат выполнить с них копии. См.: Bermudez C. Op. cit. T. 4. P. 264.

Как мы видим, причиной создания копии могла стать неудовлетворительная сохранность полотна, угроза его утраты для страны и короны ввиду перехода к другому владельцу в качестве дипломатического дара или невозможность поместить в одном дворце оригиналы, украшающие другую королевскую резиденцию. В любом случае, копии служили компенсацией исчезновения или отсутствия оригиналов. Они создавались как самими испанскими мастерами, так и приезжими иностранными живописцами, работавшими в Испании.

Известно, что копии могли целенаправленно закупаться для королевских коллекций в тех случаях, когда оригинал по каким-либо причинам был недоступен. В этом случае они часто создавались вне пределов Испании. В качестве примера можно привести с 1686 г. находившиеся в мадридском Алькасаре копии таких картин Рафаэля, как «Портрет Андреа Наваджеро» и «Портрет Агостино Беаццано»¹⁵.

Судя по инвентарям мадридского Алькасара 1686 и 1700 гг., уже упоминавшаяся копия «Похищения Ганимеда» Корреджо украшала комнаты летнего отдыха Филиппа IV, а копия его же «Леды» (Мадрид. Прадо) значилась в так называемых «Сводах Тициана» – залах, собравших шедевры великого мастера. Помимо оригиналов кисти Тициана в парадных залах Алькасара находились также копии с его картин. По заказу Филиппа II работы Тициана для королевских коллекций копировал Санчес Коэльо. По утверждению испанского теоретика искусства Хусепе Мартинеса (1602–1682), для большей авторитетности ссылающегося, в свою очередь, на Веласкеса, эти копии «сходили за оригиналы»¹⁶. Теоретик живописи Винченцо Кардучо (1578 – 1638) писал в 1635 г. о собрании Алькасара, что там «много картин маслом, наиболее уважаемые из всех всегда были картины Тициана... Четыре Фурии

¹⁵ Оригинал «Портрета Андреа Наваджеро» хранится в Галерее Дориа в Риме. Возможно, стремление приобрести портрет А. Наваджеро для испанских собраний объясняется тем, что портретируемый, венецианский писатель и дипломат, был в Испании (1525-1528 гг.) и оставил описание своего путешествия. См.: Museo del Prado. Catalogo de las pinturas. Madrid. 1972. P. 529.

¹⁶ Martinez H. Discursos practicables del nobilissimo arte de la pintura. Zaragoza. 1853. P. 128. Написано это сочинение около 1675 года.

на четырех больших полотнах, Сизиф, Тиций, Тантал и Иксион. Две последние – оригиналы, две предыдущие – копии Алонсо Санчеса, знаменитого португальца... Также имеется Андромеда, копия, как и картина с Данаей и Юпитером в виде золотого дождя»¹⁷. Кардучо перечисляет копии в составе коллекции живописи Тициана. Копии Рубенса с картин Тициана по завещанию мастера поступили в собрание Филиппа IV и также разместились в королевском дворце¹⁸. По инвентарю 1686 г. в Алькасаре находилось 76 оригинальных картин и 28 копий Тициана¹⁹.

Таким образом, парадные и жилые комнаты королевских резиденций наряду с оригиналами украшали и копии. Оценка их художественной значимости была высокой. Заметим, что и стоимость копий не уступала оригиналам. Так, копия «Леды» Корреджо, выполненная Е. Кахесом, в инвентаре Алькасара за 1666 г. оценивалась в 400 дукатов, что равнялось стоимости, установленной в этом же инвентаре для оригинальной картины «Венера с музыкантом» Тициана²⁰ (размеры этих полотен близки).

Падре Хосе де Сигуэнса (1544 – 1606), автор «Истории ордена святого Иеронима» (1600–1605), сообщает о большом количестве копий с итальянских полотен в стенах Эскориала. В частности, он упоминает копию с венецианского оригинала Тициана «Убиение святого Петра мученика»²¹. В копиях в Эскориале можно было видеть «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи и «Святое семейство» Микеланджело Буонарроти (последняя выполнена Хуаном Фернандесом де Наваррете), для которых нашлось место в

¹⁷ Sanchez Canton F.J. Fuentes literarias para la historia del arte espanol. T. 2. Madrid. 1933. P.108.

¹⁸ Bottineau Y. Op. cit. P. 321. Рубенс писал копии картин Тициана повсюду, где он встречался с его живописью, в том числе с оригиналов, находившихся в испанской королевской коллекции во время своего пребывания в Испании в 1603 г. и в 1628–1629 гг. См.: Lopez-Rey J. Velazquez' Work and World. London. 1968. P. 51.

¹⁹ Cloulas A. Charles Quint et le Titien. Les premiers portraits d'apparat // L'information d'histoire de l'art. 1964. N 5. P. 215.

²⁰ Bottineau Y. Op. cit. P. 317, 319. За изготовление копий с «Похищения Ганимеда» и «Леды» Корреджо Е. Кахес получил 1500 реалов, что было немалой по тем временам суммой денег. См.: Museo del Prado. 1972. P. 157.

²¹ Siguenza Fr. Jose de. Historia de la Orden de San Jeronimo. Madrid. 1909 T. II. P. 632. Видимо, имеется в виду алтарная картина, написанная Тицианом в 1528–1530 гг. для церкви Санти Джованни э Паоло. Картина погибла в 1867 г. во время пожара.

трапезной²², «Положение во гроб» Тициана²³, украшавшее сакристию, «Преображение» Рафаэля, находившееся в комнате, где умер Филипп II²⁴, и другие этапные произведения итальянского Возрождения.

Итальянские полотна копировали прославленные мастера: Эль Греко²⁵, Веласкес²⁶, Рубенс, а также такие широко известные в Испании художники, как Х. Наваррете²⁷, Х. Б. Масо, Е. Кахес, А. Санчес Коэльо и другие. Если художник выполнял заказную копию, то, как правило, он по возможности точно следовал оригиналу. Если же копия писалась по собственной инициативе, чтобы лучше понять творческую манеру того или иного крупного живописца, то допускалась определенная свобода в передаче композиции, колорита и деталей копируемого произведения, примером чему могут служить копии работ Тициана кисти Луиса де Моралеса²⁸, Эль Греко²⁹, Рубенса³⁰. Свободную версию оригинала Тициана «Похищение Европы» Веласкес поместил в своей картине «Миф об Арахне»³¹.

Копии итальянских полотен украшали и дворцы испанской знати. Так, по заказу Гаспара Мендеса де Аро, маркиза де Карпио и де Эличе (1629 – 1687), испанские художники Хуан Карреньо де Миранда и Франсиско Риси на стенах

²² Ponz A. Viage de Espana. T. 2. Madrid. 1777. P. 166, 167, 219–220. Говоря о «Святом семействе» Микеланджело, А. Понс, видимо, имеет в виду так называемую «Мадонну Дони» (Флоренция. Уффици).

²³ Ibid. P. 156. Видимо, имеется в виду оригинал Тициана, хранящийся в венецианской Академии художеств.

²⁴ Ibid. P. 226. Оригинал «Преображения» Рафаэля хранится в Пинакотеке Ватикана. Ранее он находился в римской церкви Сан Пьетро ин Монторио.

²⁵ Ponz A. T. 1. Madrid. 1787. P. 151. T. 2. P. 125. «Обручение святой Екатерины», находившееся в XVIII в. в зале Капитула Эскориала, считалось копией Эль Греко с оригинала Корреджо. В Музее изобразительных искусств Будапешта хранится выполненная Эль Греко копия «Марии Магдалины» Тициана.

²⁶ Bottineau Y. Op. cit. P. 169. Автор приводит точку зрения современных исследователей о том, что «Христос» в инвентаре Алькаса 1686 г., значащийся под номером 350, представляет собой выполненную Веласкесом копию с оригинала Тинторетто. Ф. Пачеко отмечает, что во время своей первой поездки в Италию Веласкес приходил в Ватикан «для копирования «Страшного суда» Микеланджело и некоторых произведений Рафаэля де Урбино» и провел за этим «много дней с большой для себя пользой». Перевод дается по книге: Каптерева Т.П. Веласкес. М. 1961. С. 55.

²⁷ Ponz A. T. 2. P. 167.

²⁸ Имеется в виду выполненная Луисом де Моралесом копия «Скорбящей богородицы» (собор Толедо) с оригинала Тициана, хранящегося в церкви святого Захария в Венеции. За консультацию по творчеству Л. де Моралеса мы благодарим Е.О. Калугину.

²⁹ Каганэ Л.Л. Буклет к выставке «Шедевры музеев мира в Эрмитаже. Эль Греко «Поклонение пастухов» и «Крещение». СПб. 2001.

³⁰ Museo del Prado. 1972. P. 598.

³¹ Картина «Миф об Арахне» хранится в музее Прадо в Мадриде. Картина Тициана «Похищение Европы» ныне находится в музее И. Гарднер в Бостоне. Вводя копию Тициана в свое полотно Веласкес платит дань уважения художественному гению этого великого итальянского мастера. См. интерпретацию картины, предлагаемую Дж. Брауном: Brown J. Velazquez. N. Haven. London. 1986. P. 252–253.

дома, возведенного маркизом по дороге в Пардо в местечке Монклоа (постройка не сохранилась), скопировали в технике фрески наиболее известные картины Рафаэля, Тициана, Паоло Веронезе из коллекции Филиппа IV (1660-е)³². Гаспар Мендес, сын фаворита Филиппа IV Луиса де Аро, племянник графа-герцога Оливареса и графа де Монтеррея, занимал крупные должности при дворе (в 1675 г. был посланником в Риме, в 1683 – 1687 гг. вице-королем в находившемся под юрисдикцией испанской короны Неаполе) и хорошо знал итальянское искусство. Его коллекция еще в 1651 г. насчитывала более 300 картин, включая копии мифологических полотен Тициана из королевского собрания, выполненные Масо³³. Ко времени смерти маркиза она стала еще более обширной, причем многие картины были представлены в копиях³⁴.

Фернандо де Гурреа-и-Борха, герцог де Вильяэрмоса, (1613 – 1665) украсил свой дворец в Мадриде и загородный дом копиями картин Тициана, в частности, его серии «Поэзий» из королевского собрания, выполненными на холстах в натуральную величину привезенным герцогом из Италии учеником Тициана мастером Мисером Пабло Эскертом³⁵.

Сохранилось современное описание дома в Уэске, принадлежавшего Винсенсио Хуану де Ластаносе (1607 – 1684 гг.) покровителю Грасиана³⁶. Коллекция этого дворца включала как подлинники, так и копии, например, «копию, но очень хорошую»³⁷ «Богоматери» Гвидо Рени.

Таким образом, гранды украшали свои дворцы копиями итальянских картин из королевского собрания или картин, находящихся за границей.

Целенаправленно копии итальянских полотен приобретались также церквями и монастырями Испании. В изучении художественных сокровищ испанских церквей и монастырей незаменим многотомный труд Антонио

³² Harris E. Velazquez. Oxford. 1989. P. 217.; Lopez Torrijos R. 1985. P. 80.

³³ Lopez Torrijos R. Op. cit. P. 80.

³⁴ Ibid. P. 82.

³⁵ Martinez J. Op. cit. P. 136.

³⁶ Sanchez Canton F.J. T.5. Madrid. 1944. P.287—290.

³⁷ Ibid. T. 5. P. 6.

Понса (1725 – 1792) «Путешествие по Испании», изданный в Мадриде в последней четверти XVIII века³⁸. По поручению мадридской Академии изящных искусств Сан Фернандо А. Понс, секретарь Его Величества короля Карла III, секретарь Академии Сан Фернандо, член Королевской Академии истории и Королевских археологического и экономического обществ Мадрида, совершил целый ряд поездок по Испании с тем, чтобы составить подробное описание художественных памятников страны. Автор рассказывает о художественных собраниях церквей, монастырей, королевских алькасаров, дворцов грандов. А. Понс был художественно эрудированным путешественником, знакомым с шедеврами европейского искусства. Его атрибуциям вполне можно доверять.

В описаниях декора испанских церквей поражает большое количество копий итальянской живописи XVI – XVII веков. Встречаются и подлинные итальянские полотна. В собраниях Эскориала, пополнявшихся за счет королевской казны, их много, в других церквях и монастырях Испании значительно меньше. Среди имен копируемых мастеров представлены художники Возрождения: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тинторетто, Корреджо; а также мастера начала XVII в.: Гвидо Рени, Аннибале Карраччи, Караваджо.

Количественное преобладание в декоре испанских церквей копий с итальянских картин над подлинниками объясняется, вероятно, недостатком материальных средств и отсутствием художественных агентов. Настоятели нередко пользовались услугами иностранных мастеров, в том числе и итальянских, приезжавших в Испанию, но сами, как правило, не выступали инициаторами приглашения из-за границы того или другого мастера. К тому же пик собирательства церкви, как, впрочем, и испанского двора, приходился на вторую четверть – середину XVII века, когда оригиналы мастеров Возрождения и начала XVII столетия достать было уже не так просто.

³⁸ Ponz A. Viage de Espana. 18 vols. Madrid, 1772–1794. Далее вся информация о местонахождении картин, за одним исключением, дается по этому изданию.

Часть копий с итальянских полотен написана с оригиналов, хранившихся в королевских собраниях Испании, а часть – с картин итальянских храмов. Наличие в декоре испанских соборов этих копий свидетельствует о том, что представители испанского клира были хорошо знакомы с итальянскими художественными сокровищами и сами много ездили в Италию.

Особенно большое количество копий находилось в Севилье, через которую в страну шли американское золото и другие колониальные богатства. Севильские копии «Святой Цецилии» и «Преображения» Рафаэля, «Обращения святого Павла» Микеланджело, «Голгофы» Тинторетто, «Мученичества святого Петра» Гвидо Рени, «Казни святого Петра» Караваджо созданы с римских, венецианских и болонских оригиналов.

В Толедо в госпитале Санта Крус в боковом алтаре находилась копия уже упоминавшегося римского оригинала «Мученичества святого Петра» Гвидо Рени. Подобная копия хранилась и в соборе Паленсии. Клаустро толедского монастыря Сан Хуан де Лос Рейес украшала копия римской картины «Успение богородицы» Аннибале Карраччи. Копии «Преображения» Рафаэля находились в церкви обутих августинцев в Вальядолиде и в соборе Леона. В церкви монастыря де Портасели в Вальядолиде хранилась копия пармского оригинала Корреджо «Богородица с младенцем, Марией Магдалиной и святым Иеронимом». Мастера часто проявляли самостоятельность в выборе техники и материалов для изготовления копий. Копии на холсте писались как с картин, так и с фресок. Известно, что в толедской церкви августинцев помещалась копия ватиканской фрески Рафаэля «Афинская школа». Главную лестницу этой церкви украшала копия также ватиканской фрески Джулио Романо с изображением битвы Константина и Максенция. В соборе Леона хранилась копия фрески Микеланджело «Страшный суд», украшающей Сикстинскую капеллу. Перечисленные копии созданы с находившихся в Италии оригиналов. Количественно им не уступали копии с картин королевского собрания.

Севильские «Се человек» и «Положение во гроб» были написаны с одноименных оригиналов Тициана в Эскориале. В городе Лозчес (недалеко от Мадрида) в боковом алтаре церкви доминиканского монастыря находилась копия «Святого семейства» Андреа дель Сарто, оригинал которой украшал сакристию Эскориала. В сакристии церкви Лозчеса помещались копии эскориальских оригиналов Веронезе «Явления Христа Марии Магдалине» и «Эпифании». В сакристии мадридского госпиталя де Монсеррате находилась копия эскориальского оригинала Себастьяна дель Пьомбо «Сошествие во ад». В церкви бернардинок в Вальядолиде в ретабло майор помещалась копия эскориальского «Поклонения волхвов» Федерико Цуккарро. В соборе Леона – копия эскориальского оригинала Рафаэля «Мария с младенцем Христом и святым Иоанном Крестителем». В сакристии церкви монастыря де Портасели в Вальядолиде находилась копия картины Рафаэля «Святое семейство со святым Иоанном», оригинал которой украшал королевский дворец в Мадриде. Копия «Святой Маргариты» Тициана в соборе Калаорры написана с оригинала, хранившегося в Алькасаре в Мадриде или, возможно, с копии Эскориала³⁹.

К сожалению имена художников, изготовлявших копии с итальянских полотен, украшавшие испанские храмы, нам известны далеко не всегда. А. Понс в большинстве случаев не называет авторов перечисляемых им копий. Видимо, ими могли быть как испанские художники, так и итальянские. Например, лучшую испанскую копию «Преображения» Рафаэля в монастыре разутых кармелиток в Баркилья в Мадриде А. Понс атрибутирует Джулио Романо.

Итальянские полотна, попадавшие в королевские собрания, во множестве копий расходились по всей Испании. Испанские художники, далекие от двора, и не бывавшие в Италии, могли познакомиться со значительными произведениями итальянской живописи в церквях и соборах родных городов.

³⁹ Bottineau Y. Op. cit. P. 155.

А. Понс восклицал: «Я радуюсь копиям [знаменитых мастеров] больше, чем оригиналам художников среднего художественного дарования. Я говорю об этих копиях с уважением. Они помогают обновить память о знаменитых художниках, сотворивших оригиналы. Эти копии обязательно нужно сохранять»⁴⁰. По действенности своего влияния на художественное просвещение испанцев копии занимают важное место. Изучение копий итальянских полотен раскрывает еще один аспект испано-итальянских художественных связей.

⁴⁰ Ibid. Т. 11. Р. 158.

Г.В. Томирдиаро, А.В. Морозова

Итальянская религиозная живопись в убранстве испанских королевских дворцов XVI – XVII веков¹

В Испании длительная борьба с арабами привела к росту идеологического влияния церкви. Поэтому культура и искусство этой страны отмечены глубокой религиозностью².

До начала XVI в. станковые живописные произведения в испанских королевских дворцах оставались в капеллах и других залах, предназначенных для молитвы³. Соответственно, немалую часть королевских художественных собраний составляли религиозные картины. После смерти Изабеллы Католической (1474 – 1504) осталось 470 произведений, которые, за исключением нескольких портретов, были иконами⁴. Информации о приобретениях Фернандо Католического (1479 – 1516) и Филиппа Красивого (1504 – 1506) не сохранилось. Хуана Безумная⁵ (1504 – 1555) оставила умирая 36 произведений, также в основном иконы⁶.

С наступлением в Испании эпохи Возрождения, т.е. с начала XVI в., в украшении королевских дворцов получают распространение фресковые росписи. Большей частью они выполняются итальянскими мастерами на светские сюжеты⁷. Но частный быт испанских монархов традиционно

¹ Статья впервые была опубликована в: Итальянский сборник. От древности до XXI в. Под ред. В. В. Селиванова. Санкт-Петербург: Тесса, 2002. № 6. С. 113–120.

² Исследовательница Р. Лопес Торрихос отмечает, что «испанская культура была в большей степени, чем итальянская, во власти церкви». См.: Lopez Torrijos R. La mitología en la pintura española del siglo de Oro. Madrid. 1985. P. 56.

³ Madrazo Pedro D. de. Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España. Barcelona. 1884. P. 10.

⁴ Madrazo Pedro D. de. 1884. P. 7.

Большей частью эти произведения были в конце жизни переданы королевой в Королевскую капеллу Гранады. См.: Moran Miguel J. Checa Fernando C. El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas. Madrid. 1985. P. 40.

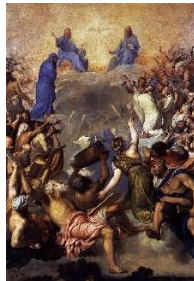
⁵ Из-за психического расстройства законная королева Кастилии Хуана Безумная фактически была отстранена от власти, находившейся в руках сначала Фернандо Арагонского, а после его смерти перешедшей к сыну Хуаны – Карлу I, до кончины матери остававшемуся регентом на кастильском престоле.

⁶ Madrazo Pedro D. de. 1884. P. 8.

⁷ Об итальянских фресковых росписях в Испании эпохи Возрождения см. одноименную статью Г.В. Томирдиаро, А.В. Морозовой // Итальянский сборник. N 4. СПб., 2000. С. 112–121.

окрашен в религиозные тона, поэтому в коллекционировании картин на долю религиозной тематики по-прежнему приходится немало произведений.

Карл I (1516 – 1556, с 1519 г. император Священной Римской империи Карл V), отрекшись от власти, уединился в иеронимитском монастыре в Юсте (Эстремадура), взяв с собой из живописи, за исключением ряда портретов, только религиозные полотна (среди которых находились и такие шедевры, как «Се человек», «Страшный суд» и «Глория» Тициана Вечеллио)⁸. Его покои были устроены так, что с постели был виден алтарь церкви и украшающая его «Глория», которую он мог рассматривать до бесконечности, пока не иссякали физические силы⁹. Когда же Карл почувствовал первое прикосновение смерти, его взгляд, как свидетельствует легенда, был прикован к «Страшному суду» Тициана¹⁰. Эксимператор завещал, чтобы «Глория» висела над местом захоронения его праха. Филипп II выполнил волю покойного и, перевезя в Эскориал останки отца, взял туда и полотно Тициана, поместив его в так называемом зале Морали, находящемся вблизи королевской усыпальницы¹¹.



Тициан. Глория. Ок. 1552-1554. Холст, масло. 346x240 см. Прадо. Мадрид.

Центральное сооружение царствования Филиппа II (1556 – 1598) – Эскориал (1563 – 1584 гг.). Со времени начала его строительства и до своей смерти Филипп перевез в стены этого архитектурного ансамбля большую часть уже имевшейся королевской коллекции религиозной живописи, а его

⁸ Madrazo Pedro D. de. 1884. P. 35. Остальные картины коллекции Карла V остались в замке Симанкас. О частном быте Карла V и Филиппа II см.: Trevor-Roper H. Princes and Artists. London. 1976.

В Юсте находились и такие картины Тициана, как «Христос у колонны» и несколько «Скорбящих богородиц». См. Moran M., Chesa F. 1985. P. 59.

⁹ Trevor Roper H. 1976. P. 43.

¹⁰ Trevor-Roper H. 1976. P. 43.

¹¹ Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626). Harris E. y Gregorio de Andres. // Anejo de Archivo español de arte. Madrid. 1972. N 179. T. 45. P. 19.

новые приобретения состояли почти исключительно в покупке произведений искусства для его украшения. К 1611 г., когда по завещанию уже умершего Филиппа II туда поступила последняя партия картин, эскориальская коллекция насчитывала около 1200 произведений, преобладающее количество которых было на религиозные сюжеты¹². В Эскориале разместился целый ряд первоклассных произведений Тициана религиозного характера¹³. Для главного ретабло базилики Паоло Веронезе и Тинторетто были заказаны соответственно «Благовещение» и «Поклонение пастухов», по прибытии в Испанию украсившие однако зал Морали (где уже находилась «Глория» Тициана), превратившийся в настоящий музей венецианской живописи XVI в.¹⁴ Размещались в помещениях Эскориала и картины Лоренцо Лотто, Франческо Бассано, Бернардино Луини¹⁵. Наиболее представительные пространства монастыря – базилика, сакристия, залы капитула, двор евангелистов, библиотека – украшали произведения римской художественной школы XVI в., как картины, так и фрески. Это были творения Пеллегринио Тибальди, Федерико Цуккарро, Луки Камбиазо, Ромоло Чинчиннати, Бартоломео Кардуччи, Патрицио Кайеса, Евгенио Кайеса, Фабрицио Кастелло.

В устройстве своего жилища в Эскориале Филипп II во многом следовал по стопам отца. Расположение его спальни было таково, что с постели был виден алтарь св. Лаврентия. В помещавшейся около алькова молельне

¹² Trinidad de Antonio. Coleccionismo, devocion y contrarreforma // Felipe II. Un monarca y su epoca. Un principe del Renacimiento. El catalogo de la exposicion en el Museo Nacional del Prado. 13 de octubre de 1998 – 10 de enero 1999. Madrid. 1998. P. 140.

¹³ Ibid. P. 141–143.

Mulcahy Rosemarie. El arte religioso y su funcion en la corte de Felipe II // Felipe II. 1998. P. 161.

Часть этих картин была заимствована Филиппом из уже существовавшей королевской коллекции, часть была заказана художнику специально для Эскориала.

В Эскориале находились следующие картины Тициана: «Глория», размещенная в зале Морали, «Распятие», установленное в проходе Реликвариев, «Св. Маргарита» и «Моление о чаше», помещенные в антесакристии, еще одно «Моление о чаше» располагалось в зале Приора, «Се человек», несколько «Скорбящих богоматерей», «Подать», «Богоматерь с младенцем», «Мученичество св. Лаврентия» в алтаре Старой церкви, здесь же находились «Поклонение волхвов» и «Погребение Христа», «Кающийся св. Иероним» – в алтаре зала Викарного капитула, в Эскориале помещались также «Коронование терновым венком» и «Богоматерь с младенцем, св. Георгием и св. Катериной».

¹⁴ Trinidad de Antonio. 1998. P. 142.

¹⁵ Trinidad de Antonio. 1998. P. 143. Например, «Кающийся св. Иероним» Л. Лотто, картины Ф. Бассано с изображением Всемирного потопа, размещавшиеся в келье Приора.

Филиппа II находилась картина Тициана “Несение креста”, перед которой король проводил в молитве долгие часы дня и ночи¹⁶.



Тициан. Несение креста. Ок. 1565. Холст, масло. 98х116 см. Прадо, Мадрид.

В годы юности и в первые годы правления Филипп размещал в своих дворцах религиозную живопись в основном в капеллах и молельнях¹⁷. В последующем картины религиозной тематики наряду с портретами и мифологическими картинами были допущены к украшению светских помещений. Религиозные образы украшали и дворцовые залы Эскориала. Изображения святых располагались по обеим сторонам алькова Филиппа II. Целым рядом картин на религиозные сюжеты был украшен кабинет короля и покои его любимой дочери инфанты Изабеллы Клары Евгении. Если в выборе произведений для представительных помещений монастыря преимущество было за итальянскими мастерами XVI в., то в отборе картин для личных покоев король отдавал предпочтение нидерландским художникам XV в.¹⁸ Залы королевского дворца Эль Пардо также украшала религиозная живопись И. Босха¹⁹.

Ни Филипп III (1598 – 1621), ни Филипп IV (1621 – 1665) не стремились к такой синкретичности светского и церковного, как их предшественники, но и в Испании XVII в. религиозная живопись занимает важное место в убранстве королевских дворцов. Отныне она украшает как личные комнаты королевской семьи, так и парадные залы²⁰. И если в XVI в. предпочтение отдавалось изображениям святых и евангельским сюжетам, то с начала XVII в. все

¹⁶ Об украшении королевских покоев Эскориала см.: Mulcahy Rosemarie. 1998. P. 162–163.

В юности Филиппа привлекала эстетическая красота мифологических полотен Тициана, в зрелости он заказывал великому венецианцу картины религиозного содержания. См. Trinidad de Antonio. 1998. P. 145.

¹⁷ Trinidad de Antonio. 1998. P. 138.

¹⁸ Trinidad de Antonio. 1998. P. 144.

¹⁹ Sanchez Canton F.J. Fuentes literarias para la historia del arte español. T.5. Madrid. 1944. P. 358.

²⁰ См. Moran M., Checa F. 1985. P. 228, 240.

большую роль начинают играть сцены на сюжеты Ветхого Завета²¹. Широкий выход религиозных образов за пределы капелл в западноевропейской культуре XVII в. исследователи объясняют влиянием эстетики барокко²². Но в Испании сказывалась и уже существовавшая длительная традиция украшения дворцовых помещений изображениями на религиозные сюжеты.

Начиная с XVII в. в испанском искусстве создаются большие фресковые циклы, построенные на религиозных образах. При Филиппе III после пожара 1604 г. дворец Эль Пардо был отделан заново. В галерее Королевы П. Кайесом была представлена история Иосифа, а в зале Аудиенций его сыном Е. Кайесом – суд Соломона. По мнению исследовательницы испанского искусства Р. Лопес Торрихос, выбор религиозной тематики для украшения дворцовых покоев выглядит достаточно странным²³.

Филипп IV, по сравнению со всеми предшествующими монархами, буквально с первых лет своего правления развил наиболее активную деятельность по приобретению картин. При нем дворцовое коллекционирование приобрело такие масштабы, какие трудно было вообразить еще за несколько лет до него. К унаследованной коллекции живописи, включавшей около 1000 картин, Филипп IV добавил еще примерно 2000 произведений и сделался крупнейшим коллекционером Западной Европы XVII в.²⁴ Вследствие католической специфики испанского гуманизма среди приобретаемых итальянских полотен религиозная живопись занимала важное место.

Часть картин предназначалась для украшения церквей и монастырей, находившихся под патронатом короны, часть – для дворцовых капелл. Особенно много религиозной итальянской живописи традиционно оставалось в Эскориале. Туда Филипп IV, стремясь пополнить художественные

²¹ Ibid. P. 305.

²² Ibid. P. 228, 240.

²³ Lopez Torrijos R. 1985. P. 71.

²⁴ Moran M. J., Checa F. 1985. P. 251.

В коллекции Буэн Ретиро – загородной резиденции Филиппа IV – было гораздо меньше религиозной живописи, чем в Эскориале и мадридском Алькасаре. В декоре залов охотничьего домика Торре де Ла Парада религиозная живопись отсутствовала (за исключением капеллы).

сокровища ансамбля, посещаемого иностранными послами и знатными гостями, отослал и часть первоклассных религиозных полотен из мадридского Алькасара²⁵. Сохранилась составленная руководившим этим перемещением Диего Веласкесом инвентарная опись перевезенных полотен²⁶. Но даже после проведенной Филиппом IV ревизии королевских коллекций, в самом Алькасаре, в том числе и в его светских покоях, количество религиозных картин не только оставалось внушительным, но и продолжало расти²⁷. При этом полотна религиозной сюжетики буквально “наводняли” парадные и жилые дворцовые покои. Среди религиозных картин Алькасара много произведений принадлежало кисти итальянских художников. Любопытно, что в 1622 – 1625 гг. Новый зал мадридского Алькасара украсили картины религиозной тематики кисти Тициана «Религия, освобождаемая Испанией» и «Адам и Ева», при Филиппе II помещавшиеся соответственно в молельне и сакристии капеллы Алькасара²⁸. Это пример того, что религиозные образы в XVII в. все больше выходят за пределы дворцовых помещений церковного характера. Много религиозных полотен украшало личные апартаменты короля. Так, «Адам и Ева» Тициана, картина, прежде находившаяся в Новом зале, по инвентарю 1636 г. украшала комнату южного крыла дворца, где король имел обыкновение отдыхать после обеда²⁹. В библиотеке Филиппа IV в конце 30-х годов помещались «Се человек» и «Богоматерь» Тициана³⁰. По инвентарю 1636 г. в Новом зале значится выполненная по заказу Филиппа IV картина Орацио Джентиллески «Нахождение Моисея», что, в свою очередь, свидетельствует о том, что парадные залы начинают украшаться картинами библейской тематики. С целью приобретения итальянских картин для

²⁵ По отзывам современников, в Эскориале не осталось ни одного помещения, которое Филипп IV выпустил бы из виду. Но особое внимание было уделено таким представительным залам, как Сакристия, залы Капитула, келья Приора, зал Морали и Старая церковь. См. Moran M., Checa F. 1985. P. 272–274.

²⁶ Cruzada Villamil G. *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velazquez*. Madrid. 1885. P. 206.

²⁷ В первые годы своего правления Филипп IV еще старался придерживаться правила помещать религиозную живопись в молельнях, в последующем он отошел от этой традиции. См. Moran M., Checa F. 1985. P. 256.

²⁸ Trinidad de Antonio. 1998. P. 139.

Moran M., Checa F. 1985. P. 253.

²⁹ Moran M., Checa F. 1985. P. 253. P. 260.

³⁰ Ibid. P. 256.

украшения мадридского королевского дворца в свою вторую итальянскую поездку (1648 – 1651) уезжает Веласкес. Испанский теоретик искусства Хусепе Мартинес (1602 – 1682) так рассказывает об этом в своем трактате (ок. 1675): «Однажды его величество заявил Веласкесу, что хотел бы иметь галерею, украшенную картинами... Веласкес ответил: «Я осмелюсь (если ваше величество мне позволит) поехать в Рим и Венецию поискать лучшие картины работы Тициана, Паоло Веронезе, Бассано, Рафаэля Урбинского, Пармиджанино и других подобных, которыми владеют немногие из принцев и не в таком количестве, в каком вы будете владеть, если с усердием я их поищу». ...Его величество дал ему позволение возвратиться в Италию, предоставив ему все необходимые удобства и деньги. Приехав в Рим, Веласкес приступил к исполнению своего намерения, и все вышло так, как он желал...»³¹. Одно из наиболее известных живописных приобретений Веласкеса религиозного характера – серия библейских полотен Тинторетто³².

При Карле II (1665 – 1700) королевская живописная коллекция не претерпевает особых изменений.

Подробное представление о декоре мадридского Алькасара последней четверти XVII в. дает выполненная исследователем И. Боттино публикация инвентарей 1686 г.³³ Как результат интенсивного собирательства короны, интерьеры дворца к этому времени украшало много итальянских картин, в том числе на сюжеты Ветхого Завета. Так, в зале Зеркал, оформленном в 1659 г. на месте Нового зала, находились такие полотна, как «Юдифь и Олоферн» Тинторетто, «Иаков и Рахиль» П. Веронезе, «Нахождение Моисея» О. Джентиллески. В Сводах Тициана были представлены «Усекновение главы Иоанна Крестителя» Тициана и уже упомянутая серия Тинторетто, купленная Веласкесом в Италии специально для украшения Алькасара: «Сбор манны»,

³¹ Хусепе Мартинес. Практические рассуждения о благороднейшем искусстве живописи // Мастера искусства об искусстве. М. 1967. Т. 3. С. 122–123.

³² Кроме картин, упомянутых ниже, Веласкес покупает «Обращение св. Павла» Тинторетто. См. Moran M., Chesa F. 1985. P. 268. Также Веласкес приобрел для Филиппа IV в Италии эскиз «Глории» Тинторетто. См. Museo del Prado. Inventario general de pinturas. T. I. С. 199.

³³ Bottineau Y. L'alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686 // Bulletin Hispanique. 1958. Num.1. P.30-61. Num.2. P.145-179. Num.3. P.289-326. Num.4. P.450–483.

«Сусанна и старцы», «Эсфирь перед Артаксерксом», «Юдифь и Олоферн», «Соломон и царица Савская», «Иосиф и жена Потифара», «Нахождение Моисея», «Очищение добычи мадянскими девами».

В залах Алькасара помещались также изображения различных святых. Например, в Южной галерее находилась «Св. Маргарита с драконом» Тициана.

Сюжеты и образы Нового Завета встречаются в дворцовых залах реже, но и не являются исключением. Так, в зале Зеркал располагалась картина П. Веронезе «Иисус среди докторов», в зале Авроры «Христос с крестом» Г. Рени, «Снятие с креста» С. дель Пьомбо. Зал, в котором умер Филипп IV, украшала картина Рафаэля «Богородица с младенцем, св. Иоанном и св. Анной».

Мы привели перечень картин, украшавших наиболее известные залы Алькасара, декор которых был тщательно продуман. В других дворцовых помещениях религиозные картины также изобиловали.

Таким образом, покупаемые испанской короной картины итальянских художников на религиозные сюжеты предназначались не только для убранства монастырей, церквей и капелл, но и для украшения светских залов дворцов. Специфика испанских дворцовых комплексов XVI – XVII вв. – в обилии религиозной живописи. Религиозные полотна на сюжеты Нового и Ветхого Завета кисти знаменитых итальянских мастеров оформляли среду обитания испанских королей, украшая их личные апартаменты, а в последующем и парадные дворцовые залы³⁴. На фоне европейской практики декора королевских апартаментов Испания с ее обилием религиозных сюжетов стоит особняком.

³⁴ Как отмечает Э. Маль, в Испании было гораздо больше, чем во Франции и Италии, художников – членов различных религиозных братств и монашеских орденов, в чем также проявилась большая религиозность испанского общества XVI-XVII веков по сравнению с остальной Европой. См.: Male E. L'art religieux apres le Concile de Trente. Paris. 1932. P. 15.

Г.В. Томирдиаро, А.В. Морозова

«Метаморфозы» Овидия в Испании XVI–XVII веков¹

«Златой Италии роскошный гражданин...»

«...Имел он песен дивный дар

И голос, шуму вод подобный...»

Пушкин А.С. К Овидию. Цыганы.²

«Метаморфозы» Овидия вот уже два тысячелетия не оставляют к себе равнодушными поэтов и художников. Не обошли эту поэму своим вниманием и испанские живописцы Золотого века, в частности, Д. Веласкес, создавший целый ряд произведений на сюжеты античной мифологии³. Известно, что в инвентаре библиотеки Веласкеса, составленном сразу после смерти мастера в 1660 г., присутствовали «Метаморфозы» Овидия на испанском языке⁴. Учитывая, что наиболее популярным в это время был перевод Хорхе де Бустаманте, а его издание 1595 г. было выпущено специально для художников, можно предположить, что именно им и располагал Веласкес⁵. Экземпляр этого издания хранится и в фондах Российской Национальной библиотеки в Санкт-Петербурге. Ему и посвящена наша статья.

Произведения Публия Овидия Назона (43 г. до н. э. – 18 г. н. э.) – великого поэта Древнего Рима – были известны на Пиренейском полуострове уже на протяжении средних веков⁶. Авторы «Всеобщей хроники», начатой в 1270 г. королем Кастилии и Леона Альфонсом X Мудрым, в качестве исторического источника используют «Героиды» Овидия⁷. «Веселый грешный

¹ Статья впервые была опубликована в: Итальянский сборник. От древности до XXI в. Под ред. В. В. Селиванова. Санкт-Петербург: Акционер и К, 2003. № 7. С. 129–138.

² А.С. Пушкин, сосланный на юг России, сравнивал свою судьбу опального поэта с судьбой ссыльного Овидия. И этим, в частности, объясняется его интерес к личности Овидия.

³ Сюжеты картин Веласкеса «Кузница Вулкана», «Миф об Арахне», «Меркурий и Аргус» освещены в «Метаморфозах» Овидия, соответственно в 4, 6 и 1 книгах.

⁴ Sanchez Canton F.J. La libreria de Velazquez // Homenaje ofrecido a Menendez Pidal. T.3. Madrid. 1925. P. 382, 405. Появление «Метаморфоз» Овидия в библиотеке Веласкеса далеко не случайно. В XVI–XVII вв. в художественной среде существовало мнение о том, что каждый уважающий себя мастер должен иметь эту книгу в своем доме. См. Seznec J. La survivance des dieux antiques. London. 1940. P. 229–230.

⁵ О каком именно переводе и издании идет речь в инвентаре по указанию: «Metamorfoseos, en romance», – судить трудно. В библиотеке Веласкеса был так же сделанный Л. Дольче перевод Метаморфоз Овидия на итальянский. См. Sanchez Canton F.J. 1925. P. 404.

⁶ Смирнов А.А. Средневековая литература Испании. Л. 1969. С. 27.

⁷ Плавский З.И. Литература Испании IX–XV веков. М. 1986. С. 89.

клирик»⁸ Хуан Руис (ок. 1283 – ок. 1350), архиепископ Иты, в своем «уникальном, не имеющем аналогии в других средневековых литературах»⁹ произведении – «Книга благой любви» – перелагает овидиеву «Науку любви»¹⁰. В третьей части «Сна» каталонского гуманиста Берната Медже (1340/46 – 1413) Орфей и Тиресий повествуют о своих приключениях, известных автору по «Метаморфозам» Овидия.¹¹ Сведения о «Метаморфозах» содержатся в комментариях епископа Авилы Алонсо де Мадригал эль Тостадо (ум. в 1455 г.), (автора написанной около 1440 г. книги «О богах язычества», ставшей первым испанским трудом по античной мифологии) к кастильской версии «Истории мира» Евсебия (изданы только в 1506 г.).¹² Знаком с «Метаморфозами» и один из крупнейших поэтов Испании XV в. Хуан де Мена (1411-1456). Перевод «Метаморфоз» читал Иньиго Лопес де Мендоса, маркиз де Сантьяна (1398 – 1458)¹³, – другой крупнейший поэт Кастилии XV столетия. Этот перевод был выполнен для него сыном, возможно, переведшим для отца и «Героиды». Во всяком случае, Сантьяна в своих произведениях упоминает «Книгу посланий» Овидия. Перу Джоана Роиса де Коррелья (1433/43 – 1497) – «последнего поэта Золотого века Каталонии»¹⁴ – принадлежат прозаические пересказы некоторых «Метаморфоз», в частности, «Жалобы Мирры, Нарцисса и Фисбы», «Плача королевы Гекубы», «Истории Ясона и Медеи» и других¹⁵.

Итак, произведения Овидия были известны испанцам на протяжении средних веков. Однако сведения о них были далеко не полными и зачастую искаженными. Исследователи находят у испанских авторов ошибки в

Любопытно, что концом XIII в. датируется и один из первых европейских переводов произведений Овидия на другие языки, выполненный Максимином Планудом (перевод на греческий). См. статью об Овидии в словаре Брокгауза-Эфрона.

⁸ Плавский З.И. 1986. С. 104.

⁹ Плавский З.И. 1986. С. 104.

¹⁰ Плавский З. И. 1986. С. 104.

Schevill R. Ovid and the Renaissance in Spain // University of California Publications in Modern Philology. Vol. 4. No. 1. 1913. P. 104.

¹¹ Плавский З. И. 1986. С. 139.

¹² Schevill R. 1913. P. 69.

¹³ Смирнов А.А. 1969. С. 166, 167. Schevill R. 1913. P. 68.

¹⁴ Плавский З. И. 1986. С. 137.

¹⁵ Плавский З. И. 1986. С. 137.

пересказе оригинальных текстов Овидия, нередко испанцы путают античных героев, трансформируют их имена в угоду требованиям рифмы¹⁶.

В XVI в. на образцы пасторали, принадлежавшие перу Овидия, ориентировались испанские романисты¹⁷. Случалось, что авторы заимствовали из произведений Овидия целые эпизоды¹⁸.

К XVI в. наиболее важным произведением Овидия начинают считаться «Метаморфозы» (3 г. н. э.). Как отмечает исследователь Ж. Сеснек, Италия и Европа XVI столетия были буквально затоплены «Метаморфозами»¹⁹. Особенно популярны в эпоху Возрождения они были в среде художников, черпавших из Овидия сюжеты для своих произведений²⁰. По выражению Ж. Сеснека, в это время они превращаются в «Библию художников»²¹. Любопытно, что итальянский перевод «Метаморфоз», осуществленный в 1553 г. в Венеции Людовико Дольче, был в распоряжении такого крупного европейского коллекционера живописи, как испанский король Филипп II²².

Популярность поэмы объясняется ее особенностями. Это занимательно рассказанная, эпическая по общему тону мифологическая энциклопедия в стихах²³.

В Испании наиболее ранний печатный перевод «Метаморфоз»²⁴ был издан в 1494 г. в переживавшей период своего расцвета Барселоне. Этот перевод был выполнен на каталонском языке. Имя переводчика осталось нам

¹⁶ Так, Иньиго Лопес де Мендоса в «Пословицах для высокого просвещения и плодотворного обучения» путает Мидаса с Филемоном и Бавкидой, указывая, что к нему в гости явились Юпитер и Меркурий. Иньиго Лопес пишет о трех горгонах, тогда как в античных мифах фигурируют две медузы и только одна из медуз – Горгона. Возможно, поэт допускает подобную неточность в угоду требованиям рифмы. Подчиняясь стихотворной рифме Иньиго Лопус трансформирует античные имена: Нарцисс становится Нисо, Персей Антеем и Андрогеем и т.д. Хуан Мена ставит рядом персонажей, по отношению к которым это кажется странным. Вслед за Клитемнестрой называет Мирру и Teteus. См. Schevill R. 1913. P. 69, 70, 74.

¹⁷ Плавский З. И. Литература Возрождения в Испании. С.-Петербург. 1994. С. 91.

¹⁸ Примером этому, в частности, может служить появившееся в 1564 г. продолжение «Дианы» Хорхе де Монтемайора, вышедшее под названием «Вторая часть Дианы» и принадлежавшее перу саламанкского врача Алонсо Переса. См.: Плавский З. И. 1994. С. 95.

¹⁹ Seznec J. 1940. P. 204.

²⁰ Schevill R. 1913. P. 89.

²¹ Seznec J. 1953. P. 230.

²² Felipe II. Un monarca y su epoca. Un principe del Renacimiento. El catalogo de la exposicion en el Museo Nacional del Prado. 13 de octubre de 1998 – 10 de enero 1999. Madrid. 1998. P. 232.

²³ Schevill R. 1913. P. 89.

²⁴ Об издании переводов «Метаморфоз» Овидия на испанский язык см. Schevill R. 1913. P. 245-249.

не известным. Перевод на кастильский, необычайную популярность которого доказывают его многочисленные переиздания на протяжении XVI – XVII веков (издание, выпущенное в Испании около 1540 г.; издание 1545 г., вышедшее в Антверпене; испанское издание 1546 г.; Севилья, 1550 г.; Антверпен, 1551 г.; Бургос, 1557 г.; Антверпен, 1565 г.; Эвора, 1574 г.; Севилья, 1574 г.; Уэска, 1577 г.; Антверпен, 1595 г.²⁵; Мадрид, 1622 г.; Мадрид, 1645 г.; Мадрид, 1664), был выполнен Хорхе де Бустаманте, уроженцем Сильоса. Этот перевод был сделан в первой трети XVI в. Существовал также перевод в стихах, выполненный Антонио Пересом и изданный в Саламанке в 1580 г. и в 1589 г. и в Бургосе в 1609 г. А также перевод Фелипе Мея, изданный в 1586 г. в Таррагоне, и перевод в стихах лиценциата Педро Санчеса Вианы – Вальядолид, 1589 г. Исследователь Р. Шевилл, составивший каталог изданий Овидия в Испании, признается, что включил в него только известные ему издания, на самом деле их могло быть гораздо больше²⁶. Все переводы отличаются по степени их верности оригиналу. Р. Шевилл как лучшие выделяет перевод Бустаманте и перевод Вианы²⁷, а как наиболее популярный – перевод Бустаманте²⁸.

Первое издание перевода Бустаманте вышло без комментариев, хотя в предисловии к книге Бустаманте отметил, что все мифы имеют скрытый моральный подтекст.

Конечно, в минимальной степени морализаторство присутствует и в тексте Бустаманте. К примеру, как отмечает Р. Шевилл, 15-ую книгу своих «Метаморфоз» в испанском варианте Овидий никогда бы не узнал²⁹. У него эта книга посвящена принципам философии Пифагора. Бустаманте же излагает эту философию с позиций христианина. В его интерпретации она трансформируется в «Ошибки языческого философа Пифагора»³⁰.

²⁵ Las Transformaciones de Ovidio en lengua espanola, repartidas en quinze libros, con las Allegorias al fin dellos y sus figuras, para provecho de los artifices. Anvers. MDXCV. Автор пролога и комментариев Педро Бельеро.

²⁶ Schevill R. 1913. P. 245–249.

²⁷ Schevill R. 1913. P. 148.

²⁸ Schevill R. 1913. P. 153.

²⁹ Schevill R. 1913. P. 153.

³⁰ Ovidio. 1595. P. 220.

Античную мифологию Бустаманте трактует, исходя из современных ему жизненных представлений, в угоду которым он допускает трансформации текста оригинала. Все классические реалии даны в переводе в терминах испанской действительности XVI века. Такой подход был неизбежным для первой трети XVI в., когда, как уже указывалось, и творил Бустаманте. В описании пребывания Ахилла среди дочерей Ликомеда переводчик отмечает, что мать Ахилла ребенком поместила сына в монастырь, где он, переодетый в женское платье, тайно находился среди монахинь³¹. Переводя описание сотворения мира у Овидия, он указывает, что мир был сотворен христианским Богом³². Попутно Бустаманте замечает, что в эпоху золотого века не было необходимости в короле, алькальде и альгвасиле³³. Одна строчка Овидия иногда вдохновляет Бустаманте на рассказ обо всем, что ему известно по этому поводу. Многие вводимые им в оригинальный текст дополнения представляют собой выдержки из комментариев других изданий или других классических источников. В рассказ о ранней истории Рима Бустаманте вводит отсутствующую в оригинальном тексте историю рождения Ромула и Рема. Причем, почему-то отмечает, что найденышей вскормила своим молоком медведица³⁴.

Но, несмотря на современную окраску античных мифов Овидия, приобретаемую ими в переводе Бустаманте, на допускаемые Бустаманте вольности в обращении с оригинальным текстом и ошибки, в целом перевод выполнен очень поэтично. Бустаманте удастся донести до читателя представление о «шарме» античности.

Этому не противоречат и вводимые переводчиком дополнения. Он пытается сделать текст Овидия более понятным испанскому читателю. Например, в переводе стихов о вышитых Арахной сценах любовных приключений Юпитера со смертными³⁵ (в изложении которых Овидий краток

³¹ Ovidio. 1595. P. 191.

³² Ovidio. 1595. P. 1–3.

³³ Ovidio. 1595. P. 3.

³⁴ Ovidio. 1595. P. 216.

³⁵ Ovidio. 1595. P. 81–82.

и иногда называет девушку по имени, иногда же указывает на имя ее отца) он обязательно называет полные имена женщин и поясняет, какого они рода-племени, а также сообщает, кто родился от их союза с Юпитером. Вводит известные ему по другим источникам отсутствующие в оригинале истории того же рода. Используя античные термины, могущие быть не понятными испанскому читателю, поясняет их. Так, упоминая о превращении Юпитера в сатира, отмечает, что это животное с телом человека и рогами и ступнями козы³⁶. Целью Бустаманте было выпустить доступное пониманию его современников собрание легко читающихся античных сказаний. Развернутое описание любовных фабул у Бустаманте, по мнению Р. Шевилла, свидетельствует о том, что фактически Ренессанс больше не мог глядеть на эти сказки как на символ какой-то моральной правды, читатели должны были относиться к ним просто как к развлекательному чтению³⁷.

В отличие от изданий первой половины XVI столетия, в комментариях к изданиям второй половины XVI века нам детально описывается аллегорический смысл главных сюжетов.

Среди изданий «Метаморфоз» в переводе Бустаманте одно было предназначено непосредственно для художников, о чем указывалось в заглавии. Это было антверпенское издание 1595 г. Книга так и называлась «Метаморфозы Овидия на испанском языке в пятнадцати книгах, с аллегориями в конце и иллюстрациями для пользы художников».

Комментарии к книге принадлежат перу П. Бельеро и, как свидетельствует уже название, помещаются в конце книги. Под пером комментатора фабулы Овидия получают морализаторское истолкование. Бельеро считает, что целомудренные герои в "Метаморфозах" трансформируются в вечнозеленые деревья и нежные цветы. А жестокие и кровожадные тираны наказываются превращением в хищных зверей. Воры становятся жадными птицами. Грешники превращаются в ночных пернатых,

³⁶ Ovidio. 1595. P. 82.

³⁷ Schevill R. 1913. P. 159.

стыдящихся света добродетели. Монстры с глазами на животе демонстрируют всем, что их Бог – чрево³⁸. Аретуза, в страхе убегая от Алфея и преобразаящаяся в источник, символизирует целомудрие, бегущее от соблазна, ясное и чистое как вода родника³⁹. Гипподам, сбросивший в море свою дочь Перимелу, выражает силу духа добродетельного человека, перешагивающего через жалость ради добродетели⁴⁰. Бесславная любовь Библиды к брату показывает, насколько жестокой может быть любовная страсть, преступающая даже законы крови⁴¹. Отвергнутая Кавном плачущая Библида обращается в источник. Так и мы, замечает П. Бельеро, должны умываться слезами, раскаиваясь в своих грехах. Кавн, скрывающийся от бесчестной сестры, означает добродетель, избегающую греха⁴². Миф о Геракле и Деянире переосмысливается П. Бельеро так: Деянира – аллегория славы, добытой Гераклом в его подвигах; славу похищает сладострастие в виде кентавра Несса; Геркулес убивает Несса стрелой добродетели; приходит время, когда Геркулес сам загорается нечестивой страстью; Деянира-Слава посылает ему тунику – символ его ошибки; увидев дар, Геркулес осознает свой грех, искупает его в тяжких страданиях и возвращается на стезю добродетели, а после смерти попадает на небо в сонм богов⁴³. История Аталанты и Гиппомена, пожелавших соединиться в любовных наслаждениях в храме Кибелы и превращенных оскорбленной богиней во львов, показывает, что сладострастие, овладевая мужчинами и женщинами, обращает их в диких животных⁴⁴. Быль о Кенее, превращенной из женщины в мужчину, – аллегория души, отринувшей женские удовольствия ради мужских добродетелей⁴⁵. Цирцея, обращающая мужчин в зверей и камни, – это хищная страсть, называемая любовью. Она делала людей нечувствительными к добродетели

³⁸ Ovidio. 1595. P. 391–392.

³⁹ Ovidio. 1595. P. 233.

⁴⁰ Ovidio. 1595. P. 235.

⁴¹ Ovidio. 1595. P. 236.

⁴² Ovidio. 1595. P. 237.

⁴³ Ovidio. 1595. P. 236.

⁴⁴ Ovidio. 1595. P. 237.

⁴⁵ Ovidio. 1595. P. 238–239.

словно камни, а мудрецов превращала в диких животных. Особенно губительна подобная страсть в женщине. Поэтому Овидий, считает П. Бельеро, и пишет, что Сцилла была превращена Цирцеей в собаку. Спутники Улисса, превращенные в свиней, – люди, побежденные сладострастием⁴⁶. В истории Ипполита и Федры последняя – символ звериной "либидоносной" страсти⁴⁷.

Итак, античный миф объясняется П. Бельеро исходя из христианского понимания греха и добродетели.

Не лишены морализаторского подтекста и украшающие текст перевода иллюстрации. Издание насыщено ими. Они очень подробны и нарративны. В жертву богатству повествования приносится правило единства места и времени, казалось бы, прочно утвердившееся в изобразительных искусствах эпохи Возрождения. В одной гравюре часто изображается целый ряд моментов жизни героя. Все божества легко узнаваемы по своим атрибутам. Иллюстрации отражают не столько «светлые» моменты фабулы поэмы Овидия, сколько «злоключения» его героев. Читателем, рассматривающим иллюстрации, метаморфозы, происходящие с тем или иным персонажем Овидия, воспринимаются как возмездие за страсть. Изображены и все случаи гибели героев. Будь это разбивающийся Фаетон, гибнущий Икар, бросающаяся на меч Тисба или растерзанный своими же собаками Актеон. Львиная доля иллюстраций посвящена героям, бросающимся в пропасть. Но если это добродетельный герой, то посмертное вознаграждение его добродетелей тоже обязательно фигурирует в иллюстрациях. Например, история Геракла проиллюстрирована сценой вознесения героя с погребального костра на колеснице на небеса навстречу торжественно приветствующему его Юпитеру. Таким образом, иллюстрации к этому изданию Овидия тоже очень назидательны.

⁴⁶ Ovidio. 1595. P. 240.

⁴⁷ Ovidio. 1595. P. 241.

Это усиление аллегорико-морализаторской струи было свойственно испанской культуре конца XVI в.⁴⁸ Тем большие усилия пришлось приложить мастерам XVII столетия, в частности Веласкесу, чтобы суметь изобразить античный миф вне морализаторского контекста. Веласкес пишет момент ускользающей жизни, показывает вечную изменчивость, сложность и неоднозначность мира. В его картинах не содержится легко формулирующегося вывода или идеи. Возможно, художник сумел отрешиться

⁴⁸ Справедливости ради следует заметить, что в испанской культуре аллегорико-морализаторский подход к античным образам не сходил на нет на всем протяжении эпохи Возрождения.

В конце XV в. такой подход в отношении к античному мифу являлся наследием средневековья. Образцом его может служить книга маркиза де Вильены (1384 – 1434) «Двенадцать подвигов Геркулеса» (1483). Автор утверждает, что изучение этих подвигов помогало добродетельным утвердиться в своей добродетели, а грешникам осознать свои грехи. (К сожалению, в библиотеках СНГ нет книги маркиза де Вильены, поэтому мы ссылаемся на комментарии к труду Вильены в книге: Avila A. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española* (1470 – 1560). Barcelona. 1993. P. 161.) Поединки Геркулеса с Антеем, гидрой и другими соперниками Вильена трактует как борьбу добродетельного человека с желаниями его плотского тела, разнообразным злом и грехами (Avila A. 1993. P. 171, 175). Вильена комментирует античный миф непосредственно в процессе его изложения.

В пользу морализаторского подхода в понимании античной мифологии на протяжении XVI в. высказываются и другие авторы. Франсиско де Оланда, автор «Диалогов о живописи» (1548 г.), пишет, что «святая мать Церковь использовала фабулы и метаморфозы языческих поэтов для нашего обучения». (Avila A. 1993. P. 161.) Подобные мысли содержатся и в трудах Кристофа де Вильялона (начало XVI в. – ок. 1580 г.) («Эль Кроталон», 1552–1553, «Схоласт»). Однако вплоть до последней четверти XVI столетия больших фундаментальных трудов, посвященных аллегорическому истолкованию античных мифов, за исключением выполненного в 1549 г. перевода на испанский «Эмблем» Алчиато (Chesa F. *Pintura y escultura del Renacimiento en España*, 1450 – 1600. Madrid. 1983. P. 283. Переводчик Бернардино Даса Пинсиано. Позже Хуан де Мал Лара написал комментарии к этому переводу, а в 1573 г. это сделал Санчес де лас Бросас), в Испании не появляется.

Свидетельством усиления аллегорико-морализаторской струи в истолковании античной мифологии в испанской культуре конца XVI в. является издание в 1585 г. книги комментариев к античной мифологии испанского гуманиста Хуана Переса де Мойи (1513 – 1592) под названием «Тайная философия, в которой в фабульных историях содержится доктрина, полезная для всех штудий. О происхождении идолов, или богов, язычества. Это материал, предельно необходимый для понимания поэтов и историков» (Perez de Moya J. *Philosophia secreta, donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los Idolos, o Diosos de la Gentilidad. Es materia muy necessaria para entender Poetas y Historiadores*. Madrid. 1585.) Как и в книге маркиза де Вильены, в «Тайной философии...» комментарий неразрывно переплетен с пересказом античных легенд.

Аллегорическому истолкованию античных образов посвящен и труд Себастьяна Ороско и Коваррубиаса «Моральные эмблемы» (1589) (Hozco y Covarruias Ivan de «*Emblemas Morales*». Segovia. 1589.), выполненный по тому же принципу, что и предыдущие комментарии.

Ярким примером аллегорического подхода к античным образам являются фрески эскориальской библиотеки (1592) и описание их в посвященной истории ордена св. Иеронима труде (1600-1605) падре де Сигуэнсы (Sigüenza J. *Historia de la Orden de San Jeronimo*. T. 2. Madrid. 1909), который был одним из авторов гуманистической программы этих фресок. Темой росписей являются семь свободных искусств, философия и теология. Сигуэнса писал об изображениях, сопровождающих Музыку, что «Музыка словно вырывает из когтей адских фурий ту часть человеческого существа, которая стремится к свету знаний. Этот смысл воплощен в ... истории, являющейся... фабулой Орфея, спасающего возлюбленную Эвридику из ада, звуками своей лиры мягко успокаивающего и повергающего в сон Цербера о трех головах» (Sigüenza J. T. 2. 1909. P. 581. "...y es una musica que saca y libra como de entre unas furias infernales aquella parte que desea gozar la luz del entendimiento. Esto es lo que significa en la otra historia frontera, que es la docta fabula de Orfeo, quando saca a su amada consorte Euridice del infierno, tañendo dulcemente con el harpa adormeciendo al son el Ceruero de tres cabeças..."). Сигуэнсе в данном случае перипетии античной фабулы важны только постольку, поскольку она аллегорична. Эвридика для него – это «та часть человеческого существа, которая стремится к свету знаний». Орфей – аллегория Музыки, покоряющей даже страшного Цербера.

от дидактики комментариев и иллюстраций, внимательно вчитываясь в текст перевода Бустаманте.

Г.В. Томирдиаро, А.В. Морозова

Портрет Иннокентия X Д. Веласкеса в галерее Дориа Памфили в Риме и русские художники. (К вопросу о роли Италии в знакомстве русских мастеров с испанским искусством)¹

Италия с XV в. стала признанной школой искусства для всех европейских художников. В этой «школе» они не только изучали творения итальянского художественного гения, но и открывали друг друга. Так произошло и с «Портретом Иннокентия X» Д. Веласкеса, в конце XIX – начале XX вв. «открытым» для себя русскими живописцами.

Как отмечал Х. Ортега-и-Гассет, «... Веласкес ...возвел портрет в основополагающий принцип живописи...»². Его современники пальму первенства отдавали сюжетной картине. Теоретик испанского искусства В. Кардучо в своем трактате «Диалоги о живописи» (163 г.) отмечал, что большие живописцы не были портретистами, так как для создания портрета нужно имитировать объекты не отступая³. Созданные Веласкесом произведения исторической и мифологической тематики являются шедеврами европейского искусства. Но подавляющее число картин кисти Веласкеса – это портреты. Веласкес уверен в достоинстве избранного пути. Известен его ответ на претензии художников, утверждавших, будто он умеет писать только голову: «Мне очень льстят, потому что я не знаю того, кто бы умел ее писать»⁴.

В 1648 г. Веласкес отправляется в свою вторую поездку в Италию. За время поездки обычно не плодовитый Веласкес написал на удивление много⁵. В 1650 г. в Риме он создает портрет Иннокентия X. В отличие от портретов испанского монарха Филиппа IV, трактуемых художником как «изображение

¹ Статья впервые была опубликована в: Итальянский сборник. От древности до XXI века. Под ред. В. В. Селиванова. Санкт-Петербург: Акционер и К, 2005. № 8. С. 216-224.

² Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя. М. 1997. С. 36.

³ Carducho V. Dialogos de la pintura. Madrid. 1633. P. 52.

⁴ Camon Aznar J. Summa Artis. T. XXV. Madrid. 1983. P. 344.

⁵ Ортега-и-Гассет. 1997. С. 170.

властителя, дающего аудиенцию»⁶ и не вступающего в общение со зрителем⁷, как справедливо подчеркивал еще один из первых отечественных исследователей западноевропейского искусства А.А. Неустроев, Иннокентий X дан в непосредственном контакте со стоящим перед портретом зрителем. И на создание впечатления этого прямого общения с нами в портрете столь высокопоставленного лица Веласкес решается одним из первых. Близкий по композиции и, видимо, известный Веласкесу портрет Юлия II, находившийся во Флоренции в Уффици, по замкнутости и изолированности мира модели от мира зрителя полностью противоположен портрету Веласкеса. И эта «открытость» с особой силой заставляет почувствовать всю сложность, противоречивость и от этой сложности идущую жизненность веласкесовского образа.



Веласкес Д. Портрет Иннокентия X. Холст, масло. 141х119 см. Ок. 1650 г. Галерея Дориа Памфили, Рим.

Интересно сравнить портрет Иннокентия X Веласкеса с портретом главного инквизитора Ниньо де Гевары Эль Греко. Известно, что Веласкес интересовался живописью Эль Греко. По словам теоретика и историка испанского искусства первой четверти XVIII в. А. Паломино, в своих

⁶ Неустроев А.А. Картинная галерея Императорского Эрмитажа. СПб. 1898. С. 118.

⁷ Неустроев А.А. 1898. С. 118.

портретах Веласкес имитировал Эль Греко, который, как он считал, никогда не был оценен достаточно высоко⁸. Портрет Иннокентия близок портрету Ниньо де Гевары своей иконографической схемой и живописной манерой письма. Но образ главного инквизитора у Эль Греко решен более как сверхчувственный нежели как материальный. Веласкес остается материалистом. В его портрете перед нами предстает реальный человек, конкретная индивидуальность.



Эль Греко. Портрет Ниньо де Гевары. Ок. 1600. Холст, масло. 171x108 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Иннокентий X до восшествия на папский престол был нунцием в Испании и, видимо, еще тогда Веласкес имел возможность познакомиться с ним и составить о нем свои первые впечатления⁹. На портрете Иннокентию 76 лет, идет шестой год его пребывания у власти. Это человек железного здоровья, умный, предусмотрительный, настойчивый, проницательный, но вместе с тем и пассивный, безвольный, подпавший под власть своей всемогущей золовки донны Олимпии Памфили Майдалькини, превратившейся тем самым в некоронованную «папессу»¹⁰. Левой рукой папа властно опирается на подлокотник кресла, пронзая нас своим холодным

⁸ Sources and documents in the history of art series. Italy and Spain. New Jersey. 1970. P. 183.

⁹ Кеменов В. Картины Веласкеса. М. 1969. С. 271.

¹⁰ Портрет Олимпии кисти Веласкеса утрачен. Сохранились портреты Олимпии работы Алессандро Альгарди (Мрамор. Рим. Галерея Дориа). Терракотовый бюст Олимпии А. Альгарди находится в ГЭ.

взглядом, локоть же правой руки безвольно соскальзывает с поручня, а кисть повисает в воздухе. Веласкес редко переделывал написанные картины, однако известно, что он переписал одну из рук на портрете Иннокентия¹¹. Характер жеста был для Веласкеса как истинного испанца очень важен.

Иннокентий X был потрясающе некрасив и знал об этом. Рассказывают, что он попросил удалить из своего окружения одного человека, заявив: «...он еще более некрасив, чем я»¹². Гвидо Рени запечатлел черты этого папы в образе сатаны¹³. Вместе с тем царственность осанки, тонкость и женственная изнеженность рук, властность и пронизательность взгляда и красота облачения в портрете Веласкеса заставляют забыть о внешнем уродстве модели, оставляя лишь впечатление поразительной жизненности образа. Парадные портреты Иннокентия X создали Л. Бернини, А. Альгарди и другие мастера. Но в их произведениях его образ смягчен, прочитывается как более однозначный. Таким он выглядит и на рисунке Веласкеса в профиль.

Реалистически вылепленное лицо понтифика с его пронизывающим зрителя взглядом передано на великолепном фоне разнообразнейших оттенков алого и белого. Совершенство живописи окружает живое индивидуальное лицо папы ореолом божественного величия. И это сочетание реального и божественно прекрасного особенно поражает в портрете. Если сравнивать колорит портрета Юлия II Рафаэля и картину Веласкеса, то бросается в глаза обусловленное сменой эпох различие между локальными красками произведения Рафаэля и тональной живописью Веласкеса. Там, где у Рафаэля мы видим господство конечного набора цветов, у Веласкеса царит бесконечность оттенков одного цвета. И это тоже создает впечатление большей сложности и неоднозначности создаваемого художником образа.

Жизнь Веласкеса бедна значительными эффектными событиями. Как отмечал Ортега-и-Гассет, у него на протяжении всей жизни одна женщина,

¹¹ Ортега-и-Гассет Х. 1997. С. 181.

¹² Кеменов В. 1969. С. 271.

¹³ Кеменов В. 1969. С. 271.

один король, один дворец. Поразительно это внешнее «однообразие его судьбы»¹⁴, кажущаяся монотонность его существования¹⁵. До нас дошел один автопортрет Веласкеса, помещенный им в «Менинах». В нем Веласкес предстает перед нами человеком сосредоточенным, самоуглубленным, сдержанным. Таким художник и был в жизни. Во время его второй поездки в Италию Филипп IV в письмах своему послу в Риме требовал поторопить Веласкеса с возвращением на родину. Он писал герцогу Инфантадо: «Поскольку Вы знаете его флегматичную натуру, избегайте допустить, чтобы он не использовал ее для того, чтобы продлить свое пребывание при этом [папском] дворе»¹⁶. Но все же художник умудрился еще на год отложить свой отъезд. В противовес замкнутости, сдержанности и медлительности характера живописная техника Веласкеса очень страстная. Мазок энергичный и сильный. И он тоже характеризует Иннокентия X как человека страстного и эмоционального.

Иннокентий X стал папой в трудные времена, когда франко-испанская война завершилась утвердившим веротерпимость и, следовательно, знаменовавшим поражение папства, Вестфальским миром. Иннокентий был против этого мира и опубликовал протест, бессильный, однако, что-либо изменить. Хотя положение папы обязывало его содействовать миру. А в его гербе даже помещались символы мира – голубь и оливковая ветвь.

Любовная связь с Олимпией не была тайной для общества и принималась современниками хотя и как скандальная и непристойная, но имеющая право на существование. Личная жизнь Иннокентия и зависимость его политики от капризов золовки стали объектом памфлетов и пасквилей, вывешивавшихся в непосредственной близости к палаццо Дориа Памфили¹⁷. Торговые махинации Олимпии вызвали протест народа, обрушивающийся и на ее покровителя.

¹⁴ Ортега-и-Гассет Х. 1997. С. 33.

¹⁵ Ортега-и-Гассет Х. С. 181.

¹⁶ Кеменов В. 1969. С. 264.

¹⁷ Кеменов В. 1969. С. 269.

Этот портрет много копировали¹⁸, пожалуй, начиная с Гойи¹⁹, и часто утрировали отрицательные черты. Но образ Веласкеса силен именно своей сложностью и неоднозначностью. Это произведение, создающее впечатление «импрессионистического», сиюминутного образа и одновременно портрет – обобщение, портрет-биография, портрет-история.

Портрет снискал Веласкесу милость папы. Легенда гласит, что он, увидев свое изображение, воскликнул: «Слишком правдиво!» Иннокентий X наградил Веласкеса золотой цепью со своим изображением в медальоне и по просьбе Веласкеса ходатайствовал перед испанским королем Филиппом IV о возведении художника в сан рыцаря Сант Яго, одного из высших испанских рыцарских орденов. Кроме того, что было особенно важно для испанского художника, отправившегося в Италию с возложенной на него Филиппом IV миссией приобретения картин и скульптур для украшения мадридского Алькасара, папа позволил ему заказать слепки с античных статуй ватиканского дворца²⁰. Как отмечал А. Паломино, портрет «вызвал удивление в Риме, многие его копировали, чтобы учиться, и любовались им, как чудом»²¹. С гордостью Паломино подчеркивал, что во второй раз Веласкес приехал в Италию не для того, чтобы учиться, а для того, чтобы учить других²². По распоряжению папы портрет был выставлен на публичное обозрение. Веласкес был награжден членством в римской Академии св. Луки²³. Подготовительный этюд к портрету Веласкес привез с собой в Испанию. И придворные боялись разговаривать вблизи него. Им казалось, что рядом сам папа. Необычайная жизненность портрета не оставила равнодушными и последующие поколения художников. Он всегда оставался в собственности

¹⁸ Например, англичанин Ф. Бэкон (1909-1992). Копия 1957 г. См. Hermitage magazine. Вып. 3. 2004. С. 73.

¹⁹ Кеменов В. 1969. С. 290.

²⁰ Harris E. Velazquez. Oxford. 1989. P. 27.

²¹ Sanchez-Canton F.-J. Fuentes literarias para la historia del arte espanol. Madrid. 1936. T. III. P. 257.

Цитируется по кн. Каптерева Т.П. Веласкес. М. 1961. С. 126.

²² Sanchez-Canton F.-J. 1936. T. III. P. 257.

²³ Кеменов В. 1969. С. 291.

семьи Дориа Памфили²⁴ и хранился в располагавшейся в палаццо Дориа Памфили одноименной галерее²⁵. В конце XVIII в. один из итальянцев, описывая эту галерею и портрет Иннокентия X, отмечал: «Эта картина – позор и несчастье для произведений, находящихся в соседстве с нею, великолепные полотна Гвидо Рени ... кажутся рядом с ней пергаментом»²⁶. Рейнольдс считал, что это «самая прекрасная картина в Риме»²⁷. Особую роль этот портрет сыграл в истории развития русской живописи рубежа XIX–XX веков. Эту картину к нему в составе галереи Уолпола в 1778 г.²⁸ поступил в коллекцию императорского Эрмитажа в Петербурге²⁹, где оставался два века и где пользовался заслуженным пиететом у художников

В Европе о необычной художественной манере испанцев и, в частности, Веласкеса заговорили импрессионисты. Зачинателем культа Веласкеса стал Эдуард Мане³⁰. Мнение импрессионистов повлияло и на современных им русских художников.



Веласкес Д. Папа Иннокентий X. Холст, масло. 49,2х41,3 см. Ок. 1650. Национальная галерея искусства, Вашингтон. Ранее Эрмитаж, Санкт-Петербург.

²⁴ Папа, принявший имя Иннокентия X, в миру звался Джованни Батиста Памфили. В конце XVII в. семейство Памфили породнилось с семьей Дориа, результатом чего явилось объединение фамильных коллекций произведений искусства.

²⁵ См.: *L'opera completa di Velazquez*. Milano. 1969. P. 104.

²⁶ Tonci S. *Descrizione regionata della Galleria Doria*. Roma. 1794. P. 162. Цитата по книге Знамеровской Т.П. Веласкес. М. 1978. С. 174.

²⁷ Кеменов В. 1969. С. 290.

²⁸ Левинсон-Лессинг В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764-1917) Л. 1985. С. 89.

²⁹ В 1931 г. он был продан американскому коллекционеру А. Меллону в Вашингтон и в 1937 г. вместе с собранием Меллона перешел в Вашингтонскую национальную галерею.

См. Каганэ Л.Л. История эрмитажного собрания испанской живописи XV – начала XIX в. и проблемы его изучения. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. СПб. 1994. С. 10.

³⁰ Зильберштейн И.С. Путешествие И.Е. Репина и В.В. Стасова по Западной Европе в 1883 г. // И.Е. Репин. Статьи и материалы. Т. 1. М.-Л. 1948. С. 432.

Об эрмитажном эскизе к портрету Иннокентия X известный искусствовед второй половины XIX в. А.И. Сомов писал: «... нельзя не остановиться перед ним в восторге от живости красок, смелости кисти и рельефности...»³¹ А.Н. Бенуа же отмечал: «...картина прекрасна. ...Веласкес достиг полной передачи натуры и такой жизненности, что становится жутко, вглядываясь в это изображение»³². Иногда его считают свободным повторением портрета из галереи Дориа. Вместе с тем он написан столь страстно и в нем настолько заострены многие характеристики, смягченные в окончательном варианте, что, по всей видимости, вполне правомерно его рассматривать как предшествующий эскиз. Русские художники много копировали эрмитажного Веласкеса. Большую роль в этом сыграл преподаватель Академии П.П. Чистяков, который, по воспоминаниям И.Э. Грабаря, настойчиво «посылал учеников в Эрмитаж посмотреть, как «вставлен глазок у Веласкеса»³³. Известно, в частности, что В.А. Серов в 1889 г. в Эрмитаже копировал этюд головы Иннокентия X Веласкеса. Свидетелем этой работы был А.Я. Головин. Он рассказывал: «Я был очевидцем настойчивости, с какой Серов в музее копировал портрет папы Иннокентия X (Веласкеса). Шаг за шагом преодолевал он технику Веласкеса, скоблил, тер, переделывал, снова скоблил, снова писал и сделал изумительную копию, которую прямо невозможно было отличить от оригинала»³⁴. Работа В.А. Серова экспонировалась на IX периодической выставке в 1889-1890 гг. Печать высказалась о ней положительно. Ныне копия находится в частной коллекции в Париже³⁵.

Представлениям, сложившимся на основе впечатлений от национальных художественных сокровищ, суждено было окрепнуть в Европе, куда после

³¹ Сомов А.И. Картины императорского Эрмитажа. СПб. 1859. С. 67.

³² Бенуа А.Н. Картинная галерея императорского Эрмитажа. Пг. 1910. С. 133.

³³ Грабарь И.Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. М. 1914. С. 54.

³⁴ Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.-М. 1960. С. 32.

³⁵ Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Т. 1. М. 1985. С. 154–156.

обучения в Академии художеств и Московском Училище живописи русские мастера отправлялись для расширения художественного кругозора.

Путешественники изучали сокровища искусства посещаемых стран, среди которых, наряду с Францией, с XVIII в. традиционно лидировала Италия. Штудирование творчества великих мастеров Ренессанса было фундаментом в российской системе художественной подготовки. Отсюда естественное стремление выпускников российских художественных учебных заведений поближе познакомиться с прославленными оригиналами. Русские живописцы внимательно изучали творчество Рафаэля, Микеланджело, Тициана, Паоло Веронезе. Репин из своей пенсионерской поездки писал в 1873 г. о «...прекрасном гении Италии, развертывающем так красиво, так широко человеческую жизнь..., представляющего ее в таких обворожительных красках, в таких увлекательных образах»³⁶. На окраину Европы в далекую Испанию до конца XIX в. русские художники как правило не заглядывали. Однако в самой Италии наряду с шедеврами итальянской кисти русские художники конца XIX – начала XX вв. внезапно «открыли» для себя творение испанского художественного гения – «Портрет Иннокентия X» Веласкеса, ранее не привлекавший к себе внимания отечественных путешественников. В.Д. Поленов, поехавший в Европу как пенсионер Академии художеств, писал в 1872 г. из Рима: «...Какой чудный Веласкес – [портрет] папы Иннокентия в галерее Дория»³⁷. «... только что видел Веласкеза в Риме – «Портрет папы»..., – восклицал в 1876 г. в письме П.М. Третьякову И.Н. Крамской³⁸ «Какое наслаждение... когда досыта удовлетворяешься совершенством... Здесь, – утверждал в 1883 г. В.И. Суриков, – все стороны совершенства есть: творчество, форма, колорит... Это живой человек, это выше живописи, какая существовала у старых мастеров. Тут прощать и извинять нечего. Для меня все галереи Рима – этот Веласкеса портрет. От него невозможно оторваться, я с

³⁶ Мастера искусства об искусстве в 7-ми томах. М. 1970. Т. 7. С. 39.

³⁷ Мастера искусства об искусстве. 1970. Т. 7. С. 75.

³⁸ Крамской И.Н. Письма, статьи в 2-х т. М. 1965. Т.1. С. 335.

ним перед отъездом из Рима прощался, как с живым человеком, простишься, да опять воротишься – думаешь, а вдруг в последний раз в жизни его вижу?»³⁹. М.В. Нестеров в 1889 г. отмечал: «По живописи лучшею вещью в Риме неизбежно признаешь «Иннокентия X» Веласкеза»⁴⁰. По свидетельству очевидцев, «большой фотографический снимок с «Иннокентия X» всегда висел над постелью Нестерова, и он часто посылал молодых художников в Рим к веласкесовскому «Иннокентию» – учиться видеть человека. В ответ на похвалы им самим созданным портретам «Нестеров пожимал плечами и, быстро повернувшись к снимку с «Иннокентия X», говорил: «Вот Портрет». Слово это он произносил так, что его надо писать с большой буквы, крупным шрифтом и притом разрядкой, – только так можно передать ту силу восторга и почитания, которую Нестеров вкладывал в это слово»⁴¹. «Этот невероятный портрет... меня... сразил своим непостижимым совершенством и фантастической жизненностью...», – писал в 1895 г. И.Э. Грабарь⁴². Н.А. Касаткин в 1908 г. повторял другими словами примерно то же: «... думаю, что если бы только был портрет Иннокентия X Веласкеса, то и тогда следует ехать в Рим. Ни фотография, ни даже эрмитажные этюды не дают того, что дает эта вещь. Она дает все. Непривычно, странно, что там, в палатце Дориа засажен за стекло на холсте живой человек. И не в смысле рельефа только и вообще художественности, а как жизнь живая, характер. Думаю, что если бы я увидел его живого, то получил бы меньшее»⁴³.

Познакомившись с Веласкесом в Петербурге и Риме, русские художники стремились в Мадрид, чтобы увидеть сокровища Прадо. «Мог ли я удержаться, чтобы не увидеть наконец Веласкеса там, где он представлен так, как нигде»⁴⁴, – объяснял И.Э. Грабарь мотивы своей поездки в Испанию в 1909 г. А.Н. Бенуа писал в 1907 г. В.А. Серову: «Я только что из Испании. ... Веласкес меня

³⁹ Мастера искусства об искусстве. 1970. Т. 7. С. 119.

Суриков В.И. Письма. М.-Л. 1948. С. 73.

⁴⁰ Мастера искусства об искусстве. 1970. Т. 7. С. 259.

⁴¹ Дурылин С.Н. Нестеров-портретист. М.-Л. 1949. С. 26.

⁴² Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автобиография. М. 1937. С. 113.

⁴³ Мастера искусства об искусстве. 1970. Т. 7. С. 151.

⁴⁴ Грабарь И.Э. 1937. С. 226.

раздавил. ...поистине – он в смысле кисти и краски самый совершенный, и все, чем нас кормят здесь (кроме ... Иннокентия X в Риме) за Веласкеса, – труха»⁴⁵. В Мадриде русские живописцы продолжали изучать и копировать понравившиеся им полотна испанской кисти.

В Веласкесе видели «короля живописцев»⁴⁶ (И.Э. Грабарь), «безусловного царя живописи»⁴⁷ (А.Н. Бенуа), «самого высокого из высоких»⁴⁸ (В.В. Стасов), «мага, волшебника, гения»⁴⁹ (А.П. Остроумова-Лебедева). Русские художники стремились запомнить красоту «изумительных зеленых теней»⁵⁰ Веласкеса, то, «как он «светится»⁵¹, какие у него «касания фигур и лиц с фоном»⁵² (Б.М. Кустодиев), поражались его умению работать «не красками и кистями, а нервами»⁵³ (И.Н. Крамской), передавать «на холсте трепещущую жизнь во всей ее мудрой простоте»⁵⁴ (А.П. Остроумова-Лебедева)..

«Учеба» у испанцев помогла сложению реалистического художественного метода русских художников рубежа XIX–XX вв. Недаром многие русские живописцы называли «старых испанцев» своими учителями. И.Е. Репин демонстративно провозглашал в печати: «Рембрандт и Веласкес – мои боги... Они были выше всех академий мира»⁵⁵ В конце XIX – начале XX вв. в Испании побывали десятки русских художников. Именно в это время русские живописцы в своих картинах создали и свой поэтический образ Испании, ее народа, ее культуры, ее природы. А ведь «испанские» картины А.Я. Головина, П.П. Кончаловского, А.П. Остроумовой-Лебедевой, М.А. Волошина и многих, многих других русских живописцев могли и не

⁴⁵ Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Т. 2. М. 1989. С. 96-97.

⁴⁶ Грабарь И. Э. 1937. С. 226.

⁴⁷ Бенуа А.Н. Мои воспоминания в 5-ти книгах. Кн. 5. М. 1980. С. 454.

⁴⁸ Стасов В.В. Избр. соч. в 3-х т. М. 1952. Т. 3. С. 95.

⁴⁹ Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. Л.-М. 1945. С. 154.

⁵⁰ Кустодиев Б.М. Письма. Статьи, заметки, интервью. Л. 1967. С. 309.

⁵¹ Кустодиев Б.М. 1967. С. 309.

⁵² Кустодиев Б.М. 1967. С. 309.

⁵³ Мастера искусства об искусстве в 7 т. 1969. Т. 6. С. 430.

⁵⁴ Остроумова-Лебедева А.П. 1945. С. 154.

⁵⁵ Зильберштейн И.С. 1948. С. 511.

появиться, не обладай Петербург и Рим бессмертными шедеврами кисти Веласкеса.

Г.В. Томирдиаро, А.В. Морозова

“Итальянский” эталон совершенства в испанистике

XVI–XVIII вв.¹

До конца XVI в. в европейской литературе по искусству образцом совершенства считалось творчество итальянских художников. Португальский теоретик искусства Франсиско де Ольянда, в “Четырех разговорах о живописи” (1548) сохранивший для нас высказывания об искусстве Микеланджело, передает следующее. По его словам, Микеланджело считал, что “лишь произведения, возникающие в Италии, заслуживают быть названными подлинными произведениями искусства. Поэтому мы и истинную живопись, – говорил Микеланджело, – называем итальянской..., – и настаивал, – ...сколько стран ни освещается луной и солнцем, только в одной Италии пишут картины хорошо. ...я полагаю, – якобы утверждал Микеланджело, – что никакая нация и никакой народ, за исключением одного или двух испанцев, не в состоянии настолько близко подойти к итальянской живописной манере или ее скопировать, чтобы тотчас в этом не узнали чужую руку... И если бы даже случилось такое чудо, что кто-нибудь научился писать картины в совершенстве, то следовало бы сказать, что он написал, как итальянец, – даже если он и не намеренно старался нам подражать... Только потому, что в этой стране [Италии] создаются произведения живописи с большим мастерством и вдумчивостью, чем в других странах, мы хорошую живопись называем итальянской, так что мы хорошее произведение, возникшее во Фландрии или Испании, где, как уже указано, к нам наиболее приближаются, называем итальянским”². Таким образом, судя по приведенным цитатам, для Микеланджело (и его сограждан, ведь он повсюду говорит “мы”) не существовало представления о разных национальных школах живописи, а существовало только представление о разных степенях совершенства

¹ Статья впервые была опубликована в: Итальянский сборник. От древности до XXI века. Под ред. Т. В. Сониной. Санкт-Петербург: Акционер и К, 2006. № 9. С. 88–94.

² Мастера искусства об искусстве. М.-Л., 1937. Т. 1. С. 191–192.

художников и их творений и самая высокая степень совершенства именовалась “итальянским искусством”.

Как известно, в эпоху Возрождения первым подробнейшие жизнеописания художников пишет итальянец Джорджо Вазари (1550) и это жизнеописания итальянских мастеров³. Историю других национальных школ искусства пишут сами их представители. После Вазари следующими предпринимают попытку создания истории своего искусства нидерландцы в лице Кареля ван Мандера (1604) и немцы в лице Иоахима Зандарта (1675–1679). Испанцы не торопятся. Трактаты Висенте Кардучо (1633) и Франсиско Пачеко (1649) по жанру – теоретические сочинения, а не историко-биографические. Ф. Пачеко подробно излагает только биографию Веласкеса. Хусепе Мартинес (1675) приводит сведения о жизни и творчестве художников своей малой родины – Сарагосы. Но его труд был опубликован лишь в XIX в. Только Антонио Паломино в своем сочинении “Музей оптики и школа живописи” (1715–1724)⁴, а точнее в его третьей части “Парнас испанских живописцев, увенчанных лаврами”, подробно излагает историю художественной деятельности испанских живописцев, скульпторов и архитекторов, подчеркивая при этом их похожесть на лучших итальянских мастеров. Он называет “совершенно не превзойденных в своей области”⁵ Микеланджело, Рафаэля, Аннибале Каррачи и других итальянцев и пишет, что “с ними состязались в Испании некоторые счастливые гении: с Аннибале в контурах Клаудио Коэльо, ... с Гвидо Рени знаменитый испанец Хосе де Рибера, с Тицианом в красивой венецианской краске дон Диего Веласкес и дон Хуан Карреньо Миранда, ... с Корреджо в четкости и хорошем цвете два талантливый андалусца Пабло де Сеспедес и Алонсо Кано”⁶. Следовательно, и для самих испанцев даже тогда, когда они начинают создавать историко-

³ 2 издание – 1568 г.

⁴ Palomino de Castro y Velasco, A. El Museo pictorico y Escala optica. T. I–III. Madrid, 1715–1724.

⁵ Palomino de Castro y Velasco, A. Ibid. T. 1. Madrid, 1795. P. 34.

⁶ Ibid.

биографические сочинения, посвященные соотечественникам, эталоном совершенства продолжает считаться итальянское искусство.

В XVI–XVII вв. за пределы Иберийского полуострова попадают только династические портреты, вне Испании зачастую остаются и произведения мастеров-эмигрантов, например, Х. Риберы. Техника гравюры, по свидетельству Хусепе Мартинеса⁷, была развита слабо и также не могла способствовать популяризации испанского искусства за границей. Из-за неразвитости национальной историографии искусства и малой доступности испанской живописи для иностранцев, о ней почти не знали в Европе и не считали самостоятельной⁸. На это накладывается еще одно обстоятельство. Европа XVII в. знакома с тремя главными стилями искусства: барокко, классицизмом и реализмом. Но писали об искусстве в основном представители классицизма, которые испанцев или просто игнорировали (как Д.П. Беллори) или относились к ним очень критически (как А. Фелибьен).

Автор “Жизнеописания современных живописцев, скульпторов и архитекторов” (1672) Джованни Пьетро Беллори вводит в свою историю искусства кроме наиболее значительных по его мнению итальянских мастеров (Каррачи, Караваджо, Доменикино) еще и фламандцев Рубенса, Ван Дейка и француза Пуссена. Но никто из испанцев им даже не упоминается.

Французский теоретик искусства второй половины XVII столетия Андре Фелибьен включает нескольких испанских художников в свой труд “Беседы о наиболее знаменитых живописцах, старых и новых”⁹ (1666–1668). Это некий “пейзажист Cleante”, под которым, видимо, имеется в виду Франсиско Коллантес (1599–1656) и Диего Веласкес¹⁰, известный автору по многочисленным портретам представителей Австрийской династии, украшающим нижние апартаменты Лувра. Фелибьен, для которого итальянцы

⁷ Martinez H. Discursos practicables del nobilissimo arte de la pintura. Zaragoza, 1853. P. 184.

⁸ Ныне не подлежит сомнению самостоятельность испанского искусства XVI и особенно XVII в.

⁹ Felibien A. Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellent peintres, anciens et modernes. Vol. 1–5. Paris, 1666–1668. В библиотеке Петербургской Академии художеств имеется близкий по времени экземпляр книги, изданной на французском языке в Лондоне: Londres, MDCCV.

¹⁰ Felibien A. 1705. T. 4. P. 140.

– мерило совершенства художественного вкуса, отмечает, что они современники Кортонь. Причем в “Беседах” эти мастера фигурируют как “неизвестные”¹¹, о которых упоминается в тексте всего один раз. И тут же присовокупляется, что в их произведениях вряд ли можно найти что-либо примечательное, и вообще с их родины не вышло почти никаких больших живописцев¹². Фелибьен пишет, что их картинам свойственны “...те же черты, которые встречаются в произведениях других мастеров не первого ранга, между которыми, видимо, следует числить и этих двух испанцев, которые рассматривали природу особенным образом, не придавая своим работам ничего, кроме схожести с ней...”¹³ Фелибьен противопоставляет натурализму испанцев достойную, по его мнению, гораздо большего уважения, грацию даже “ординарных” итальянских живописцев¹⁴.

В другом месте “Бесед” появляется имя Хусепе Риберы, характеризующегося автором как “еще один имитатор Караваджо”¹⁵. Фелибьен упоминает, видимо, с его точки зрения непростительную по отношению к его кумиру неприязнь Риберы к Доменикино¹⁶.

Не столь рьяные и не столь последовательные как Беллори и Фелибьен апологеты классицизма зачастую отзываются об испанцах положительно. Современник Беллори венецианский живописец и писатель Марко Боскени (1660, 1674) в творчестве Веласкеса видит наивысшее достижение искусства. Но, горячий патриот Венеции, он посвящает свои сочинения биографиям мастеров венецианской живописи¹⁷. Немецкий автор Иоахим Зандрарт в своей “Немецкой Академии”¹⁸, задуманной как первая история мирового искусства, в которой приводятся биографии итальянских, немецких, нидерландских,

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid. Т. 3. Р. 226.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Boschini M. Carta del navegar pittoresco. Venezia, 1660. Boschini M. Le ricche minere della pittura veneziana. Вропое, расширенное издание. Венеция. 1674; Lopresti. ‘L’Arte’, 1919. Р. 13.

¹⁸ Sandrart, Ioachim von. Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerei-Kunste. Nurnberg und Frankfurt, Bd. I. 1675. Р. 191.

французских мастеров искусства и даже сведения по китайской живописи, из всех испанских художников упоминает лишь одного Рибера (причем в разделе итальянского искусства). С Зандрарта берет начало и миф о Рибере как художнике живописавшем казни, мученичества и жестокости. То есть даже те, кто симпатизирует испанцам, мало знаком с их творчеством и еще меньше стремится познакомить с ним своих читателей.

В первой половине XVIII в. ситуация мало меняется. Как отмечает Л.Л. Каганэ, “круг собирателей испанских картин в XVIII в. был узок”¹⁹ и, судя по всему, первоначально ограничивался немногими представителями знати из приближенных французского и английского королей, поддерживавших политические и культурные контакты с Испанией, и дипломатами, имевшими доступ к испанским художественным сокровищам. Если не считать уже упоминавшихся династических портретов, испанская живопись по-прежнему практически не вывозилась за пределы Иберийского полуострова, не репродуцировалась, а путешествия европейцев в Испанию мало практиковались. По своим задачам и художественным приемам европейское искусство было далеко от художественной традиции испанской культуры Золотого века. Только творчество Мурильо с его сентиментализмом отвечало художественным исканиям XVIII в. и вызывало к себе горячий интерес европейских любителей искусства и коллекционеров²⁰.

В 1749 г. на французском языке выходит сокращенный перевод третьей, историко-биографической, части труда испанского теоретика искусства Антонио Паломино “Увенчанный лаврами Парнас испанской живописи”. Как отмечают исследователи²¹, в Европе это было первое издание, полностью посвященное только испанским мастерам. Во вступлении к книге оставшийся анонимным переводчик указывает, что причиной издания этого трактата является то, что “...испанская школа очень мало известна во Франции да и во

¹⁹ Каганэ Л.Л. Эрмитажные картины Мурильо. История собрания // Музей 7. Художественные собрания СССР. М. 1987. С. 263.

²⁰ О формировании эрмитажного собрания картин Мурильо см.: Каганэ Л.Л. Указ. соч. С. 263–279.

²¹ Lipschutz I.H. Spanish painting and the French Romantics. Harvard, 1972. P. 17.

всей Европе”²². Здесь же автор обращает внимание читателей на наличие в конце книги алфавитного указателя с перечислением испанских городов, крепостей, замков и местечек, рядом с которыми стоят списки имен художников, чьи работы имеются в названных пунктах. Как специально подчеркивается, этот указатель предназначался “...для любопытных путешественников”²³. Следовательно, поездки в Испанию с середины XVIII в. начинают постепенно входить в моду.

Перевод этот далеко не дословный и очень краткий. Никакой общей характеристики испанской школы живописи его автор не дает. Он сразу начинает с конкретных мастеров. Идеалом по прежнему остаются итальянцы: Веласкес – “второй Караваджо”²⁴, Сурбаран также пишет “во вкусе Караваджо”²⁵. При этом переводчик свидетельствует о необычайной славе Мурильо, указывая, что “...его картины все ищут во всей Европе”²⁶.

Во второй половине XVIII века имена таких значительных испанских художников, как Х. де Рибера, Д. де Сильва Веласкес, Б.Э. Мурильо, начинают включаться в художественные словари. Но, например, в изданном в Париже Многотомном Словаре (1745–1752) фигурируют как самостоятельные разделы итальянская, немецкая, шведская, фламандская и французская школы, испанцы же перечисляются в главе “Итальянская школа” в подразделе “Неаполитанцы и испанцы”. Здесь названы Луис де Варгас, Диего Веласкес, Хосе Рибера, Мурильо²⁷, то есть далеко не только те мастера, большая часть творчества которых приходится как у Риберы на Италию.

²² Palamino Velasco. *Histoire abregee des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols...* Paris, MDCCXLIX. Avertissement.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid. P. 162.

²⁵ Ibid. P. 173.

²⁶ Ibid. P. 281.

²⁷ *Supplement a l'abrege de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits graves en Taille-douce...* Par M888 des Societes Royales des Sciences de Londres et de Montpellier. Paris. 1745. Часть 1. На это указывается и в Avertissement. P. X.

И даже еще в самом конце XVIII в. в фундаментальном труде Луиджи Ланци²⁸ по истории живописи испанцы фигурируют в разделе Неаполитанского искусства.

Таким образом, в XVI–XVII вв. в европейской литературе по искусству испанцев не замечали, потому что считали их не дотягивающими до совершенства и правильности итальянцев. В XVIII в. на них обращают внимание и в знак расположения называют “итальянцами”. Это еще одно свидетельство того, что ведущей школой искусства Европы на протяжении многих веков считается итальянская школа²⁹. И именно через призму итальянского искусства европейские теоретики и историки смотрят на искусство других стран, в том числе и на испанское, что зачастую приводит к почти абсурдной ситуации. Ведь признание Микеланджело о том, что итальянцы хорошее испанское произведение называют итальянским, остается в силе и в конце XVIII в. в случае с Л. Ланци. А ведь современному неискушенному читателю едва ли придет в голову, что испанцы в старых трудах вполне могли “спрятаться” под грифом “итальянское”.

Национальное своеобразие испанского искусства начнет постепенно осознаваться в европейской историографии только после известных политических событий в Европе конца XVIII – начала XIX вв., когда на европейском художественном рынке окажется значительное количество полотен испанских художников. Этому во многом способствовал и романтизм с его отрицанием былых классицистических ценностей и с переоценкой эпох развития и целых национальных школ, ранее не привлекавших к себе внимания.

²⁸ Lanzi L. Storia pittorica dell'Italia. 1789.

²⁹ См. статьи Томирдиаро Г.В., Морозовой А.В. в других выпусках “Итальянского сборника”.

Г.В. Томирдиаро, А.В. Морозова

«ЖИВОПИСНАЯ» МАНЕРА ВЕЛАСКЕСА И ЕЕ «ИСПАНСКИЕ» ИСТОКИ¹

Живописная манера Веласкеса (1599–1660) для Испании его времени была нова и неординарна. Широкий свободный мазок, сохранение его фактуры в окончательной редакции произведения (даже оставляющее впечатление недописанности), высокая степень обобщения, отсутствие детализации – все это не было общепринятым в то время. Тем не менее, корни революционных изобретений Веласкеса лежат в испанском искусстве эпохи Возрождения.

Испанский теоретик и историк искусства Антонио Паломино (1655–1726) первым в «веласкесоведении» обращает внимание на то, что художник пользовался необычной «длинной кистью, которая позволяла писать стоя на некотором расстоянии от холста. Поэтому, когда вы близко – тяжело увидеть, что происходит, но с дистанции это чудо»². Паломино переселился в Мадрид еще в то время, когда были живы люди, знавшие Веласкеса лично. Он очень ответственно отнесся к предпринятой им попытке создания жизнеописаний испанских художников и его сведениям мы вправе доверять. Предполагается, что он использовал биографию Веласкеса, написанную учеником великого мастера Хуаном де Альфаро³. Из информации, сообщаемой Паломино, следует, что Веласкес пытается добиться эффекта жизнеподобия своих произведений, возникающего именно в восприятии зрителя, а не непосредственно на холсте.

Параллельные явления происходят в литературе того времени. Например, в «Критиконе» (1651–1653) знаменитого испанского писателя Бальтасара Грасиана (1601–1658), постоянное подчеркивание различия между «есть» и «кажется» становится чуть ли не лейтмотивом произведения.

¹ Статья впервые издана в: Итальянский сборник. От древности до XXI века. Вып. 10. Под ред. В. В. Селиванова. Санкт-Петербург: «Акционер и К», 2007. С. 145–156.

² Sources and documents in the history of art series. Italy and Spain. – New Jersey, 1970. – P. 188.

³ Мастера искусства об искусстве в 7 т. – Т. 3. – М., 1967. – С. 143.

В испанской эстетике о подготовленности художественного сознания к появлению не принятой ранее в испанской художественной среде живописной манеры говорит предпочтение, отдаваемое живописи в споре о первенстве между нею и скульптурой. Испанский художник и теоретик искусства Франсиско Пачеко (1564–1654), учитель Веласкеса, в своем трактате «Искусство живописи» (1649) подчеркивал, что «...суть искусства... казаться, а не быть фикцией»⁴. Под последней имеется в виду объемная форма скульптурного творения, воспроизводящая природу такой, какова она в действительности. Слово «фикция» здесь использовано постольку, поскольку объемность творения еще не делает его по жизненности равным произведениям самой природы.

Обосновавшийся в Испании итальянский живописец и теоретик искусства Висенте Кардучо (1578–1638), издавший свои «Диалоги о живописи» в 1633 г., сравнивал «бестелесность» красочного слоя в живописи с раскрывающими красоту мира «нематериальными» солнечными лучами⁵. В «Диалоге природы, живописи и скульптуры» высоко чтимого современниками художника и поэта Хуана Хауреги-и-Агилара (1570–1649) выведенная Судьей Природа, отдавая пальму первенства живописи, восклицает:

«Живописец перспективой

Может делать чудеса:

Чистой ложью, в миг счастливый,

Он вместит в пейзаж правдивый Дальний лес и небеса»⁶.

Главным аргументом авторов явился тезис: «...задача искусства казаться, а не быть»⁷. «Масла в огонь» подлил процесс, начатый испанской интеллигенцией против уплаты живописцами так называемой алькабалы – налога на ремесло. Основным доводом в пользу утверждения живописи

⁴ Мастера искусства об искусстве. – М.-Л., 1937. – Т. I. – С. 405.

⁵ Carducho Vincencio. Dialogos de la pintura. – Madrid, 1633. – P. 93.

⁶ Испанская эстетика. – М., 1977. – С. 109.

⁷ См. вступительную статью А.Л. Штейна в кн.: Испанская эстетика. – С. 30.

свободным искусством, а не низким ремеслом, послужила ее способность творить из ничего⁸ 7.

Наиболее точно эту идею XVII в. сумел выразить ученый уже XVIII столетия Эстебан де Артеага (1747–1798), который в своих «Философских изысканиях об идеальной красоте» писал: «Цель изображения – возбудить в душе наблюдателя идеи, образы и чувства, сходные с теми, какие вызвало бы действительное, физическое присутствие изображаемых предметов»⁹. Следовательно, по мысли Артеаги, задача изображения – не создание копии предмета или модели, а сотворение в сознании зрителя впечатления, идентичного впечатлению от реального предмета. Таким образом, воспроизводится не сам предмет, а лишь впечатление от него.

Ясно, что для «золотого века» необычайно актуальным становится осознание различия между картиной и впечатлением от нее. Как справедливо отмечал известный немецкий искусствовед Макс Фридлендер (1867–1958) «картина Ван Эйка создает полную иллюзию реальности независимо от того, смотрим ли мы на изображение с расстояния 20, 40 или 200 сантиметров, в то время как картина Мане воспринимается должным образом только тогда, когда мы смотрим на нее с определенной точки, а именно – с той точки, с которой художник писал этот объект»¹⁰. Разумеется, написанное Фридлендером справедливо только при условии, что мы стараемся отнестись к картине как к воспроизведению реальности в ее оптической форме. То, что М. Фридлендер пишет о Мане, можно в полной мере отнести уже к Веласкесу, конечно, при условии схематизации творческого пути Веласкеса и сведения его достижений к какой-то константе. В XIX же – XX вв. понимание различия между произведением и его восприятием станет фундаментом художественного творчества. Вспоминаются в этой связи слова К. С. Станиславского: «Оказывается, что это целая наука, как со сцены понять то,

⁸ См. материалы, помещенные в приложении к кн: Carducho V. 1633.

⁹ Испанская эстетика. – С. 498.

¹⁰ Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве / Пер. с нем. М.Ю. Кореневой. – СПб., 2001. – С. 30.

что получается от твоей игры по ту сторону рампы»¹¹. И дальше: «режиссеры талантливо объясняют то, чего им хочется добиться, что надо для пьесы; их интересует только конечный результат. Они критикуют, указывая также, чего не надо, но как добиться желаемого, об этом они умалчивают»¹². Совершенно очевидно, что Веласкес в своем искусстве стремился овладеть этой тайной. Попытаемся понять, как он добивался желаемого и как отнеслись к его открытию современники.

Уже упомянутый нами Висенте Кардучо, придворный художник романист, современник Веласкеса, категорически не принимал реалистических образов, выходивших из-под кисти севильянца. Как теоретик искусства он выстраивает традиционную для романистов иерархию жанров. Высшей ступенью искусства он считал «живопись практическую правильную и научную»¹³. По его мнению, искусство превосходит природу красотой¹⁴, художник выбирает данное глазам, в воображении составляет совершенную картину, руки копируют эту «картину в памяти»¹⁵. Соглашаясь с существующей иерархией жанров, В. Кардучо к низкому относит бодегоны, портрет считает высоким жанром, но оговаривается, что его нужно уметь писать¹⁶. В другом месте замечает, что большие живописцы не были портретистами, так как для создания портрета нужно имитировать объекты, не отступая¹⁷. В. Кардучо был главою враждебного Веласкесу лагеря художников романистов, чьи вечные насмешки над тем, что якобы Веласкес умеет писать только головы, заставили короля в 1627 г. объявить конкурс на написание историко-аллегорической картины «Изгнание морисков»¹⁸. Наряду с мастерами романистического направления в конкурсе принял участие и ставший его победителем Веласкес.

¹¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – М., 1983. – С. 47.

¹² Там же. – С. 110.

¹³ Carducho V. 1633. – P. 43.

¹⁴ Ibid. – P. 50.

¹⁵ Ibid. – P. 51–52.

¹⁶ Ibid. – P. 112.

¹⁷ Ibid. – P. 52.

¹⁸ Об этой истории см.: Знамеровская Т.П. Веласкес. – М., 1978. – С. 66.

Однако, несмотря на свое неприятие реалистического стиля Веласкеса, В. Кардучо, оказывается, вовсе не был настроен против живописности веласкесовской манеры. В своем трактате он пишет касательно живописи венецианцев: «Некоторые картины венецианской школы вблизи едва понятны, а на дистанции раскрывается искусство, их сделавшее. Это живопись пятнами. Она не менее достойна уважения, чем тщательно выписанная картина»¹⁹. Расхождение Кардучо с Веласкесом идет только на уровне трактовки образов: ему не нравится отсутствие у Веласкеса идеализации, но он не возражает против живописной манеры Веласкеса. По благородству литературного языка, которым написан трактат Кардучо, его автора довольно трудно представить зачинщиком упомянутой ссоры с Веласкесом. Он сдержан даже в критике реализма. Станным кажется один момент. Имя Веласкеса упоминается в трактате только один раз в ряду других художников при описании картин, украшавших королевский Алькасар²⁰. Вражда между придворными романистами и Веласкесом, видимо, была подспудной и, во всяком случае, односторонней. Отношение Веласкеса к романистам скорее можно назвать индифферентным. Например, известно, что в поздние годы Веласкес, приобретя влияние при дворе, давал Кардучо заказы²¹.

Сам Веласкес был уверен в достоинстве избранного пути и не сомневался, что лучше быть первым в жанре, чем вторым в другом роде живописи. Известен его ответ художникам, утверждавшим, будто он умеет писать только голову: «Мне очень льстят, потому что я не знаю того, кто бы умел ее писать»²². По этим словам можно представить не только его критическое отношение к своим возможностям, но и сомнение в возможностях других.

Первая картина Веласкеса, ставшая его «визитной карточкой» при дворе, поскольку именно ее художник взял с собой в Мадрид в 1623 г., чтобы

¹⁹ Carducho V. 1633. – P. 85.

²⁰ Ibid. – P. 155.

²¹ Camon Aznar J. La pintura española del siglo XVII. Historia general del Arte. / Dirigido por Jose Pijoan. Summa Artis. – T. XXV. – Madrid, 1983. – P. 49.

²² Camon Aznar J. Op. cit. – P. 344.

показать своему покровителю придворному Филиппу IV Хуану де Фонсеке, – жанровое произведение «Продавец воды». Паломино отмечал, что она «столь знаменита, что по сей день находится во дворце Буэн Ретиро»²³. Сразу по приезде в Мадрид Веласкес пишет портрет Фонсеки, произведший впечатление на Филиппа IV. Окончательно же судьбу Веласкеса решило изображение самого Филиппа. Благодаря мастерству портретиста Веласкес назначается королевским мастером и, согласно Пачеко, получает исключительное право писать портреты короля. Жанр и портрет стоят в начале блестящей карьеры Веласкеса как королевского живописца.

Первенство в затеянном по инициативе придворных романистов конкурсе на историческое полотно Веласкесу присудило жюри, в состав которого входил Хуан Баутиста Майно, учивший живописи Филиппа IV²⁴. Как мы видим, у Веласкеса была могучая поддержка в лице короля и придворных и некоторых художников. Личность Веласкеса в этой среде не вызывала враждебности. Да и романисты мало-помалу начинали перенимать особенности его живописи. Их картины становились менее выписанными, живописная манера более свободной,

Судя по В. Кардучо, правдивость Веласкеса в передаче натуры заставляла романистов считать искусство Веласкеса живописью низшего ранга. Живописная же манера Веласкеса не должна была вызывать особого раздражения. Придворных романистов, главным образом, удивляло, почему веласкесовская живопись, по их понятиям «неправильная» и «не высокая», получает такие почести при дворе. Но они вынуждены были смириться.

Живопись Веласкеса во многом противоположна искусству романистов. Но школа, которую он прошел в юности, была романистической. И он вынес из этой школы много полезного для себя. Познакомился с анатомией и перспективой. Учитель Веласкеса – Франсиско Пачеко – тоже романист. А. Паломино считал, что Веласкес выработал свое представление о красоте с

²³ Sources... 1970. – P. 182.

²⁴ Brown J. Velazquez. Painter and courtier. – New Haven, 1986. – P. 60, 61.

помощью трактата Федерико Цуккаро и усовершенствовал ее используя советы Джованни Батиста Арменини²⁵. Паломино не сомневался, что Веласкес многое унаследовал от итальянских мастеров позднего Возрождения.

Действительно, Веласкеса сближало с романистами прежде всего то, что и для них, и для него картина представлялась плодом творческих исканий мастера, а не рабской копией природы. Природу нужно было трансформировать. В первом случае, чтобы усовершенствовать, идеализировать на холсте и соответственно в восприятии зрителя (у романистов), во втором (у Веласкеса), чтобы ее преобразить на холсте, воссоздав в восприятии зрителя. И в том, и в другом случае картина не есть зеркальное отражение природы.

Позиция другого современника Веласкеса, теоретика и историка испанского искусства XVII столетия – Хусепе Мартинеса (1602–1682) во многом противоположна позиции Висенте Кардучо и, пожалуй, ближе Веласкесу. Его книга «Практические рассуждения о благороднейшем искусстве живописи» была написана около 1675 г.²⁶ Интересна мысль Х. Мартинеса об учете индивидуальных способностей: «...все охватить невозможно: рисунок и колорит, деликатное и мужественное и т.д.»²⁷ Х. Мартинес признает равенство разных манер и не считает стремление к идеализации единственно возможной формой художественного творчества. Овладев базой мастерства, каждый выбирает ту манеру, которая ему подходит. Автор утверждает, что «есть манеры, которые надо рассматривать вблизи, а другие с дистанции»²⁸. Нужно учитывать место, где будет размещено написанное и уметь определять, откуда произведение нужно смотреть²⁹. Как и В. Кардучо, Х. Мартинес знает три рода живописи в зависимости от степени ее натуралистичности и высшей считает манеру, исправляющую ошибки

²⁵ Sources... 1970. – P. 183.

²⁶ Ibid. – P. 179. Сочинение Х. Мартинеса было опубликовано только в 1866 году.

²⁷ Martinez Husepe. Discorsos practicables del nobilissimo arte de la pintura. – Zaragoza, 1853. – P. 65–66.

²⁸ Ibid. – P. 78.

²⁹ Ibid. – P. 74.

природы, а низшей – имитирующую природу, не отступая от нее и не идеализируя ее³⁰. Но в то же время он предостерегает от ошибки «чужого» стиля и «чужой» манеры. «Эта манера работать, – пишет он о Караваджо, – хороша только для тех, кто натурально ее нашел для себя»³¹. Такой учет индивидуальности мастера и зрительного восприятия произведения – показательны как свидетельство трансформаций в общественном мнении в отношении к приятию разных художественных манер.

Читая испанские трактаты по искусству, можно заметить, что художники и теоретики с уважением относятся к правилам построения анатомически совершенных фигур. Они пишут о должных пропорциях, о необходимости изучении перспективы. Но все эти правила и законы построения формы и пространства выявляются эмпирически. Теоретики демонстрируют их в своих текстах на конкретных примерах. В своих рассуждениях об искусстве на авторитеты опирается Х. Мартинес. Б. Грасиан в своем трактате об остроумии пишет, что оно в таком-то и таком-то стихотворении, значит остроумие есть то-то и то-то. Ф. Пачеко считает, что идеал те-то и те-то, значит надо писать так-то и так-то. Чтобы выразить свое мнение по тому или другому вопросу, Пачеко просто перечисляет художников, чьи картины или статуи ему кажутся привлекательными³². Такое множество примеров правильного оставляло альтернативы для новых трактовок.

У многих авторов мы находим высказывание о том, что Веласкес пишет в реалистической манере и находит технику, которая позволяет ему сделать реалистические образы живыми. Это волшебство Веласкеса подметили еще его современники. Франсиско Кеведо (1580–1645) в поэме, посвященной Веласкесу, хвалил различные пятна цвета, которыми «великий Веласкес» оживляет образы, достигая правды в изображении чувств³³. Паломино пишет

³⁰ Ibid. – P. 85, 86.

³¹ Ibid. – P. 125.

³² См. Ваганова Е.О. Понятие «натуры» у Франсиско Пачеко и в испанской живописи XVII в. // Iberica. Кальдерон и мировая культура. – Л. 1986. – С. 198–206.

³³ Lopez-Rey J. Velazquez' Work and World. – London. 1968. – P. 47.

о выполненном Веласкесом портрете Хуана Парехи: «Все художники Рима согласились, что если все другие работы выглядят как живопись, эта одна – как Правда»³⁴. Буквально те же самые слова «это правда, не живопись» Паломино записывает о «Менинах», где «между фигурами Веласкесу удалось передать атмосферу»³⁵. Тот же Паломино свидетельствует, что, когда Веласкес, возвратившись из Италии, привез повторение портрета Иннокентия X, придворные боялись разговаривать, можно было подумать, что в соседней комнате находится сам папа³⁶.

Картины Веласкеса при сопоставлении с творчеством его предшественников и современников казались и продолжают казаться необычными. Один из крупнейших испанских современных теоретиков и историков искусства, посвятивший немало своих сочинений Веласкесу, Х. Ортега-и-Гассет полагал, что никто не писал объект меньшим количеством мазков³⁷. Веласкес умеет передавать впечатление воздуха, среды. Американский испанист Дж. Браун указывал, что его картины, особенно поздние, воспринимаются целиком, они имеют свой оптический «фокус»³⁸. Этому мнению придерживались и отечественные испанисты. Татьяна Петровна Знамеровская писала про портрет инфанты Марии Терезы Веласкеса: «В фокусе зрения художника (а тем самым и зрителя) находится только самое главное – человеческое лицо. В соответствии с этим оно и выписано детальнее, чем прочее... Все остальное изображено так, как его воспринимает глаз не в фокусе, а только в примыкающей к нему зоне рассеянного зрения, и потому не может быть рассмотрено в деталях»³⁹.

Можно предположить, что умение воссоздавать в картине впечатление как от реальной жизни, легкость и свободу красочного мазка Веласкес мог заимствовать у Эль Греко.

³⁴ Sources... 1970. – P. 192.

³⁵ Ibid. – P. 194.

³⁶ Harris T. Velazquez. – Oxford, 1982. – P. 209.

³⁷ Ortega y Gasset, Jose. Velazquez. – Madrid, 1970. – P. 35.

³⁸ Brown J. Op. cit. – P. 259.

³⁹ Знамеровская Т.П. Веласкес. – М., 1978. – С. 183.

Известно, что Веласкес интересовался живописью Эль Греко. Учитель Веласкеса Ф. Пачеко посещал Эль Греко в Толедо и подробно описал манеру работы Эль Греко и свои впечатления от беседы с ним⁴⁰. Паломино называет имя ученика Эль Греко Луиса Тристиана, которого Веласкес, якобы, объявил своим учителем, закончив обучение у Пачеко⁴¹. В портретах, по словам того же автора, Веласкес имитировал Эль Греко, который, как он считал, никогда не был оценен достаточно высоко⁴². Целый ряд фактов показывает особое отношение Веласкеса к наследию Эль Греко. После смерти Веласкеса в его мастерской находилось три портрета Эль Греко⁴³; несколько работ Эль Греко Веласкес разместил в королевском Алькасаре⁴⁴. На почетное место в соборе Эскориала перевесил «Мученичество св. Маврикия», когда-то по приказу Филиппа II убранный в Зал Капитула и так и оставшееся там⁴⁵. В 1640 г. по совету Веласкеса «Св. Ильдефонс» и изображение апостола Петра Эль Греко были приобретены королем Филиппом IV для собраний Эскориала⁴⁶.

Знаменитый при жизни, Эль Греко и после смерти был известен в Испании (хотя через столетие его имя и осталось известным только немногим знатокам и любителям). Он упоминается в приложении к трактату В. Кардучо в связи с победой в тяжбе против уплаты алькабалы⁴⁷. Х. Мартинес называет манеру Греко «экстравагантной»⁴⁸. Ф. Пачеко некоторые произведения Эль Греко кажутся «столь явственно яркими и такими живыми»⁴⁹.

Греко нужна была «экстравагантность», «незаконченность», чтобы сделать жизненными образы, родившиеся в его сознании.

⁴⁰ См.: Мастера искусства об искусстве. – Т. 1. – 1937. – С. 415, 427.

⁴¹ Sources... 1970. – P. 183.

⁴² Ibid. – P. 183.

⁴³ Brown J. Op. cit. – P. 265.

⁴⁴ Ibid. – P. 243.

⁴⁵ Каптерева Т. П. Искусство Испании. – М., 1989. – С. 290, 330.

⁴⁶ Там же. – С. 352.

⁴⁷ Carducho V. Op. cit. – P. 217.

⁴⁸ Martinez H. Op. cit. – P. 177.

⁴⁹ Мастера искусства об искусстве. – 1937. – Т. 1. – С. 418.

Нельзя не учитывать и параллельное творчеству Эль Греко мистическое течение в литературе XVI в. Оно, несомненно, сыграло значительную роль в формировании мировосприятия испанцев XVII столетия.

Логично предположить, что развитие в XVI в. мистического течения в испанской литературе, форсированное внимание к внутреннему миру дало возможность XVII в. сделать субъективное восприятие объектом исследования. Мистики подвергли скрупулезному анализу свои субъективные впечатления, мысли, чувства и ощущения. В отличие от средневековых схоластов, они не знают Истины наперед и в своих произведениях пытаются проследить свой душевный и духовный путь к откровениям и блаженству экстаза. Поэтому труды известной мистической писательницы, позже возведенной в ранг святых, св. Терезы из города Авила современный испанский искусствовед Х. Камон Аснар назвал образцом психологического анализа, не превзойденным до сих пор⁵⁰.

Таким образом, картины Веласкеса, рассматриваемые как сотворение на холсте воображаемого мира, зрительное впечатление от которого подобно впечатлению от реальной природы, опирается на следующие достижения испанского искусства XVI в.: романистическая школа внушила Веласкесу, – если воспользоваться словами Э. Панофского, – «...идею преодоления природы, основанную на том, что свободная творческая «фантазия» может преобразовать явление, выходя при этом за пределы природных возможностей»⁵¹; а у Эль Греко и мистиков Веласкес научился анализу субъективного впечатления и умению придавать жизненность изображаемому⁵², пусть это изображаемое и является потусторонним.

Х. Ортега-и-Гассет заметил, что Веласкес, вероятно, считал миссией живописи спасение изменяющейся реальности, превращение эфемерного в

⁵⁰ Camon Aznar J. Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz. – Madrid, 1972. – P. 269.

⁵¹ Панофский Э. Idea / Пер. с нем. Ю.Н. Попова. – СПб., 2002. – С. 45.

⁵² Задачей этой статьи была попытка проследить взаимосвязь между периодами XVI и XVII веков испанской живописи, поэтому такие существенные для творчества Веласкеса влияния, как караваджизм, искусство Рубенса, венецианская живопись, с которой он досконально познакомился во время своих итальянских поездок, здесь не затрагиваются.

вечное⁵³. Такая идея вполне современна для XVII века, когда много говорили о скоротечности жизни. В стихах английских, французских, немецких поэтов больше чувственности, наслаждения мгновением жизни, у испанцев сильнее трагизм и печаль по уходящему, может быть, поэтому сильнее и стремление обессмертить уходящий миг. Подобное мировосприятие вполне гармонично соотносится с мирокосмом веласкесовских полотен.

Традиционно в отечественной испанистике живопись «золотого века» определяется емкой формулой Татьяны Петровны Знамеровской как «реалистическая по своим основным установкам...»⁵⁴. Реалистические образы противоречили романистическим способам изображения с их стремлением к выписанности, законченности и линейности. Эти разноречия не существовали для романистов: их творчество было достаточно цельно. Они не существовали для Веласкеса, поскольку ему были не нужны романистические способы изображения – он от них отказался. Но они существовали как объективный факт эволюции искусства, развитие которого осуществляется в ходе замены одних противоречий другими в результате предпринимаемых попыток их снятия. Веласкес учился у романистов и первые реалистические произведения создал, используя романистические художественные приемы. Чтобы урегулировать эти разноречия, нужно было усвоить новую живописную манеру письма. Психологическая основа для ее возникновения была подготовлена предшествующим развитием испанского искусства и испанской теоретической мысли, а одним из первых применил эту манеру в своем искусстве Диего Веласкес.

⁵³ Ortega y Gasset J. Op. cit. – P. 194.

⁵⁴ Знамеровская Т.П. Творчество Хусепе Риберы и проблема народности испанского реалистического искусства. – Л., 1955. – С. 46.

Tomirdiario G.

«Pasos» como un tipo de la escultura española¹

A pesar de que el tema del presente artículo se formula como escultura, una noción bastante amplia, su nombre tiene además una palabra adicional poco clara- «pasos». Aquí es preciso explicar que la palabra «pasos» tiene tres significados distintos. El primero es «un movimiento» o bien «acción de pasar». El segundo tiene que ver con numerosas celebraciones religiosas, que son frecuentes en España – éste país cuenta con unas mil fiestas religiosas, algunos hasta sostienen que son unas 4 mil. Como indica con razón el cónsul honorario de España en San- Petersburgo señor Blanco, «se puede decir que España siempre está de fiesta, al menos en alguna de sus partes.»² Aún leyendo una de las obras del siglo 17 podemos encontrar una cita así: «El mes de agosto tiene tantos días festivos cuanto laborales»³. Esta cantidad increíble de días no laborales me impresionó durante uno de mis primeros viajes por España, y, como nos comunicaron más tarde, aquel mayo contaba con 17 días festivos.

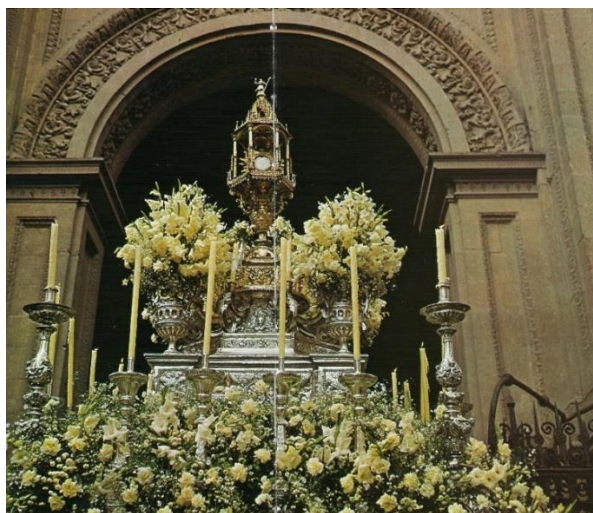


Fig. 1. Corpus Christi, Catedral de Granada.

¹ Впервые опубликовано: Tomirdiario, Galina, «Los pasos como un tipo de escultura española», в: Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (eds.), Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, pp. 407-416. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 28/Publicaciones Digitales del GRISO.

URI : <https://hdl.handle.net/10171/37998>

² Shashkov, Kostileva, 2002, p.4

³ Shashkov, Kostileva, 2002, p.6

En la época de estas fiestas se celebran numerosas procesiones. Para ellas se utilizan varias esculturas, como gigantes, tanto no muy grandes. Para llevar estas esculturas utilizan plataformas especiales, colocando las estatuas encima de ellas. Se llaman «Pasos», porque cuando gente las lleva parecen pasar por las calles. Estas plataformas pueden ser muy grandes y pesadas, algunas alcanzan hasta tres toneladas. En su traslado pueden participar hasta 40 personas porteadoras(En la mayoría de los casos son parroquianos de la iglesia del lugar) Cada uno lleva el peso que puede alcanzar 80 quilos. Previamente los participantes de la procesión se entrenan 3 meses. Durante estos ensayos de la futura celebración las plataformas se llevan sin estatuas ni esculturas que se colocarán despues, cuando llegue el día de la fiesta.



Fig. 2. Estatua de la Virgen de San-Vicente de Barquera (Málaga).

Es decir, el término «paso» se emplea con un significado destinto- designa la plataforma, sobre la cual se ponen las estatuas. El tercer significado del vocábulo ya se refiere a las propias estatuas, que se llevan sobre las plataformas en la época de las fiestas. Las estatuas parecen dar pasos, rodeados por la muchedumbre. En éste artículo también vamos a utilizar el término «paso» con su tercer significado – «la escultura». En diferentes partes de España durante la época de las fiestas se puede ver «pasos» completamente destintos. La gente lleva cruces, crucifijos, figuras de los Santos, de Cristo y de La Virgen. En un pueblo en la zona de la costa que se

llama San Vicente adoran a la Virgen de la Barquera y conservan la leyenda de que la Virgen llegó allí en un barco sin remeros ni remos ni velas - por eso cada año en el día de la fiesta los marineros llevan una estatua de la virgen hasta el mar.

El paso de los creyentes llevando una estatua de la virgen lo podemos ver en el cuadro de Francisco Goya «La procesión de flagellantes». La escena da una impresión lúgubre. Así lo explica el propio pintor en su carta al director de la Academia de Bellas Artes: «Escogí un tema que me permitiera azotar a las supersticiones». Queda claro que el pintor joven y progresista que conocía las ideas de la ilustración francesa tenía una actitud negativa hacia la realidad española de aquel entonces y expresó su protesta contra el desenfreno de un ciego fanatismo religioso.



Fig. 3. Goya, Francisco, *Procesión de flagellantes*, Madrid, Real Academia de San Fernando.

En la actualidad estas procesiones tienen un aspecto completamente distinto. Se destacan por un carácter festivo, allí acuden muchos espectadores con trajes de colores vivos, un sinfín de flores sobre las plataformas, el vestido vertiginoso de la Virgen. A la Santa Patrona de la ciudad de Zaragoza Santa María del Pilar se le ponen un vestido nuevo para las fiestas cada año - y a veces su vestuario puede dejarle a uno pasmado por su pomposidad. Durante nuestra primera estancia en España en una de las catedrales nos dijeron que poco antes de nuestra visita la capa de la virgen, adornada con 20 mil perlas había sido robada. Y si hoy esta información

por su antigüedad nos suena a mitos, los precios (calculados en euros) de los vestidos utilizados en la actualidad también pueden impresionar. Algunos llegan a costar hasta 150 mil euros.



Fig. 4. Procesión con Virgen de Pilar en Zaragoza.

Las celebraciones y procesiones pueden tener lugar en varias épocas del año. Pero las que más impresionan son las de La Semana Santa(que coincide con la pascua rusa). Son celebraciones de mucha envergadura que se organizan con imaginación y fantasía en muchas ciudades - pero una fama especial la tienen las fiestas en Córdoba, Albacete, Málaga, Zamora, Zaragoza. La celebración en cada una de estas ciudades tiene sus rasgos específicos. En Granada, por ejemplo, llevan una imágen del Cristo de los gitanos y la traen a Sacramonte, un lugar exótico, donde los gitanos siguen viviendo en las cuevas. En Córdoba durante una semana se celebran 60 «pasos». Un espectáculo increíble le ofrece a la gente la ciudad de Sevilla. Cuenta con unas cien procesiones por el estilo, con palataformas y figuras. Además de las esculturas sobre las plataformas se puede ver grupos escultóricos de muchas figuras que representan los sufrimientos de Cristo.

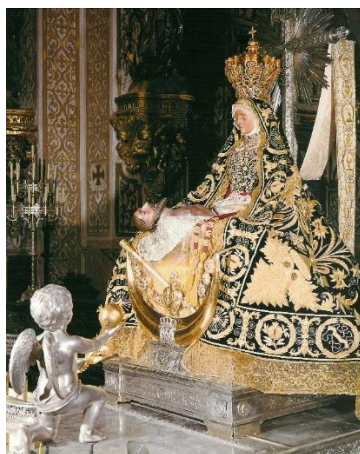


Fig. 5. Virgen de Las Angustias en Granada.

La tradición de las fiestas de este tipo se remonta al siglo 16. En el siglo 17 el arte de elaborar esculturas para las procesiones experimentan un auge. Se piensa que fue el escultor Rincón quien elaboró los primeros grupos de figuras de madera para «los pasos». Su «Levantamiento de la cruz» se considera una obra clásica de «los pasos».

En España del siglo 17 surgen pintores, para los cuales la pintura de las figuras de madera se convierte en especialidad. Aún los grandes Maestros del arte se dedican a esto de vez en cuando. Así sabemos que Pacheco, el maestro de Velázquez, pintaba figuras de madera. A eso mismo se dedicaba Villanueva, el maestro de Zurbarán. Entre los escultores más conocidos de «los pasos» están Grigorio Fernández, Martínez Montañés(un escultor contemporáneo de Velázquez), Pedro de Meno, Alonso Cano y otros maestros. En la actualidad sus obras están en varios museos, y el que goza de una fama especial entre los tesoros de este tipo de arte es el Museo Nacional de escultura en Valladolid. Estas estatuas llevan mucho tiempo sin abandonar el famoso museo y no participan en las procesiones actuales. Pero hay otros museos que sirven de depósito para «los pasos» que sí que toman parte en las celebraciones de hoy. Un museo así está en Orihuela, en la provincia de Alicante.

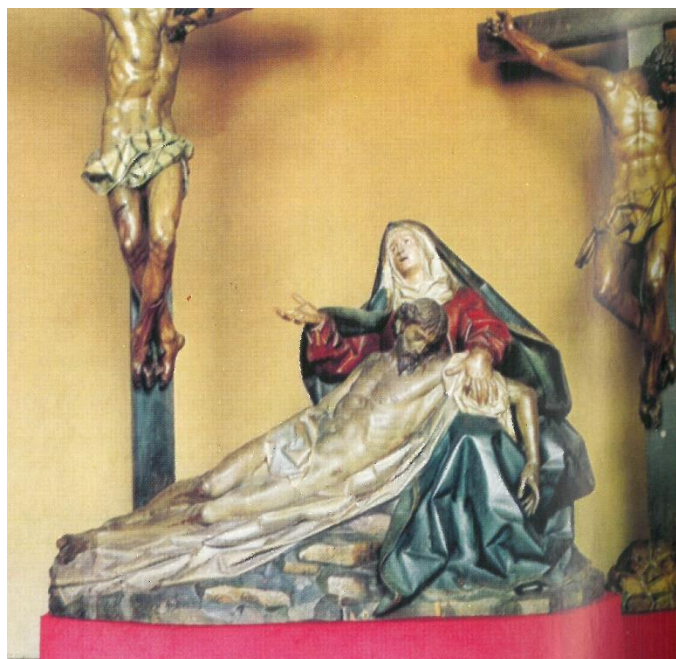


Fig. 6. Fernández, Gregorio, *La piedad*, Museo Nacional de Escultura en Valladolid.

Las esculturas de «Los pasos» se caracterizan por unos rasgos sepecíficos. La mayoría son bastante grandes, muchas veces exeden el tamaño natural. Tienen un colorido muy intenso o, como las de la virgén, un vestido suntuoso. Las figuras se ofrecen al público en movimiento, de una manera enérgica y pueden facilmente obsevarse a grades distáncias, debido a que sus siluetas se perciben bien y sus posturas están marcados por una gran expesividad, sus gestos están llenos de energia. En los grupos escultóricos de este tipo se diferencian las características de dos personajes contrapuestos: de Cristo y de sus torturadores. Las imagenes de los verdugos y sus secuaces reciben como regla una interpretación negativa: sus figuras son feas, con unos miembros desproporcionales y a veces hasta repugnantes. Estos «héroes» se nos presentan con unos cuellos cortos y torcidos, brazos musculozos y brutos, caras primitivas. La imagen de Cristo siempre aparece con un aspecto magnífico, elevado y espiritual.

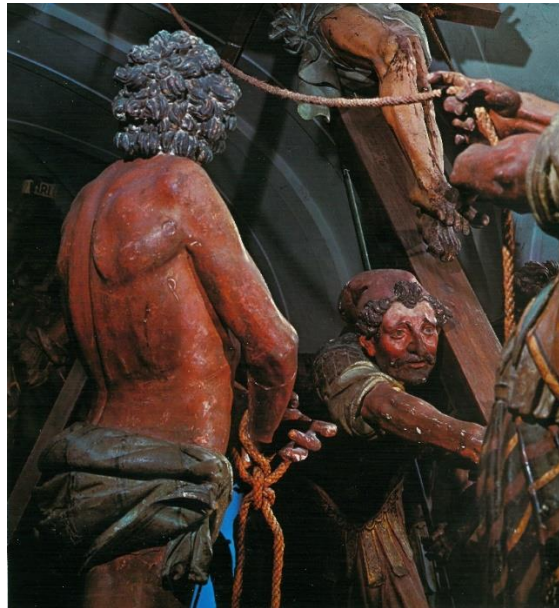


Fig. 7. Rincón, Francisco, “Los pasos” con el levantamiento de la cruz Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Son especialmente difíciles como de elaborar tanto de utilizar en las procesiones los grupos escultóricos que representan la Gólgota (el descendimiento de Cristo) así como los que incluyen elementos de un acto teatral. A los ojos de los espectadores al Cristo las mismas figuras de madera le quitan a Cristo de la cruz(con ayuda de mecanismos).



Fig. 8. Rincón, Francisco, “Los pasos” con el levantamiento de la cruz (fragmento) Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

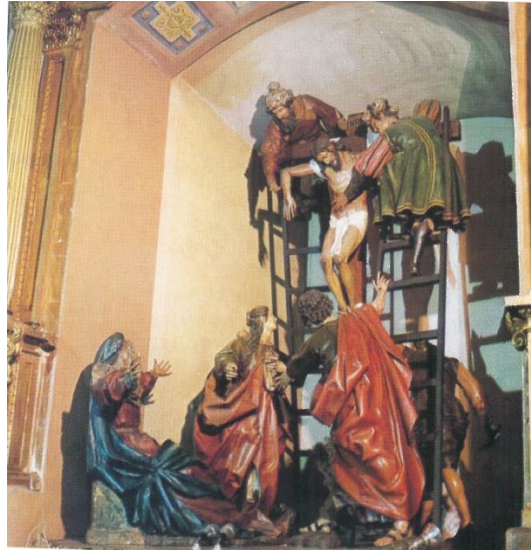


Fig. 9. Fernández, Gregorio, La composición escultórica de muchas figuras “*El descendimiento*”, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

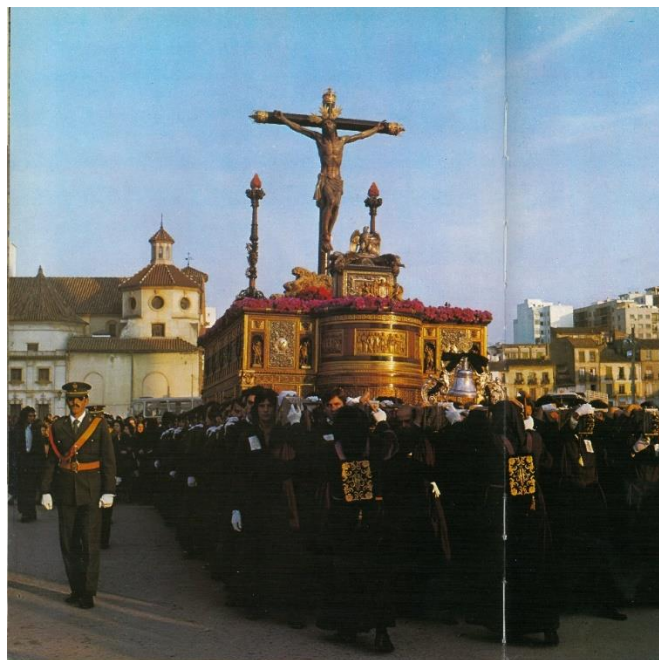


Fig. 10. *Paso de Cristo de la Expiración*. Málaga. La Semana Santa. Iglesia de San Pedro.

A diferencia de otros países católicos donde también se practican los actos por el estilo, en España estas celebraciones se caracterizan por una pomposidad excepcional. Fascinan a los espectadores y atraen a muchos extranjeros. Esto nos hace pensar no solo en la tradición de las misterias medievales que se interpretaban en las plazas de Europa, sino también en el papel especial que desempeñó el teatro en la España del siglo 17. Hoy en día la tradición de las procesiones de este tipo no

solamente pervive, sino florece y se desarrolla, pasando de un acto puramente religioso a una verdadera fiesta que en un período dado del año invade a toda España. Al mismo tiempo esto abre unas nuevas posibilidades para la búsqueda artística y las soluciones nuevas. Hoy uno puede ver los ejemplos de las esculturas de «los pasos» no solo en museos. También se puede estudiarlos en las calles y las plazas de las ciudades españolas en la época de sus fiestas numerosas.

Ha habido muchos intentos de definir el término «los pasos». En un ensayo histórico nos encontramos con una cita hermosa que dice: «Los pasos son el sincretismo del arte, espiritualidad y dolor, que es indescriptible»⁴. En los estudios de los historiadores del arte la definición de «los pasos» tiene un carácter serio y científicamente sólido: «Son actos populares, iluminados por la luz de una tradición que cuenta con muchos siglos. Aquí una fe exaltada se enlaza estrechamente con una jovialidad pagana que ya de antaño les fascinaba a los extranjeros»⁵. Pero tal vez ni unos ni otros puedan expresar toda una gama compleja y variada de emociones que ponen en su obra los pintores y escultores – porque la mentalidad de este pueblo que se reflejó de una manera tan especial en este fenómeno artístico y en todas las obras del arte que desempeñan un papel en las celebraciones – esta mentalidad se iba formando durante largos siglos.

Bibliografía

Canales, Alfonso, *Malaga en color*, Leon, Everest, 1978.

Ispania, ed. Dorling Kindersley, Moscú, Slovo, 2001 (en ruso).

Ispania, Okno v mir, Moscú, Ecom-press, 1996 (en ruso).

Kaptereva, Tatiana Pavlovna, *Ispania, Istoria iskusstva*, Moscú, Beliy gorod, 2003 (en ruso).

Martín González, Juan José, *Museo Nacional de escultura en Valladolid*, Leon, Everest, 1981

⁴ Shashkov, Kostileva, 2002, p.67.

⁵ Káptereva, 2000, p. 314.

Molina Fajardo, Eduardo, *Granada en color*, Leon, Everest, 1981

Shashkov, Yuriy Alekseevich, Kostileva E. A., *Fiestas de España*, San-Petersburgo, Caro, 2002 (en ruso).

Vsya Zaragoza, Moscú, Campana, 1998 (en ruso).

Xavier de Salas, Bosch, *Goya en Madrid*, Madrid, Orgaz, 1979.

Lista de ilustraciones

1. Corpus Christi, Catedral de Granada.
2. Estatua de la Virgen de San-Vicente de Barquera (Málaga).
3. Goya, Francisco, *Procesión de flagellantes*, Madrid, Real Academia de San Fernando.
4. Procesión con Virgen de Pilar en Zaragoza.
5. Virgen de Las Angustias en Granada.
6. Fernández, Gregorio, *La piedad*, Museo Nacional de Escultura en Valladolid.
7. Rincón, Francisco, “Los pasos” con el levantamiento de la cruz Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
8. Rincón, Francisco, “*Los pasos*” con el levantamiento de la cruz (fragmento) Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
9. Fernández, Gregorio, La composición escultórica de muchas figuras “*El descendimiento*”, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
10. *Paso de Cristo de la Expiración*. Málaga. La Semana Santa. Iglesia de San Pedro.

Томирдиаро Г. В.

Алонсо Кано – мастер четырех искусств¹

Именем знаменитого испанского художника Алонсо Кано в Мадриде названы улица и станция метро. Картины его хранятся в музее Прадо в Мадриде, в Эрмитаже в С.-Петербурге и других музеях мира. Его произведения украшают соборы Гранады и Малаги. Но литература об этом выдающемся мастере испанского искусства не обширна. Нельзя сказать, что он оказался забытым художником. Однако в средствах массовой информации и в интернете даются, как правило, очень краткие биографические сведения и приводятся наиболее популярные его произведения. В специальных трудах, посвященных испанскому искусству, ему уделяется незаслуженно мало внимания. Часто просто указываются наиболее известные его произведения. Мнения авторов, пишущих об Алонсо Кано, значительно различаются между собой.

Особенность творчества Алонсо Кано, в отличие от многих других испанских художников, заключается в том, что он не занимался только одним видом искусства, например, скульптурой или только живописью. Часто авторы делают акцент на сложном характере Алонсо Кано, объясняя им не только трудности в жизни и карьере художника, но и то, что он не смог, как они считают, сосредоточиться только на одном виде искусства. Ряд исследователей считает его только скульптором прежде всего. На самом деле этот мастер был одаренным не только в одной области искусства. Таким образом, в литературе об Алонсо Кано складывается неоднозначное мнение о нем как о художнике. Если подвести итог разным оценкам, то вывод напрашивается следующий: Алонсо Кано человек со сложным характером, который помешал ему сосредоточиться на одном виде искусства; художник, в живописи менее оригинальный, чем живописцы одного с ним поколения;

¹ Впервые напечатана в: Россия и Иberoамерика в глобализирующемся мире. Материалы второго международного форума. С.-Петербург, 2016. С. 59-64.

художник, который оказался под сильным влиянием итальянского искусства. Я не разбираю исторические и литературные источники подробно, так как это задачи диссертационные, но обращаюсь непосредственно к художественному наследию А. Кано.

Графическое наследие Алонсо Кано не очень многочисленно. Но сохранившиеся рисунки художника показательны. Они очень разнообразны. Это автопортрет Кано в пожилые годы. Среди рисунков – композиции для создания алтарей, эскизы общего решения ретабло и их фрагментов, их компоновка, наброски отдельных фигур, разработки композиций с парными фигурами, моменты движения. Поражает великолепное знание обнаженной натуры; тела очень разные по облику и позам, представлены в различных ситуациях. Более всего удивляет в рисунках виртуозная передача обнаженного тела лаконичными средствами. Для Кано характерен минимум линий и их виртуозная точность.

Особенно важен нам графический автопортрет Алонсо Кано в пожилом возрасте, художник изобразил себя сосредоточенным, погруженным в раздумья.



Илл. 1. Автопортрет Алонсо Кано.

Одним из самых значительных созданий Алонсо Кано является фасад Гранадского собора. Эта работа относится к последним годам жизни мастера. При жизни автора замысел не был осуществлен. Но он не остался только проектом на бумаге. Этот удивительный по художественному решению и своему значению фасад, спроектированный Кано, был реализован архитектором Х. Гранадосом. Как выглядел фасад собора до создания проекта Алонсо Кано, позволяет нам увидеть рисунок Диего Веласкеса. В истории искусства нередко наблюдаются удивительные и парадоксальные факты. Художник может стать знаменитым, создав только один шедевр. Если допустить невозможное предположение, что Кано не создал ничего более, кроме фасада Гранадского собора, он и в этом случае остается для будущего незабываемым выдающимся мастером искусства, знаменитым архитектором. А его фасад – визитной карточкой города Гранада. Художественное решение этого фасада поразительно по многогранному впечатлению. Он поражает своей монументальностью. Вызывают удивление три мощные арки, стремительно вздымающиеся в небо. Их боковые опоры кажутся могучими. Впечатление динамичности усиливается за счет контраста ярко освещенных опор арок и погруженного в глубокую тень пространства между опорами. Приемы архитектора создают общее впечатление простоты, монументальности, строгости и торжественности.



Илл. 2. Фасад собора в Гранаде. Автор проекта А. Кано.

Для севильского периода интересны некоторые удивительные произведения скульптуры и живописи. Среди них скульптурное изображение Якова Старшего с экспрессивным жестом рук. Интересна композиция сидящей фигуры, данной в сложном ракурсе с фиксацией мгновенной эмоциональной реакции на невидимого нами собеседника. В живописи этого периода выделяется картина «Христос и его ученики в Эммаусе», в ней тоже использованы сложные ракурсы фигур, живые жесты. Убедительно переданы движения фигур. Это не одиночная фигура святого, а целый комплекс персонажей, отличающийся зрелостью художественного решения. В нем ощущается великолепное композиционное решение, очень гармоничное по пропорции, монументальное, величественное.

В детстве в Гранаде закладываются основы его творчества, воспитывается его трудолюбие. Надо отметить, что так называемый первый Гранадский период его жизни не очень богат информацией. Еще в детстве он мог наблюдать за постоянным творческим трудом своих родителей. Мать Алонсо Кано Мария Алмансе была преподавательницей рисунка, отец Мигель Кано – скульптор, создатель ретабло, алтарей. Семья жила в Гранаде до 1615 г., после чего переехала в Севилью.



Илл. 3. А. Кано. Богоматерь. Раскрашенное дерево. Гранадский собор.

Севилья в те времена была важнейшим художественным центром Испании. Здесь Алонсо Кано поступает в мастерскую Франсиско Пачеко, известного художника, теоретика искусства, наставника Веласкеса. Мастерскую Пачеко называли Академией образованнейших людей Испании. Там бывали выдающиеся деятели испанской культуры. Здесь же начинается дружба с Веласкесом, которая позже будет продолжаться и в Мадриде. Севильский период творчества Алонсо Кано не только продолжительный по времени: он будет длиться с 1615 по 1637/1638 гг. Он будет отмечаться необычайно интенсивной учебной и работой, несмотря на небольшое количество сохранившихся за этот период произведений. К 1624 г. относится одна из первых ставших известными его работ. Это изображение св. Борха (или Борджия), созданное в манере Сурбарана. Одиночная фигура в рост, на темном нейтральном фоне представлена суровой и сосредоточенной.

В Севилье Кано получает право на самостоятельную деятельность, женится. К 1628/1629 гг. относится контракт на совместную работу с отцом на создание очень крупной работы. Художник создает образы для церквей Севильи, ретабло для церкви св. Олива в Севилье. Нужно признать, что скульптура занимает в его жизни и творчестве огромное место. Он занимается ею на протяжении всей своей жизни. Часто исследователи удивляются, как мало его сложный бурный характер отразился в его скульптурных образах. Как правило, они полны покоя умиротворения. Но не все его работы выдержаны в таком эмоциональном ключе. Если вспомнить его Якова Старшего из ранних работ, Адама и Еву периода расцвета творчества и образ св. Диего и особенно св. Павла, то можно констатировать, что буря страстей отражается в этих творениях.

Принято считать Алонсо Кано прежде всего скульптором. Но не меньшее внимание, время и талант уделяет он и другим видам искусства и прежде всего живописи. Его живописное наследие огромно, не рассматривая его целиком, обратимся к наиболее известным его работам. С 17 августа 1616 г. Кано становится учеником Франсиско Пачеко. Как уже было сказано выше,

одна из первых его живописных работ, которая сделала его известным, выполнена была в Севилье в 1626 г. и явила некоторое влияние манеры Ф. Сурбарана. В 1626 г. Кано получает звание художника. А в 1629 г. Алонсо работает с отцом в церкви де Олива в Севилье и уже признанным самостоятельным художником работает, по контракту также с отцом, над ретабло в церкви де ла Кампана. В 1630 г., 29 мая, Сурбаран экзаменует Кано как художника. Возможно это была беседа двух живописцев. К севильскому периоду относятся и личные события его жизни. В первый раз он женится в 1625 г. на Марии Угерос, но в 1627 г. становится вдовцом. Во второй брак Кано вступает с Марией Магдалиной де Рисега 31 июля 1631 г. Севильский период довольно длительный с 1615 по 1638 г. , длится почти 24 года. С Хуаном де Кастильо Кано работает по контракту над ретабло Св. Хуана Евангелиста для монастыря Санта Паула. А в 1638 г. уезжает в Мадрид для работы у Оливареса. По легенде, Кано вынудила оставить Севилью дуэль с другим художником, во время которой последний получил тяжелое ранение. К этим годам относится отъезд в Мадрид. Алонсо Кано покидает Севилью.



Илл. 4. А. Кано. Встреча Марии и Елизаветы. Главная капелла Гранадского собора.

Таким образом, в 1639 г. начинается новый этап жизни и творчества Алонсо Кано, связанный с Мадридом. Он исполняет некоторые живописные работы для Золотого салона в Алькасаре (старом Королевском Дворце). Не все живописные работы художника сохранились до наших дней. В 1643 г. он исполняет роль наблюдателя за работами в Алькасаре города Толедо. В 1644 г. умирает его жена, и художник оказывается обвиненным в ее убийстве. Позже ему удастся доказать свою невиновность, но он уезжает в Валенсию с желанием сделаться монахом. Это желание не осуществилось. В 1645 г. идет работа над первым ретабло в церкви Магдалины де Бетар (близ Мадрида). В 1649 г. Кано принимает участие в создании триумфальной арки для Ворот Гвадалахары, возведенной по случаю въезда в Мадрид королевы Марии Австрийской, будущей второй жены Филиппа IV. Мадридский период длится до 1652 г.

В 1651 г. Кано принимают на службу в кафедральный собор Гранады. С 1652 г. начинается второй этап его службы в Гранаде. Кано получает должность пребендаря. 1652 – 1656 гг. – это особенно плодотворный период для Алонсо Кано. К нему относится создание картин для собора. Кано создает рисунок для главной капеллы собора, для Королевского госпиталя и работает по ряду частных заказов. Но главные произведения создаются для главной капеллы Гранадского собора. В октябре из-за конфликта с настоятелем Гранадского собора Кано уезжает из Гранады. Настоятель считает, что Кано, не имея духовного сана, не может занимать должность в Гранадском соборе.

Кано возвращается в Мадрид в 1657 г. Второй мадридский этап длится около четырех лет до 1660 г. В марте Кано получает звание диакона. В 1660 г. в мае его объявляют пресвитером. В июне Кано возвращается в Гранаду. Последний этап в Гранаде длится семь лет.

Это 1660–1667 гг. В 1661–1664 гг. Кано пишет картины для главной капеллы собора: Рождение Марии, Введение Марии во храм, Непорочное Зачатие. В 1661 г. некоторое время проводит в Малаге, куда позже возвращается еще. 1665–1666 гг. он в Малаге. В 1667 г. был принят его проект

фасада гранадского собора, и Кано становится главным художником собора. В августе ухудшается его здоровье. 3 сентября 1667 г. он умирает. Он похоронен в крипте Гранадского собора, где сохраняется его могила.

Часто исследователи противопоставляют бури характера и спокойствие скульптурных образов Алонсо Кано. Действительно, большая часть его скульптурных композиций – это одиночные фигуры святых. Они часто очень спокойны и погружены в раздумье. Но это не означает однообразия эмоций в его персонажах. Приглядываясь к лицам Адама и Евы Гранадского собора, мы ощущает их особую сосредоточенность, уход в непростой внутренний мир раздумий. Печальными и трагическими кажутся отдельные персонажи, затаенная печаль ощущается в ряде произведений. Яркой эмоциональностью отмечены такие живописные работы Кано, как, например, Св. Павел. Его недаром сравнивают с микеланджеловским Моисеем. Самого Алонсо Кано называли «испанским Микеланджело». Пожалуй, это одна из самых удачных характеристик Алонсо Кано. Алонсо Кано – это ренессансный художник, заблудившийся в эпохе Филиппа IV.

Томирдиаро Г. В.

Натюрморты испанского художника XVIII века Луиса Мелендеса¹

Имя Луиса Мелендеса редко встречается в отечественной искусствоведческой литературе. Долгое время оно не упоминалось в изданиях XX века, даже в специальных трудах, посвященных испанскому искусству и в работах, посвященных собственно исследованию натюрморта. Имя Мелендеса начинает появляться только в самом конце XX века (в 1990-е годы) и начале XXI столетия, например, в фундаментальной работе Т.П. Каптеревой «Испания. История искусства» (2003). Нашему отечественному зрителю и любителю искусства впервые в пределах нашей страны посчастливилось встретиться с двумя натюрмортами Луиса Мелендеса только в начале XXI-го века, на выставке «Прадо в Эрмитаже», которая проходила с 25 февраля по 29 мая 2011 г. Там были показаны две картины: «Натюрморт с куском лосося, лимоном и тремя сосудами» 1772 г. и «Натюрморт с коробкой сладостей, кренделем и другими предметами» 1770 г. Мне на этой временной экспозиции удалось неоднократно наблюдать реакцию посетителей на эти не известные им картины незнакомого художника. Это было удивление, желание долго всматриваться в изображенное и узнать хоть что-нибудь об этом совершенно не известном им мастере. К сожалению, биографические данные о нем и его жизни и сейчас не отличаются изобилием, они разрозненны и отрывочны. В те времена их было и того меньше. Но, к счастью, работы Луиса Мелендеса сохранились не в единицах, а в довольно большом количестве. Сейчас, вероятно, можно говорить, что известно более сорока его натюрмортов. Также существует информация и о том, что он создавал, кроме натюрмортов, и портреты. Но о них данных почти нет. Сохранился автопортрет художника 1746 г. В зарубежной литературе есть сообщения о единичных работах художника и о некоторых выставках, где его работы были представлены.

¹ Впервые напечатано в: Актуальные проблемы теории и истории искусства. Тезисы докладов. М., 2015. С. 154-155.

Большая часть произведений Мелендеса находится в музее Прадо. И не случайно крупнейший исследователь испанского искусства и один из хранителей музея Прадо Хуан де Луна, давая характеристику периода испанского искусства XVIII века, упоминает следующее: «В то время [время правления короля Карла III] испанская школа начала обновление и успешное продвижение к новым высотам: Луис Мелендес писал прекрасные натюрморты (кат. 57, 58), многие для принца Астурийского, будущего короля Карлоса IV» (с. 59). И далее в своем исследовании последующего периода истории испанского искусства Хуан де Луна говорит о том, что «среди мастеров натюрморта эпохи Карла IV (1788–1808) выделяются некоторые последователи Мелендеса, например, Хуан Баутиста Ромеро, Хосе Лопес Энтиданос и живописцы некоторых провинциальных школ», отмечая этим значение творчества Луиса Мелендеса (уже после его кончины в 1780 г.) для будущего этапа развития испанского искусства. В зарубежной литературе имя Луиса Мелендеса, упоминание о его картинах, а также их репродукции встречаются в каталогах разных музеев, так как его произведения хранятся в собраниях разных стран. В частности, известные его натюрморты находятся во Франции (музей Лувр), Англии, в США (в музее Бостона) и в ряде других крупных мировых коллекций, а также в частных собраниях. Но все-таки самое большое количество его работ находится в музее Прадо. И не случайно Хуан де Луна, перечисляя замечательных художников Испании, отмечает: «И все же с фондами Прадо необходимо считаться всем, кто хочет ближе познакомиться с такими художниками, как Ван дер Вейден, Босх, Патинир, Рафаэль, Мор, Рубенс, Ван Дейк, семья Брейгелей, Тициан, Веронезе, Тинторетто, отец и сыновья Бассано, Эль Греко, Сурбаран, Веласкес, Мурильо, Гойя, Джордано, Пуссен, Лоррен, Мелендес, Парет-и-Алькасар, и, разумеется, с испанской школой в целом». (С. 43. «Прадо в Эрмитаже», Луна).

Первой задачей моего сообщения является желание обратить внимание не только на отдельные произведения Луиса Мелендеса, но также, соединив уже известные нам его работы с мало знакомыми и совсем неизвестными,

сделать их хотя бы в иллюстрациях доступными широкому зрителю. Второй задачей, тщу себя надеждой, является желание пробудить интерес будущих авторов, пишущих об испанском искусстве, к рассмотрению всего творчества Луиса Мелендеса, которое предстоит открыть в полном объеме, чтобы дать в дальнейшем достойную оценку его искусства и его последователей в будущих исследованиях историков искусства.

УДК 7.034; 7.044

Томирдиаро Г. В.

Неизвестный испанский художник натюрморта Луис Мелендес (1716–1780)¹

Аннотация. Имя Луиса Мелендеса редко встречается в отечественной искусствоведческой литературе. Долгое время оно не упоминалось в изданиях XX века, даже в специальных трудах, посвященных испанскому искусству, и в работах, посвященных собственно исследованию натюрморта. Между тем это крупный представитель испанской живописи XVIII столетия. Отечественному зрителю и любителю искусства впервые в пределах нашей страны посчастливилось встретиться с двумя натюрмортами Луиса Мелендеса только в начале XXI века, на выставке «Прадо в Эрмитаже», которая проходила с 25 февраля по 29 мая 2011 г. Биографические данные о Л. Мелендесе и его жизни не отличаются изобилием, они разрозненны и отрывочны. Но работы художника сохранились в значительном количестве. В статье представлены основные факты биографии Л. Мелендеса и дается анализ художественных и образных особенностей его творчества в сравнении с произведениями жанра натюрморта других национальных школ.

Ключевые слова: Луис Мелендес; жанр натюрморта; испанская живопись XVII–XVIII вв.; история искусства Испании.

Tomirdiaro, Galina Vladimirovna, senior researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. tomirgal@mail.ru

Unknown Spanish still life artist Luis Melendez (1716–1780)

Abstract. The name of Luis Melendez is infrequent in the literature about art in Russian language. For a long time one could not find this name in the books edited in the 20th century, even in special publications about Spanish Art and in the studies on still life. Nevertheless, he is a big painter of the 18th century Spanish Painting. For the first time in our country Russian spectators and art-lovers could see the still lives by Luis Melendez only at the beginning of the 21st century at the exhibition “Prado at the Hermitage”, that took place from the 25th of February to the 29th of May in 2011. Biographic information about this painter and his life is limited, incomplete and fragmentary. But the works of Luis Melendez have survived in big quantity. The study overviewed

¹ Статья впервые опубликована в: Новое искусствознание, 2018, №1. С. 35-39.

the main facts of the biography of L. Melendez and analyzed the artistic and figurative features of his work in comparison with the works of a still life genre of other national schools.

Keywords: Luis Melendez, still life, Spanish painting of the 17–18th centuries, the history of Spanish art.

Ныне после долгих лет молчания происходит возвращение к зрителю художника Луиса Мелендеса (1716–1780). Новое открытие его искусства произошло в 1980 г. к 200-летию со дня смерти живописца. С тех пор к этому удивительному художнику было приковано внимание исследователей. В музее Прадо открыт зал, где представлено двадцать девять его картин, а в запасниках музея хранится еще одиннадцать произведений. Накопление ранее неизвестных фактов о его жизни и творчестве продолжается. А в истории изучения испанского искусства можно заметить изменение в позитивную сторону отношения в целом к истории натюрморта.

Начальный период жизни Луиса Мелендеса и многие обстоятельства его дальнейшей судьбы нам не известны. По существу, изучение творчества Луиса Мелендеса находится еще в самом начале своего развития. Но уже сейчас становится ясно, что Луис Мелендес является одним из крупных художников XVIII в., чье искусство возвращается к зрителю и интересно современным любителям искусства.

Полное имя испанского живописца – Луис Мелендес Еухенио де Рибера Дурасо-и-Санто Падре. Его произведения, к сожалению, не представлены в наших отечественных музеях и коллекциях. Имя Мелендеса редко встречается и в отечественной искусствоведческой литературе. Долгое время оно не упоминалось в изданиях XX в. даже в специальных трудах, посвященных испанскому искусству, и в работах, посвященных собственно исследованию жанра натюрморта [1]. В нашей отечественной науке имя Мелендеса начинает появляться только в последнее время, в самом конце XX в. и в начале XXI столетия. Например, в фундаментальной работе Т. П. Каптеревой [2] приведены две работы Мелендеса «Автопортрет» и Натюрморт 1780 г.

Нашему отечественному зрителю и любителю искусства в пределах нашей страны впервые посчастливилось встретиться с тремя работами Луиса Мелендеса только в начале XXI в. на выставке «Прадо в Эрмитаже», которая была открыта в Петербурге с 25 февраля по 29 мая 2011 г. На ней были показаны три картины «Натюрморт с лимоном и тремя сосудами» 1772 г., «Натюрморт с коробкой сладостей, кренделем и другими предметами» 1770 г. и «Натюрморт с арбузами и яблоками на фоне пейзажа» 1771 г. На этой временной экспозиции мне неоднократно удавалось наблюдать реакцию посетителей на эти совершенно не известные им картины незнакомого художника. Это было удивление, которое побуждало долго всматриваться в изображаемое, и желание узнать хоть что-нибудь об этом совершенно не известном им художнике.

К сожалению, биографические данные о Луисе Мелендесе и его жизни и сейчас не отличаются изобилием, они отрывочны и часто ошибочны. Приведу только один пример. Так, некоторые авторы называют Мелендеса итало-испанским художником. Он, действительно, родился в 1716 г. в Италии, где тогда его родители-испанцы проживали в Неаполе. Но через год после его рождения они с годовалым сыном вернулись в Мадрид. Позже, уже будучи тридцатидвухлетним Луис Мелендес провел в Италии около четырех лет с 1748 по 1752 г., изучая искусство итальянских мастеров. Но ни первый, ни второй факты, здесь приведенные, не являются основанием называть его итало-испанским художником, так как стиль его работ характерен именно для испанского искусства.



Илл. 1. Автопортрет

Отец Луиса Мелендеса – Франсиско Антонио Мелендес де Рибера Диас (1682 – после 1758), родом из Астурии (г. Овьедо), вместе со своим старшим братом, также художником, переехал в Мадрид, где пытался получить художественное образование, но в 1799 г., будучи семнадцатилетним, решил отправиться в Италию. Там он посещал итальянские академии, женился, но после восемнадцатилетнего пребывания в Италии вернулся в Мадрид, где в 1725 г. стал королевским художником-миниатюристом. Позже он становится одним из профессором Академии художеств.

Карьера уже упомянутого дяди Луиса Мелендеса — Мигеля Хуакинто Мелендеса (1679–1734), который оставался в Мадриде, сложилась более успешно. Он стал королевским портретистом при испанском короле Филиппе V. Его картины — портрет Филиппа V и портрет второй жены короля Изабеллы Фарнезе — сейчас хранятся в музее Прадо. Мигель Хасинто умер в 1734 г., когда племяннику Луису было только семнадцать лет. Сейчас трудно сказать, насколько тесны и интенсивны были контакты у Луиса с дядей и насколько Мигель Хасинто оказал влияние на сложение манеры живописи молодого художника.

Художниками в этой семье были не только два брата старшего поколения — отец и дядя Луиса, но также брат и сестра самого Луиса, так что семейная атмосфера была творческой. Свое первое художественное образование Луис Мелендес получил в мастерской своего отца. Известно, что он помогал отцу в написании королевских портретов. Эти портреты и миниатюры, также им сделанные в то время, возможно, не сохранились, по крайней мере, их пока не удастся обнаружить или идентифицировать. Другим наставником Луиса в овладении мастерством художника был приглашенный королем Филиппом V французский живописец Ван Лоо (1707–1771). Есть сведения, что с 1737 по 1742 г. Луис Мелендес копировал королевские портреты работы Ван Лоо, предназначенные для подарка членам королевской семьи. Остается немало вопросов по этому поводу: Где находятся эти портреты? Сколько их было создано? И сколько сохранилось? Какие они? Когда Луис начинал работать у Ван Лоо в 1737 г., ему было около тридцати лет. Таким образом, мы видим, что все, им созданное в ранний период его жизни, нам пока неизвестно.

В 1744 г. была открыта Королевская Академия художеств Сан Фернандо, и Луис Мелендес стал одним из первых ее студентов, а его отец — почетным директором этой Академии. К этому периоду обучения в Академии относится одна из самых ранних дошедших до нас картин Луиса Мелендеса — его Автопортрет 1746 г. (Илл. 1). На портрете молодой человек, ему около тридцати лет, но он кажется моложе, изящным жестом левой руки он придерживает рисунок мужской обнаженной фигуры, показанной со спины, в правой руке у него несколько кистей. Уверенная, исполненная достоинства поза, смелый взгляд и свободный жест! Портрет подтверждает высокие оценки, которые Луис заслужил в Академии. Есть сведения о первой премии, полученной им за его работы.

В 1748 г. из-за конфликта с академической администрацией отец и сын Мелендесы вынуждены были покинуть Академию. С 1748 г. по 1752 г. около четырех лет, как уже упоминалось выше, Луис находился в Италии, в Риме и

Неаполе, где он, в частности, изучал натюрморты художников Дж. Рекко и Мальтезе. Сравнивая «Натюрморт с восточным ковром» Мальтезе из собрания Государственного Эрмитажа и «Натюрморт с апельсином, виноградом, яблоками и бокалом» Л. Мелендеса (1762 г., Лондон, Национальная галерея), несмотря на большое сходство в мотивах, мы сразу замечаем отличия в подходе к решению картины. Итальянский художник главное место отдает экзотичному ковру, на котором что-то расположено. У Луиса Мелендеса ковер не восточный и нельзя не заметить, что художника очень занимают фрукты, которые располагаются на столе. Это огромная кисть спелого винограда. Дары природы восхищают художника и привлекают его внимание больше, чем ковер.

Отец сообщил Луису в письмах, что есть интересная работа по восстановлению рукописей, пострадавших во время пожара Королевского дворца в 1734 г. Может быть, предложение отца показалось Луису заманчивым. В 1752 г. он возвращается в Мадрид. В дальнейшем на протяжении почти десяти лет сведений о художнике не имеется. И основные произведения, которые нам сейчас известны, относятся к 1760-м и 1770-м годам.

Известно, что один из первых заказов на натюрморты Луис Мелендес получил в 1760-е гг. от короля Карла III для принца Астурийского — Карла, будущего Карла IV. Заказ ставил задачу показать плоды и фрукты Испании как достояние и богатство страны. Это был, по существу, учебный материал. Эти работы художника, предназначавшиеся для обучения принца, позже оставались в Королевских дворцах (дворце дель Принсипе или в Аранхуэсе) и не стали объектами широкого общественного внимания. Других заказов от короля художник не получал.

Но и после исполнения заказа для принца Астурийского Луис Мелендес продолжает писать натюрморты. До наших дней дошли его работы разных лет, некоторые исследователи считают, что последняя датированная картина отмечена 1774 г. Но если учесть, что сейчас постепенно увеличивается

количество известных нам произведений художника, то можно предположить, что в будущем появится натюрморт с другой датой, более поздней, так как известен год кончины мастера — 1780 г. Естественно, что не все картины были датированы, так же, как не все имеют подпись автора. Но надо отметить, что и более ранние произведения Мелендеса, и более поздние выполнены на высоком художественном уровне.

В 1780 г. Луис Мелендес скончался в возрасте шестидесяти четырех лет. Несмотря на то, что многие факты биографии художника не дошли до наших дней, к счастью, сохранились картины Луиса Мелендеса и даже не в единичных экземплярах, а в довольно большом количестве. Сейчас, вероятно, уже можно говорить не менее, чем о сотне сохранившихся натюрмортов художника. Возможно, их было создано значительно больше. Существует информация о том, что кроме натюрмортов он создавал портреты, религиозные картины и миниатюры, но о них почти ничего не известно.

Неправы те авторы, которые утверждают, что за рубежом Испании его картин почти нет. Их там найти очень трудно, возможно, потому, что многие хранятся в частных коллекциях и адреса их не всегда известны. Но в зарубежной литературе имя Луиса Мелендеса и упоминание о его произведениях, а также иллюстрации его работ встречаются в каталогах разных музеев и собраний, так как его картины хранятся в разных странах. В частности, его известные натюрморты находятся во Франции (музей Лувр), в Англии (Национальная галерея Лондона и музей г. Йорка), в Германии (Мюнхен, Старая Пинакотека), в Соединенных Штатах Америки (в музеях Бостона, Вашингтона и Нью-Йорка), и в ряде других крупных мировых коллекций, а также в частных собраниях. Но все-таки самое большое количество картин Луиса Мелендеса находится в Испании. Они есть не только в Прадо. В Мадриде они присутствуют еще и в музее Серральбо, и в коллекции Тиссен-Борнемис. Работы этого замечательного живописца можно увидеть в музее г. Овьедо на родине его предков, его отца и дяди, в Астурии. В музее

Овьедо находится шесть его картин. Тремя картинами Мелендеса владеет музей Барселоны. По одной — Бильбао и Вальядолид.

И все-таки самое большое количество картин Луиса Мелендеса можно увидеть только в одном месте — в музее Прадо. Если в каталоге Прадо 1972 г. можно было насчитать двадцать две его работы, то сейчас в 2016 г. в музее на открытой для публики экспозиции их показывают двадцать девять, а в фондах я видела более двенадцати. Всего в Прадо их насчитывается больше сорока.

Не случайно крупнейший исследователь испанского искусства и один из хранителей музея Прадо сеньор Хосе Хуан де Луна, давая характеристику периода испанского искусства XVIII в., упоминает следующее: «В то время [эпоха правления короля Карла III (1759–1788)] испанская школа начала обновление и успешное продвижение к новым высотам. Луис Мелендес писал прекрасные натюрморты (каталог 5758), многие для принца Астурийского, будущего короля Карлоса IV» [7, с. 59]. И далее, продолжая и отмечая в своем исследовании значение творчества Луиса Мелендеса для последующего периода истории испанского искусства Х. Х. де Луна говорит о том, что «среди мастеров натюрморта эпохи Карла IV (1788–1808) выделяются некоторые последователи Мелендеса, например, Хуан Баутиста Ромеро, Хосе Лопес Энтиданос и живописцы некоторых провинциальных школ» [7, с. 59].

В Испании в последние годы XX в. и в начале XXI столетия появился ряд исследований, посвященных творчеству Луиса Мелендеса [4, 5, 6, 8, 9, 10, 11]. Но практически они мало доступны нашему читателю и зрителю. Они еще не стали настоящим источником знаний об этом художнике. Задачей моей статьи является ознакомление интересующихся с работами Луиса Мелендеса, постановка вопросов, связанных с разысканием его работ, теоретически известных, но не ясно — существующих или утраченных, с изучением особенностей его стиля. «Появление» для нас этого художника заставляет пересмотреть многие давно сложившиеся мнения, в частности о жанре натюрморта в Испании и о месте художников натюрморта в истории искусства в целом.

Поражает в творчестве этого художника удивительная красота и музыкальность цветовой гаммы. В картине из Прадо, которая по каталогу числится под номером 933 изображение вещей задумано в бело-серо-коричневой гармонии. Уже не обращаешь внимания на то, что перед глазами зрителя помятая корзина, кособокий глиняный кувшин и неловко вылепленный хлеб — все это музыка цвета. В другой картине из частной коллекции, на которой мы видим представленными сыр, хлеб, рюмку и два яйца, композиция освещена сияющим сильным светом. Все изображенные предметы и продукты расположены в одной плоскости близко к переднему плану, и поэтому зритель переводит взгляд от одной вещи к другой, любуясь различными оттенками желтого и розового в показе сыра и булочки. В картине 1770 г. из Прадо Мелендес отходит от простонародных грубоватых кухонных вещей. Он изображает шоколадницу (прибор для изготовления горячего шоколада), тонкостенную маленькую фарфоровую чашечку, небольшую булочку и сладости. Шоколадница — изящных вытянутых пропорций, мерцающая медно-золотистыми боками, ее длинная ручка тянется вверх с легким наклоном. Колорит картины очень деликатный и создает настроение тишины и покоя. Не случайно Л. Мелендеса называли испанским «Шарденом». Это был настоящий комплимент. В те времена, когда на испанском троне оказались французские Бурбоны многое из французской культуры стало модным. Правда, позже, подражание вызвало протесты со стороны испанских патриотов. Но это уже не относится к Луису Мелендесу.

Одним из особенно изящных решений отличается картина из Прадо 1770 г.: «Натюрморт с коробкой сладостей, хлебом и холодильником». На краешке стола на первом плане наискосок положена вилочка, за ней подымается сверкающая металлическая плоская вазочка, а на ней установлен пустой сверкающий стакан, на котором играют блики света, правее в том же ряду аппетитная булочка. Перед ней низкая круглая коробка со сладостями. В глубине все собранное на столе замыкает специальный агрегат для

охлаждения напитков. Это произведение еще раз свидетельствует о виртуозном мастерстве Мелендеса в поздние годы его творчества.

Известен и еще один автопортрет Луиса Мелендеса (Частная коллекция), обнаруженный сравнительно недавно. На нем мастер также смотрит на зрителя, но в его лице уже другое выражение, нет бравады, уверенности и вызова. Ощущается печаль и, может быть, некоторая ирония.

Умер художник в глубокой бедности и долгие годы тяжело нуждался, несмотря на исполнение картин для королевских резиденций. Теперь же общепризнанным является приведение имени Л. Мелендеса в ряду с такими величайшими художниками, как Тициан, Рубенс, Веласкес и Гойя в высказывании Хуана де Луны: «...И все же с фондами Прадо необходимо считаться всем, кто хочет ближе познакомиться с такими художниками, как Ван дер Вейден, Босх, Патинир, Рафаэль, Мор, Рубенс, Ван Дейк, семья Брейгелей, Тициан, Веронезе, отец и сыновья Бассано, Эль Греко, Сурбаран, Веласкес, Мурильо, Гойя, Джордано, Пуссен, Лоррен, Мелендес, Парет-и-Алькасар и, разумеется, с испанской школой в целом» [3, с. 43].

Сопоставляя натюрморты разных стран и сравнивая их с произведениями Луиса Мелендеса, можно увидеть, что он никому не подражает, его манера абсолютно самостоятельна. Голландский художник Питер Клас в картине «Завтрак с рыбой» (1653 г., Государственный Эрмитаж) дает небольшой уголок стола, где представлена скромная трапеза, картина его передает атмосферу уюта и покоя. У итальянца Караваджо в натюрморте «Корзина» (Пинакотека Амброзиана, Милан) царит ликование, восхищение красотой и ликующим светом. У фламандца Франса Снайдерса в «Рыбной лавке» (1620-е гг., Государственный Эрмитаж) потрясает изобилие даров природы и удивление ее мудрости и разнообразию. У Луиса Мелендеса в натюрмортах поражает удивительная естественность того, что хочет показать художник — плодов, фруктов, посуды. Нет ничего, что было бы рассчитано на любование красотой. Грубоватые толстостенные тарелки, простая глиняная утварь, котелки и сковородки с помятыми боками, но при этой простоте и

грубоватости предметов, бывших в долгом употреблении, художник добивается пристального внимания к ним зрителя благодаря своим удивительным живописным приемам: отбору предметов, их соседству в картине, игре форм, размеров, пропорций, света и цвета. Когда мы начинаем сопоставлять работы Луиса Мелендеса с картинами испанских художников, то находим ряд близких ему родственных приемов у многих его соотечественников: темные фоны, неглубокое пространство, простые овощи у фрукты. Явно ощущается сходство с манерой Сурбарана.



Илл. 2. Натюрморт с красной рыбой.

Художник часто использует очень красивые изысканные контрасты: яркий слепящий белый цвет скорлупы яиц на первом плане на фоне желтовато-золотистого хлеба и сыра, расположенных на втором плане (Натюрморт из частной коллекции, 1770-е гг.).

Приемы показа предметов у Луиса Мелендеса очень разные. Немногочисленны запоминающиеся сцены, где фрукты изображены на фоне пейзажа, даже грозового неба и представлено несколько огромных груд гранатов или всего несколько, но тяжелых, больших, грубо разрезанных или даже расколотых арбузов (музей Сарагосы). Чаще всего Луис Мелендес берет четыре-пять предметов, акцентируя внимание на одном из них цветом или светом (как в натюрморте с лососем в центре из Прадо (Илл. 2)).



Илл. 3. Натюрморт с фруктами

Манеру Луиса Мелендеса нельзя принять за работу каких-то других художников. При кажущейся простоте мотива Мелендес никогда не повторяет одни и те же формы предметов. Просматрив около сотни репродукций его работ, убеждаемся, что ни разу не повторяется ни один и тот же предмет. Часто встречающиеся в композициях корзины в разных полотнах — разных типов плетения из разных веток и разного цвета древесины и ее окраски (Илл. 3, 4). Если живописец включает среди изображенных предметов бочку, то в разных картинах она будет разной высоты, пропорций и формы. Ее перехваты, стягивающие деревянные пластины основного тела бочки, каждый раз разные по количеству, расположению, они будут отличаться по цвету от основного объема (как в картине из Лондонской Национальной галереи, 1770-е гг.) или будут даны в том же тоне, как в частном собрании Лондона (1770-е гг.). Кажущаяся простота предметов при подробном осмотре натюрмортов оказывается очень разной. Необычный вкус, мастерство художника сказываются в выборе, компоновке вещей, показе их материала, формы, цвета, размеров и очертаний. Это вещи, бывшие неоднократно в употреблении.

Помятые бока металлических котелков, старые глиняные кувшины преобразуются у Луиса Мелендеса в прекрасные цветовые гармонии. Для его натюрмортов характерны немногочисленность предметов, их простота и подчеркнутая демократичность, разнообразие их форм, размеров, пропорций, цвета, материала; удивительная естественность их расположения в картине, выражаясь фигурально, их «поведения» в картине. Вещи и дары природы не застыли, они живут в картине. Маленькие вишенки раскатились по столу (Илл. 5), деревянные коробки со сладостями, помещенные друг на друга, готовы рухнуть, потеряв равновесие. Нагроможденные куски арбуза «покачиваются» в разные стороны. Персики в картине из Бильбао соскальзывают со стола. Глиняные мисочки в картине из Вальядолида небрежно поставлены на кувшин. Кажется, что в любую минуту они могут потерять равновесие и, свалившись, разбиться.



Илл. 4. Натюрморт с фидами.

По распространенной традиции того времени жанр натюрморта считали второстепенным. Сложившаяся историческая ситуация в царствование Карла IV, затем война с Наполеоном не способствовали подъему интереса к натюрморту. Поэтому талант Л. Мелендеса оказался невостребованным, а позже о нем скоро забыли.

Можно порадоваться за нас, так как такой большой художник, наконец, стал известен зрителям и вернулся в историю искусства.

Список литературы:

1. *Виппер Б. Р.* Проблемы и развитие натюрморта. СПб. : Азбука-классика, 2005. 384 с.
2. *Кантерева Т. П.* Испания. История искусства. М.: Белый город, 2003. 496 с.
3. Прадо в Эрмитаже. Каталог выставки. Мадрид-Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2011. 472 с.
4. *Cherry P.* Luis Melendez, Still-Life Painter. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006. 761 p.
5. *Garrido C., Cherry P.* Luis Meléndez. La serie de bodegones para el Príncipe de Asturias: estudio técnico. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004. 393 p.
6. *Gaya Nuño J. A.* Historia y Guía de los Museos de España. Madrid: Espasa-Calpe, S. A. 1968. 996 p.
7. *Luna J. Juan.* El bodegon español en el Prado. De Van Hamen a Goya. Madrid: ed. del Museo Nacional del Prado, 2008. 175 p.
8. *Luna J. Juan.* Los alimentos de España en la pintura: Bodegones de Luis Melendez. Madrid: Mercasa, 1995. 195 p.
9. *Luna J. Juan.* Luis Melendez, bodegonista español del siglo XVIII. Exhibition catalogue. Madrid: ed. del Museo Nacional del Prado, 1982. 143 p.
10. *Tufts E.* Luis Melendez: Eighteenth-Century Master of Spanish Still Life: with a Catalogue Raisonné. Columbia: University of Missouri Press, 1985. 240 p.
11. *Tufts E.* Luis Melendez. Still life painter sans pareil // Gazette des Beaux-Arts, series VI. 1982. 100. 1366. P. 144–148.

References:

Vipper B. R. *Problemi i razvitie naturmorta (Issues and Development of Still Life)*. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2005. 384 p. (in Russian)

Kaptereva T. P. *Ispaniya. Istoriya iskusstva (Spain. History of Art)*. Moscow, Beliy gorod Publ., 2003. 496 p. (in Russian)

Prado v Ermitazhe. Katalog vistavki (Prado at the Hermitage. The Catalogue of the Exhibition). Madrid-Saint-Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2011. 472 p. (in Russian)

Cherry P. *Luis Melendez, Still Life Painter*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico Publ., 2006. 761 p.

Garrido C.; Cherry P. Luis Meléndez. *La serie de bodegones para el Príncipe de Asturias: estudio técnico*. Madrid, Museo Nacional del Prado Publ., 2004. 393 p. (in Spanish)

Gaya Nuño J. A. *Historia y Guía de los Museos de España*. Madrid, Espasa-Calpe, S. A. Publ., 1968. 996 p. (in Spanish)

Luna J. J. *El bodegón español en el Prado. De Van Hamen a Goya*. Madrid, Museo Nacional del Prado Publ., 2008. 175 p. (in Spanish)

Luna J. J. *Los alimentos de España en la pintura: Bodegones de Luis Meléndez*. Madrid, Museo Nacional del Prado Publ., 1995. 195 p. (in Spanish)

Luna J. J. *Luis Meléndez, bodegonista español del siglo XVIII. Exhibition catalogue*. Madrid, Museo Nacional del Prado Publ., 1982. 143 p. (in Spanish)

Tufts E. *Luis Meléndez: Eighteenth-Century Master of Spanish Still Life: with a Catalogue Raisonné*. Columbia: University of Missouri Press, 1985. 240 p.

Tufts E. Luis Meléndez. Still life painter sans pareil. *Gazette des Beaux-Arts*, series VI, 1982, 100, 1366, pp. 144–148. (in French)

Томирдиаро Г. В.

ЗАБЫТЫЙ ХУДОЖНИК НАТЮРМОРТА ЛУИС МЕЛЕНДЕС¹

Аннотация Имя Луиса Мелендеса редко встречается в отечественной искусствоведческой литературе. Долгое время оно не упоминалось в изданиях XX века, даже в специальных трудах, посвященных испанскому искусству, и в работах, посвященных собственно исследованию натюрморта. Между тем это крупный представитель испанской живописи XVIII столетия. Нашему отечественному зрителю и любителю искусства впервые в пределах нашей страны посчастливилось встретиться с двумя натюрмортами Луиса Мелендеса только в начале XXI-го века, на выставке «Прадо в Эрмитаже», которая проходила с 25 февраля по 29 мая 2011 г. Биографические данные о Л. Мелендесе и его жизни не отличаются изобилием, они разрозненны и отрывочны. Но работы художника сохранились в значительном количестве. В статье представлены основные факты биографии Л. Мелендеса и дан анализ художественный и образных особенностей его творчества в сравнении с произведениями жанра натюрморта других национальных школ.

Ключевые слова испанский натюрморт; Луис Мелендес; живопись Испании; изобразительное искусство Испании; искусство Испании XVIII в.

Имя испанского художника XVIII в. Луиса Мелендеса (1716–1780) пока еще мало известно в нашей стране. Но и в самой Испании его творчество было открыто сравнительно недавно. В течение длительного времени, почти двух веков, начиная с ухода Луиса Мелендеса из жизни, продолжалось молчание о нем в литературе об искусстве. Если обратиться к книгам по испанской живописи XIX–XX вв., можно убедиться в том, что по отношению к Испании XVIII столетия в них говорилось только о Гойе. Читая лекции по испанскому искусству в лектории Государственного Эрмитажа, я проводила опросы среди моих слушателей. Спрашивала, кто слышал о таком художнике – Луисе Мелендесе. Как правило, результат был однозначным. Никто о нем не слышал. И это не удивительно. Работы Мелендеса отсутствуют как в Эрмитаже, так и

¹ Впервые опубликовано в: Вопросы иберо-романистики. Выпуск 18 : Сборник статей / Сост. М. С. Снеткова; под ред. Ю. Л. Оболенской. – Москва : МАКС Пресс, 2021. – 224 с. ISBN 978-5-317-06598-0. С. 58-65.

вообще в музеях нашей страны. Между тем, это первоклассный мастер, заслуживающий к себе и к своему творчеству самого пристального внимания.

Основной заказ, выполненный Луисом Мелендесом и известный более остальных, – цикл работ для инфанта Астурийского, принца Карлоса, будущего короля Карла IV. Этот цикл состоял из 40 вещей и имел учебное значение. Король Карл III, заказчик цикла, хотел сделать своего сына более образованным, поэтому были заказаны картины, которые тогда в документах фигурировали под разными названиями – «Четыре элемента» или «Четыре сезона». Более распространенным является название «Дары природы Испании». Это работы, созданные в 1760–1770-е гг. Эти вещи в течение долгого времени были мало кому известны. Поскольку они были написаны для учебных целей, они долго оставались в помещениях королевских дворцов, потом перешли в Прадо, но хранились в запасниках. Этот цикл, такой важный для всей истории искусства Испании, оставался невостребованным, потому что последующие события в Европе – французская революция, казнь французского короля, французское нашествие в Испанию, ограбление испанских художественных сокровищ и вывоз их из Испании, бесконечные испанские революции, – были таковы, что, как это понятно, политическая и историческая обстановка не способствовали актуализации этих произведений. Они оставались в запасниках. А вообще большая часть художественного наследия Луиса Мелендеса хранится в музее Прадо, и возрождение интереса к Мелендесу тоже началось именно с появления его работ на экспозиции живописи в залах Прадо и на выставках из музея Прадо [Прадо]. В 2016 г., во время очередной туристической поездки по Испании я совершенно неожиданно для себя обнаружила в Прадо целый зал, посвященный Луису Мелендесу.

Л. Мелендес был открыт, по существу, на рубеже XX–XXI вв. Но и поныне в отечественной литературе по искусству, за редким исключением [Каптерева], имя Мелендеса практически не встречается [Виппер], а в зарубежной литературе чаще встречаются сообщения лишь о единичных

работах художника и некоторых выставках, где его произведения были представлены. Особенно это касается его творений, созданных им до главного цикла для Астурийского принца, за исключением только Автопортрета художника, который находится в Лувре. Правда, в последние десятилетия в Испании появились специальные монографии, посвященные творчеству Л. Мелендеса [Garrido; Luna, 1982, 1995, 2008; Tufts, 1982, 1985]

О жизни художника информация пока что скудная и отрывочная. Известны только отдельные факты его биографии и работы, созданные для инфанта Карлоса. Отец и дедушка Луиса Мелендеса были художниками. Они происходили из Астурии. Покинув Овьедо, они переехали в Мадрид, желая обрести более интенсивную жизнь в искусстве. Отец Мелендеса – Франсиско Рибера. Фактически свои первые уроки в искусстве Луис Мелендес получил в мастерской отца.

Стиль произведений Л. Мелендеса необычен, и эта необычность проявляется в том, что он берет иногда очень простые или даже грубые предметы, но в результате получается очень изысканная и изящная композиция. Часто сразу не замечаешь эту игру контрастными по размеру формами. Огромная дыня первого плана задвинула остальные предметы на задний план. Они как бы частично поглощены полумраком, и дыня буквально царит в пространстве натюрморта.

Очень часто живописец использует динамичные композиции. Громоздятся одна на другую коробки круглые и прямоугольные, вставая вертикально перед моментом падения со стола. В другой композиции горделиво возвышается над окружающими зелеными сливами изящный белый сосуд с прихотливо изогнутыми ручками. Кажется, что он поворачивается из стороны в сторону, демонстрируя свои изящные формы и пропорции, блестящую поверхность своей поливы, словно молодая модница перед своими восхищенными подругами.

В работах Мелендеса предметы очень часто передаются в движении. Например, тарелки, помещенные в миску боком наискосок, кажется, сейчас

потеряют равновесие, устойчивое положение и повалятся в свободное пространство. Фрукты и овощи готовы упасть со стола. Коробка, в которой изображены устрицы, в неустойчивой позиции вот-вот съедет со стола. Она находится на самом его краю. Груши и маленькие вишни наполовину повисли над угадываемым пространством. Виноградинки разлетаются в разные стороны как фейерверк. Надрезанные арбузы откатываются в разные стороны. Кажется, что огромные круглые овальные плотные гроздья винограда должны скатиться с поверхности стола. Маленькие вишенки раскатились по ней. В другой композиции деревянные коробки со сладостями громоздятся друг на друге, готовые рухнуть, потерять равновесие и упасть. Грубо разрезанные куски арбуза покачиваются в разные стороны. Персики в картине Бильбао соскальзывают со стола. В картине из Вальядолида глиняные мисочки, якобы небрежно поставленные на кувшин, могут вот-вот потерять равновесие. Веточка с абрикосом парит над столом и уходит за пределы изображения. И как крылья разлетаются вверх и в разные стороны веточки с узкими зелеными листиками. Любопытно, что Мелендес часто использует в своих композициях именно ветки, но почти никогда у него не бывает цветов.

Поразительно мастерство Мелендеса в использовании света, его замечательная способность передавать объемы отдельных предметов, которая позволила ему превращать простые кухонные предметы в мощные образы.

Стиль его работ особенный. Его манеру нельзя принять за принадлежащую каким-то другим художникам. При кажущейся простоте мотивов Мелендес никогда не повторяет одни и те же формы. Рассматривая репродукции его работ, убеждаемся, что он ни разу не повторяет один и тот же предмет. Если он включает в композицию бочку, она будет разной высоты, формы, разных пропорций, разного рисунка древесины, даже количество стяжек и перехватов будет разным, она будет отличаться от себе подобной по цвету основного объема предмета... Фрукты даже одного вида, не одинаковые. Дыня шероховатая в одной картине, и гораздо более гладкая в другой композиции, они разные и по цвету поверхности. В другом месте дыня занимает более

скромное место в картине. Слабо освещенная, помещенная в глубине, позади ярко-оранжевых апельсинов, она довольно значительных размеров, но при этом она даже может быть и не сразу замечена. Кажущаяся простота при подробном рассмотрении оказывается очень продуманной.

Мелендес часто прибегает к приему тесного расположения трех–четырех предметов. Сами они разнообразны по контрасту формы, цвета, компоновки, освещения. Вспомним почти не заметную с первого взгляда темную бутылку на заднем плане в картине из Вашингтона и яркий свет на первом плане в той же картине. Крупные вещи не всегда расположены на первом плане, как дыня в картине из Вальядолида или огромная корзина из Лондонского собрания. Она может быть и на втором плане.

Необычный вкус и мастерство художника сказалось в выборе вещей, в показе материала. Легкие веточки располагаются пирамидкой на тарелочке вокруг груши в центре картины и особо поражают красотой сочетания желтого и зеленого цвета.

У Луиса Меледнеса изображаются вещи, бывшие неоднократно в употреблении: помятые бока металлических котелков, старые глиняные кувшины преобразуются в прекрасные цветовые гармонии. Многочисленные предметы, простота, подчеркнутая демократичность, разнообразие форм, размеров, пропорций, цвета и материала, – можно было бы фигурально выразить поведение предметов в картине, как удивительную естественность. Предметы не застыли, они живут.

Особенно хочется отметить, что натюрморты Луиса Мелендеса удивительно не похожи на натюрморты художников других стран. Вспомним картину Караваджо «Корзина с цветами». У итальянца Караваджо в натюрморте царит ликование, восхищение красотой и ликующим светом. На необычайно светлом фоне в центре – корзина, нарядная по абрису, изящная, яркие краски создают праздничное настроение. У фламандца Снайдерса в «Рыбной лавке» потрясает изобилие даров природы и удивление ее щедростью. У голландца Питера Класа в натюрморте ощущаются покой и

тишина уютного голландского дома. У Хеды – тишина и торжественность; поражает величавая праздничность роскошного Кальфа. Наконец, Франция. Художник, с которым сравнивают Луиса Мелендеса – Шарден. Луиса Мелендеса называли испанским Шарденом. У Мелендеса свое неповторимое лицо. Ни мистики, ни символики мы здесь не обнаружим. Но какое внимание к самым простым вещам, этим кувшинам, корзинам, металлическим кастрюлям и глиняным мискам. Эти картины заставляют зрителя остановиться и затаить дыхание. У Луиса Мелендеса поражает в натюрмортах удивительная естественность того, что хочет показать художник: плодов, фруктов, посуды. Нет ничего, что было бы рассчитано на любование красотой. Грубоватые толстостенные тарелки, простая глиняная утварь, кастрюли и сковородки с помятыми боками, но при этом художник добивается пристального внимания зрителя благодаря своим удивительным приемам живописи – выбору предметов, их соседству в картине.

Каждая картина заставляет понять, что все это написано с необыкновенной любовью и что натюрморты художника наполнены удивительной радостью, наслаждением жизнью.

Постепенно накапливаются открываемые подробности жизни Луиса Мелендеса. Стало известно, что в поздние годы своей жизни он жил со своей женой Марией Редондо в Мадриде на улице Релох. На этой же улице проживали его брат художник и его сестра. Соблазнительно вспомнить, что в 1750–1770-е гг. там жил и Франсиско Гойя у своего зятя Байеу, и предположить, что художники могли быть знакомы. Конечно, велика была разница в возрасте. Гойя в это время только начинает свою творческую карьеру. Это время его первых портретов, первых картонов для королевских дворцов. А Мелендес в эти годы является уже признанным мастером. Никаких точных данных, которые могли бы подтвердить факт знакомства художников, к сожалению, не существует, во всяком случае, на настоящий момент.

Сейчас наблюдается не просто переосмысление значения натюрморта в Испании. Мы можем вспомнить, что в целом ряде стран, несмотря на то, что

отношение к натюрморту было как к второстепенному жанру, но тем не менее, натюрморт играл важную роль в развитии искусства. Что касается Испании, то всегда считалось, что испанский натюрморт мало развит. Вместе с тем, помимо художников XVI–XVII вв. (Санчеса Котана, Сурбарана) сейчас, с открытием Луиса Мелендеса, можно говорить о переосмыслении значимости натюрморта Испании. Появляется новая важная задача для искусствоведов – определение подлинного места и значения натюрморта в Испании.

Литература

1. *Bunper B. P.* Проблемы и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005. 384 с.
2. *Кантерева Т. П.* Испания. История искусства. М.: Белый город, 2003. 496 с.
3. Прадо в Эрмитаже. Каталог выставки. Мадрид-Санкт-Петербург, издательство Государственного Эрмитажа, 2011. 472 с.
4. *Garrido, Ch.* Luis Meléndez. La serie de bodegones para el Príncipe de Asturias: estudio técnico. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004. 393 p.
5. *Luna J. J.* El bodegon español en el Prado. De Van Hamen a Goya. Madrid: ed. del Museo Nacional del Prado, 2008. 175 p.
6. *Luna J. J.* Los alimentos de España en la pintura: Bodegones de Luis Melendez. Madrid: ed. Del Museo Nacional del Prado, 1995.
7. *Luna J. J.* Luis Melendez, bodegonista español del siglo XVIII. Exhibition catalogue. Madrid: ed. del Museo Nacional del Prado, 1982.
8. *Tufts E.* Luis Melendez: eighteenth-century master of the Spanish Still life: with catalogue Raisonné. Columbia: University of Missouri Press, 1985.
9. *Tufts E.* Luis Melendez. Still life painter sans pareil // Gazette de Beaux-Arts, 1982, pp. 144–148.

Forgotten Painter of Still Life Luis Melendez

Abstract *The name of Luis Melendez is rarely found in Russian art history literature. For a long time it was not mentioned in publications of the 20th century, even in special works devoted to Spanish art, and in works devoted to the study of still life itself. Meanwhile, this is a major representative of Spanish painting of the 18th century. For the first time in our country, our domestic spectator and art lover was lucky enough to meet two still life by Luis Melendez only at the beginning of the 21st century, at the Prado in the Hermitage exhibition, which took place from February 25 to May 29, 2011. Biographical information about L. Melendez and his life are not*

abundant, it is scattered and fragmentary. But the artist's works have survived in significant numbers. The article presents the main facts of the biography of L. Melendez and provides an analysis of the artistic and imaginative features of his work in comparison with works of the still life genre of other national schools.

Key words: *Spanish painting; Spanish still life, Luis Melendez, fine art of Spain, art of Spain of the 17th century*

Томирдиаро Галина Владимировна – ст. науч. сотрудник; просветительный отдел; ФГБУК «Государственный Эрмитаж»

Томирдиаро Г. В.

Образ вещи и натюрмортные детали в портретах Франсиско Гойи¹

Несмотря на огромную славу Франсиско Гойи, до наших дней в его жизни и творчестве остается еще много неизвестного и не исследованного. К примеру, можно обратить внимание на то, что в обширной литературе о художнике мы не найдем книг или статей о его натюрмортах. Нам показалось интересным обратить внимание не столько на сам этот жанр в его творчестве, сколько рассмотреть вопрос о том, какое место занимают натюрмортные детали и вещи в его портретах и какова их роль в них.



Илл. 1. Гойя Ф. Автопортрет. 1773-1774 гг. Музей национального искусства в Сарагосе.

Начнем с автопортретов Гойи, не рассматривая их все, а только выделив несколько, в которых вещь, деталь, играет существенную роль. Обратимся к автопортрету 1773–1774 гг., находящемуся в Музее национального искусства в Сарагосе (Илл. 1) [9, с. 41], [12, с. 106], [14]. Это не первый автопортрет в его жизни. Но именно этот запоминается сразу и навсегда. В отличие от более раннего автопортрета, художник отказывается от показа всей фигуры. Он пишет только голову, давая ее в быстром, как бы случайном, повороте, достигая этим ощущения остроты мгновения и яркости произведенного впечатления. Молодое лицо изображено на очень близком расстоянии от зрителя. Пристальный взгляд слегка прищуренных глаз поражает энергией

¹ Статья впервые опубликована в: Вестник МГЛУ. Серия языковедение. 2014. №710. С. 457-465.

дерзкого вызова. Гойя пишет себя в шляпе. Случайна ли эта деталь? Совсем не случайна. Она примечательна тем, что это типичный для того времени национальный испанский мужской головной убор, встречающийся в картинах многих испанских художников того времени, в которых отражена обычная современная жизнь испанцев (например, в картинах М. С. Маэлья и Ф. Байеу). Но в этом произведении Гойи нет бытового эпизода, а выделена и показана только одна шляпа.

Обратимся к ситуации в Испании в те времена. В стране уже более полувека правит французская династия Бурбонов, сменившая Габсбургов после смерти бездетного короля Карла II. Насаждается французский вкус, мода, нравы. Народные костюмы и обычаи не приветствуются, позже специальным указом будет запрещено носить испанские плащи и шляпы. Скоро появится знаменитый памфлет Х. Кинтаны «Введение в испанскую поэзию» со строкой «Мы едим, одеваемся, танцуем и думаем по-французски». Франсиско Гойя – безрассудно смелый, отчаянный, импульсивный, таким рисуют нам образ художника бесчисленные легенды о его молодости. Испанская шляпа в этом раннем автопортрете воспринимается как символ противостояния желанию правительства нивелировать национальную самобытность испанцев.



Илл. 2. Ф. Гойя. Автопортрет у мольберта. 1786. Музей Королевской Академии искусств Сан Фернандо.

На другом автопортрете Гойи, так называемом «Автопортрете у мольберта» из музея Королевской Академии искусств Сан Фернандо 1786 г. (Илл. 2) [10, с. 9] художник изображает себя за работой. Он молод, строен, хорошо одет и – в шляпе. Нужна ли она за работой? На вопрос о его учителях Ф. Гойя отвечал такими словами: «Моими учителями были Веласкес, Рембрандт и природа». Это не были простые слова. Позже он же скажет, подчеркивая роль свето-тени в живописи: «На свете так же мало красок, как и линий, дайте мне кусок угля и я создам картину». Уроки Рембрандта были школой для будущих шедевров Гойи. И этот его портрет, где на шляпе укреплены горящие свечки, создающие при каждом наклоне и повороте головы удивительные световые эффекты, свидетельствует о действительном постижении возможностей использования света у Рембрандта. А также о правде и точности гойевских слов. В них не любование собой, а благодарность учителю.



Илл. 3. Гойя Ф. Автопортрет из серии офортов «Капричос». Мадрид, Прадо.

Третий автопортрет (Илл. 3), который мы рассматриваем здесь, входит в

состав серии офортов «Капричос» (Мадрид, Прадо) [9, с. 161], [5, с. 131]. Гойя изображает себя в профиль. Измученный и постаревший после болезни, но с упорным и сосредоточенным взглядом, он пишет себя в цилиндре. Эта шляпа во времена Гойи называлась «а ля Бенджамин Франклин». Она напоминала о событиях в США, войне за независимость от Англии и была свидетельством симпатий Гойи к Америке и свободе. Это не просто утверждение образа романтического героя, а дерзкий вызов, своеобразная борьба за утверждение национальных интересов.



Илл. 4. Гойя Ф. Портрет Гильмарде. Париж, Лувр.

Еще один портрет, в котором фигурирует шляпа, – это портрет французского посла Гильмарде (Илл. 4) [9, с. 137] (Лувр). Прибывший после свершившейся во Франции революции, новый посол не был аристократом, его долго не замечали при дворе, игнорируя, а Гойя, заваленный заказами, сам идет к этому еще не признанному дипломату и предлагает написать его портрет. В этом портрете Гойя изображает несколько деталей: шляпу с плюмажем, брошенную на стол, шпагу с перевязью и шарф, который обвивает фигуру изображенного. И в каждом из этих предметов повторяются три цвета французской революции, которые были запрещены к изображению в Испании. Через эти предметы, показывающие смелость и независимость его мысли,

художник еще раз приветствует лозунги свободы, равенства и братства, которые были столь притягательны для прогрессивной части испанского общества, желавшей преобразований. Это было время, когда молодой Гойя, как многие прогрессивные люди Испании, считался «офранцузенным» (аfrancesado), то есть жаждавшим демократических перемен в Испании.



Илл. 5. Гойя Ф. Портрет министра юстиции Кабальеро. Будапешт, Музей изящных искусств.

Гойя сам выразил однажды свое отношение к деталям очень ясно. Он сказал: «Я не считаю волос в бороде проходящего человека и пуговиц на его мундире и моя кисть не должна видеть больше, чем я». Но она видела. И меняла осмысление портрета. В Портрете министра юстиции Кабальеро из Будапештского музея изящных искусств [2, с. 110] нельзя изменить или убрать ни одну из двух наиболее важных деталей. Министр восседает в кресле, которое поражает своей тяжестью, неподвижностью. Это кресло нельзя заменить на легкое и изящное, с кривыми грациозно изогнутыми ножками. Оно само своими формами и пропорциями заявляет о неизменности и неподвижности того, кто в нем восседает. Мундир этого высокопоставленного чиновника, расшитый золотом, говорит о его высоком положении придворного, облеченного властью. Но мундир как броня закрывает и душу, и сердце этого человека. По иронии судьбы министерство юстиции в Испании

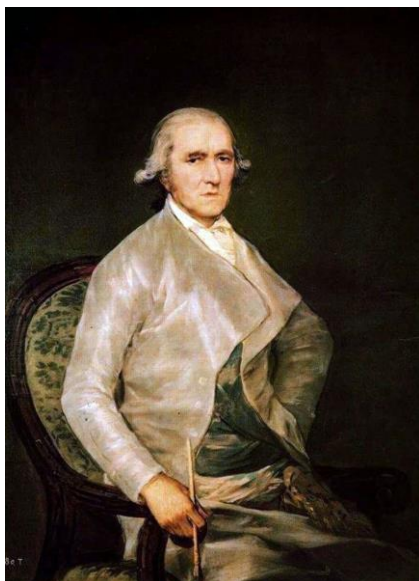
называлось Министерством милосердия. А фамилия изображенного звучала как слово «кабальеро», имеющее специфическое осмысление, передающее высокие моральные черты личности. Не случайно одна французская гостя, которой представили министра, заметила, что она не нашла в нем ничего ни от милосердия, ни от кабальеро. Без кресла и мундира перед нами был бы просто обыкновенный полноватый довольно молодой человек с маловыразительным лицом. А детали превратили этот образ в обличие бездушного судопроизводства в Испании.



Илл. 6. Гойя Ф. Портрет актрисы Антони Сарате. 1811. С.-Петербург, Гос. Эрмитаж.

В портрете актрисы Антони Сарате из Эрмитажа (1811) (Илл. 6) [3, с. 79] мы также не можем не заметить некоторую странность в показе одежды модели. Мы видим, как развязывается шарфик, сбив в сторону головной убор, соскальзывает шубка. В Испании, где обычно проявляли скрупулезное внимание к порядку в одежде, подобный хаос был немыслим в нормальном течении жизни. Но Антония сама уже не замечает беспорядка в своей одежде. Она тяжело больна. Она на грани смерти. И шубка ее уже не согревает. И руки, как мы догадываемся, не просунуты в рукава, а безвольно опущены. Картина относится к разряду портретов друзей художника, и в решении образа мы видим не только восхищение красотой и молодостью актрисы, но помимо этого – глубокое сострадание художника к ее судьбе и его печаль по ее

уходящей молодости и жизни.



Илл. 7. Гойя Ф. Портрет художника Ф. Байеу. 1795. Мадрид, Прадо.

Иногда художнику достаточно какой-то одной детали для характеристики изображенного. Такова кисть в руках у его родственника и коллеги Ф. Байеу (Портрет Ф. Байеу, 1795, Мадрид, Прадо) (Илл. 7) [9, с. 108]. Она нужна, чтобы показать, что перед нами художник.



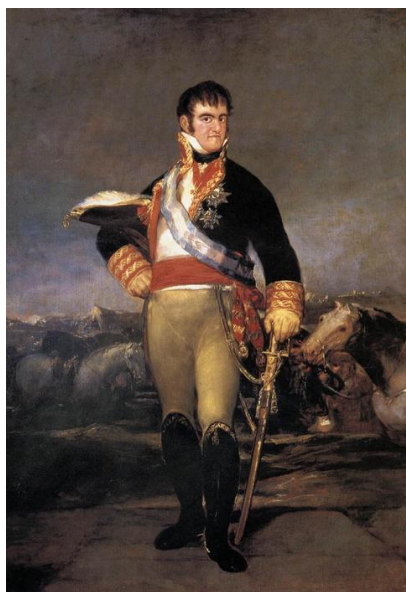
Илл. 8. Гойя Ф. Портрет Мельчора де Ховельяноса. 1798. Мадрид, Прадо.

А в портрете Ховельяноса (Портрет Мельчора де Ховельяноса, 1798, Прадо) (Илл. 8) [7, с. 174] Гойя вводит фигуру богини мудрости на заднем

плане, отдавая дань уважения своему другу, философу, безупречному государственному деятелю, который печется о пользе государства.



Илл. 9. Гойя Ф. Портрет Фердинанда VII. 1814. Мадрид, Прадо.



Илл. 10. Гойя Ф. Портрет Фердинанда VII. 1814. Мадрид, Прадо.

В 1814 г. Гойя создал четыре портрета Фердинанда VII. Наиболее известны два из них, находящиеся в Прадо. Один – с поднятым вверх жезлом маршала, так называемый портрет в горностаевой мантии (Илл. 9) [9, с. 201], отличается очень неприятным выражением лица изображенного. На втором портрете (Илл. 10) [14, с. 101] с фоном, заполненным лошадьми, Фердинанд правой рукой придерживает шляпу, левой опирается на саблю. Образ задуман

как изображение участника сражения. Третий портрет находится в музее Сарагосы (Илл. 11) [12, с. 59]. В нем правая рука короля с жезлом опущена, а левая решительно опирается на шпагу, в глубине фона просматривается корона. В четвертой версии портрета из музея Сантандера (Илл. 12) [5, с. 307] детали наиболее многословны и многочисленны. Многие сходно в этих портретах: композиция, положение фигуры в центре, на первом плане, королевское облачение. Детали призваны создать образ командующего, воина, победителя и правителя. Но в данных работах детали остаются символами, которые не сопрягаются с понятием личности исключительной и героической. На всех четырех портретах в лице изображенного Гойей показана вся бездна человеческого падения. Показана настолько ярко, что она стала понятна даже королю. При дворе ходили слухи, что король, якобы, обронил фразу: «Гойя достоин гарроты» (то есть традиционной испанской смертной казни через удушение железным ошейником).



Илл. 11. Гойя Ф. Портрет Фердинанда VII. Музей Сарагосы.



Илл. 12. Гойя Ф. Портрет Фердинанда VII. 1814. Сантандер, Музей.

В заказных женских парадных портретах, во многих вариантах показывающих заказчицу в полный рост, костюму, естественно, также уделяется много внимания. Но роскошные платья в портретах дам у Гойи могут быть не только свидетелем богатства, тонкости вкуса и следования моде. Если мы обратимся к деталям группового портрета королевской семьи («Семьи Карла IV», Мадрид, Прадо) (Илл. 13), в нем наряд королевы только подчеркивает ее безвкусию, безобразие и грубость. В портрете великолепны костюмы всех изображенных [6, с. 177]. Мы осознаем, что совершенно необыкновенно, почти магически работают детали: драгоценности, ордена, ленты. Известно, что королевская семья была в восторге от картины. И это можно понять. Зрители до сих пор стоят завороженные перед этим грандиозным трехметровым портретом, висящим в так называемой Ротонде Гойи, круглом зале музея Прадо. Только позже, вглядываясь в картину, зритель замечает, что ослепительный туалет не вуалирует тяжеловесную уродливую фигуру королевы, с ее огромным точащим животом, грубыми толстыми руками. И мы осознаем, что драгоценности не скрывают ее толстой шеи, двойного подбородка, уродливого рта и пугающего выражения ее глаз.



Илл. 13. Гойя Ф. Портрет семьи Карла IV. Мадрид, Прадо.



Илл. 14. Гойя Ф. Махи на балконе. 1815. Нью-Йорк, Метрополитен-музеум.



Илл. 15. Гойя Ф. Время. 1820. Лилль. Музей.

Часто трепет и блеск кружев нужен Гойе, чтобы подчеркнуть

очарование молодости и красоты («Махи на балконе», Метрополитен-музей, 1815) (Илл. 14) [6, с. 102], [7, с. 177]. Но роскошь костюма и блеск драгоценностей в костюме в картине «Время (старухи)» 1820 г. (Лилль) (Илл. 15) Гойя использует, чтобы осудить безумие и уродство. Нарядное платье не скрывает иссохшее старое тело. Обе старые женщины облачены в роскошные одежды, в нежные кружева с обилием драгоценностей. Одна из изображенных любит себя в зеркале. Современники видели в этой композиции сатиру на королеву. В изображенных все ужасно: высохшее тело, беззубый рот старухи, скелетообразные пальцы, глубоко провалившиеся глаза [5, с. 267]. Уродство усиливается при сопоставлении с красотой и роскошью украшений. Одна из женщин изображена с той же бриллиантовой стрелой, которую мы видим у королевы в парадном портрете семьи Карла IV. Королеву в народе не любили и считали виновницей многих бед Испании. А бумага, повернутая к зрителю, содержит надпись ироническую «Как дела?»



Илл. 16. Гойя Ф. Портрет сеньоры Энрикес. 1790. Мадрид, Прадо.

В портрете сеньоры Энрикес [5, с. 288] (Прадо) (Илл. 16) внимание зрителя прежде всего привлекает ее платье. Оно кажется воздушным и невесомым из-за прозрачной ткани, которая позволяет сквозь нее увидеть или скорее даже угадать розовый чехол, который, в свою очередь, добавляет

ощущение нежности и радости. Далее мы замечаем элегантный изящный жест руки модели и ее пышную прическу. Рассматривая портрет, с некоторым удивлением в нижнем правом углу картины замечаем герб, характерный для старинных портретов и более уместный в работах более ранних эпох. Лицо же этой женщины кажется пустым и незначительным и поневоле вспоминаешь выражение Жан Жака Руссо о незначительной личности. Он говорил, что такой человек «знаменателен только фактом своего рождения». Так открывается пустота личности, не отмеченной талантом, яркостью чувств и силою ума.



Илл. 17. Гойя Ф. Портрет герцогини Альба. 1795. Мадрид, Дворец Альбы.



Илл. 18. Гойя Ф. Портрет Понтехос. Вашингтон, Картинная галерея.

Нарядные туалеты парадных портретов иногда имеют ироническую подтекст. Затянутые, почти задушенные своими модными платьями дамы в портретах Альбы [5, с. 289] (Дворец Альбы) (Илл. 17) и Понтехос (Вашингтон, Картинная галерея) (Илл. 18) выглядят как рабы моды и придворных правил. Костюмы превращают их в манекенов, марионеток, вызывая у зрителя ироническую улыбку.



Илл. 19. Гойя Ф. Портрет сеньоры Сеан Бермудес. Будапешт. Музей.

В портрете жены своего друга Сеана Бермудеса (Будапештский музей) (Илл. 19) [3, с. 79] модель представлена в нарядном ярком платье. Рисунок ткани составляют зеленые и белые прямоугольники, которые кажутся каскадом соскальзывающими по складкам платья вниз, к подолу. В этом портрете нет отстраненного парадного позирования. Модель представлена в момент разговора и дружеского общения. Она занята рукоделием. В этой картине наряд не только не затмевает женщину, а, наоборот, подчеркивает ее необыкновенную живость. Она совсем не красива в привычном смысле этого слова. Но вспоминается отношение испанцев к красоте, выраженное в словах Лопе де Веги: «И только смену выражения мы называем красотой». Бегущий, сверкающий свет заставляет платье быть не только нарядным, но и подчеркивать особенную живость натуры изображенной модели.



Илл. 20. Гойя Ф. Портрет Кобос де Порсель. 1805. Лондон, Национальная галерея.

Детали, и в частности кружевная мантилья, помогают художнику создать образ, исполненный женственности и красоты. Когда зритель смотрит на Портрет Кобос де Порсель (1805, Лондон, Национальная галерея) (Илл. 20) [9, с. 170], [5, с. 315], [12, с. 21], он осознает, что Гойя с наслаждением пишет это удивительно красивое лицо, сверкающие огнем глаза, гибкий стан и пленительные руки, но с таким же упоением он пишет и трепет кружев, создавая образ, исполненный радости жизни и молодой красоты, творя идеал испанской женщины.

Иногда одна и та же деталь появляется у Гойи абсолютно в разном значении. Примером являются портреты герцога де Сан Карлос (Илл. 21) и сына Гойи (Илл. 22). Герцог де Сан Карлос (Музей Сарагосы) [14, с. 57] изображен в слегка небрежной позе. Он позирует со снисходительной покровительственной улыбкой. Слегка отвернувшись от зрителя он демонстративно скрестил ноги и небрежно опирается на трость. Эту же позу, положение ног и трости мы видим и в портрете сына Гойи Хавиера [8, с. 79], [5, с. 14] (Юноша в сером, частное собрание). Гойя как бы сопоставляет члена королевской семьи и внука ремесленника-позолотчика. Живописец горячо любил своего единственного сына и многое для него делал. Можно предположить, что он допустил такое сопоставление, возможно, не без

гордости. Он не мог не дать намек на аристократические привычки в поведении юного Хавиера.



Илл. 21. Гойя Ф. Портрет герцога де Сан Карлоса. Сарагоса, Музей.



Илл. 22. Гойя Ф. Портрет Хавиера, сына художника (Юноша в сером). Частное собрание.

Гойя часто изображал животных. В портрете сына (Илл. 22) у ног молодого человека мирно улегся и дремлет белый пудель. В портрете Понтехос [5, с. 286] (Илл. 18) злобно лающий мопс заставляет запомнить злобное лицо племянницы министра. Крохотная белая пушистая собачка с бантиком, как у самой хозяйки, изображена в портрете герцогини Альба (Илл. 17). Она похожа на хозяйку и в своей неподвижности напоминает игрушку. Это ощущение переносится и на герцогиню.

В «черных картинах» Дома Глухого 1820-х гг. (Мадрид, Прадо) Ф. Гойя тоже создает образ собаки [7, с. 187] (Илл. 23). Эта собака до сих пор остается загадкой. Она изображена одинокой, без человека. Стоит перед немислимой кручей или низвергающимся потоком. Многие считают, что ее образ связан с

революционной песней «Глотай, собака». Ее пели те, кто решительно отстаивал конституцию, как надежду. Она была предупреждением умеренным, не нравилась властям.



Илл. 23. Гойя Ф. Собака. Фрагмент росписей Дома Глухого. Мадрид, Прадо.

Не будем завершать просмотр произведений Ф. Гойи на мрачных и трагических нотах. Нужно вспомнить, что, несмотря на нечеловеческие страдания, причиненные художнику его тяжелой болезнью, он не впадает в безысходное отчаяние. И в его позднем творчестве звучат оптимистические ноты. В картине «Молодость» (Лилль) [12, с. 16], [5, с. 266] (Илл. 24) две женщины изображены на фоне солнечного пейзажа. Одна раскрывает над другой большой желтый зонтик. Этот мотив встречается и в ранних картонах Гойи. Через много десятков лет он помогает внести в картину дух покоя, беззаботности и радости жизни. Через него художник приветствует молодость и красоту.



Илл. 24. Гойя Ф. Молодость. Лилль. Музей.

Таким образом, значение небольших деталей в портретном творчестве Ф. Гойи огромно. Они оттеняют характер изображенных, подчеркивают их индивидуальность, помогают осмыслить образ, передают личное отношение художника к окружающему, способствуют пониманию современных событий, превращают портреты в события истории и символы эпохи и самой Испании.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Даниель, Арасс. Деталь в живописи. СПб, «Азбука классика», 2010. 464 с.
2. Жабцов В.М. Испанская живопись. Минск, Харвест, 2008. 128 с.
3. Каганэ Л.Л., Костеневич А.Г. Испанская живопись XV - начала XX века. СПб., издательство Государственного Эрмитажа, 2008. 352 с.
4. Левина И.М. Гойя. Л.- М., «Искусство», 1958. 349 с.
5. Лихт Фред. Гойя. М., Слово/Slovo, 2003. 360 с.
6. Путеводитель по Прадо. Мадрид, издательство национального музея Прадо, 2009. 469 с.
7. 100 картин из музея Метрополитен. Каталог выставки. М., Советский художник. 1975. 320 с.
8. Шикель, Ричард. Мир Гойи. М., Терра – книжный клуб, 1998. 192 с.
9. Chabron, Jean Francois. Goya. Barcelons, Daimon, 1970. 271 p.
10. Harris, Enriquetta y Gil, Luis. Francisco de Goya. Ediciones Nauta, Barcelona, 1975. 88 p.
11. Harris, Enriqueta. Goya. N.-G. Phaidon Press, Limited, 1994. 129 p.
12. Lepore, Mario. Francisco Goya. Madrid, Prensa Espanola, 1972. 75 p.
13. Salas, Xavier de. Guia de Goya en Madrid. Madrid, Ediciones Orgas S.O. 1979. 122 p.
14. Soriano, Federico Torralba. Goya en Aragon. Editorial, Everest, s.a. Leon, 1977. 64 p.

Г.В. Томирдиаро
(Гос. Эрмитаж, ст. науч. сотр.)

Натюрморты и натюрмортные детали в творчестве Франсиско Гойи¹

В собраниях России, к сожалению, нет натюрмортов Гойи. Как правило, не включаются они и в состав выставок, приезжающих к нам из других стран. Только «Натюрморт с рыбой» 1801-1912 44,8x62,5 (Хьюстоновский музей изобразительных искусств, США) был на выставке в Москве.

В обширной литературе, посвященной творчеству великого испанского художника Ф. Гойи, нам не удалось найти исследований, рассматривающих его натюрморты. Но обращение Гойи к натюрмарту не было случайным, единичным, он их написал около десяти. К сожалению, в настоящее время нам удалось обнаружить не все натюрморты, возможно, их было больше. Их количество никогда не фигурировало в его письмах и других источниках. Рассмотреть эти натюрморты представляется интересным с точки зрения выбора мотивов, их трактовки, авторской подачи, времени написания, их композиции, живописной и смысловой значимости.

Нам показалось интересным обратить внимание не только на сам этот жанр в его творчестве, но и рассмотреть вопрос о том, какое место занимают натюрмортные детали, вещи в его произведениях и какова их роль в них.

Мир вещей, окружающих человека в реальной жизни, не был безразличен Гойе. Если мы обратимся к картинам раннего периода, там фигурируют всевозможные зонтики, корзины с виноградом и многие другие предметы. Большое количество таких предметов в данных картинах объясняется тем, что эти картины были созданы для украшения дворца, разглядывания, имели декоративное значение.

В портретном искусстве даже раннего периода творчества Гойи мы

¹ Доклад был прочитан на научной конференции «Искусство Испании XV-XVIII вв.», проходившей на историческом факультете СПбГУ 17–18 ноября 2011. Впервые издан в сборнике материалов конференции: Университетский историк: альманах. Вып. 11. Искусство Испании XV-XVIII вв. (в рамках культурной программы Год Испании в России 2011). Под ред. Морозовой А. В. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский университет, 2012. С. 127–133.

также встречаем элементы натюрморта — вещи, окружающие человека. Их наличие не случайно и имеет определенный смысл. Гойя однажды высказался так, что я, мол, не считаю волос в бороде проходящего человека и пуговиц на его мундире и моя кисть не должна видеть больше, чем я. Но тем не менее он придает важное значение этим предметам, включает их в портреты, чтобы выявить характер изображенного.

Начнем с автопортретов, не рассматривая их все, а выделив несколько, в которых вещь, деталь, играет существенную роль. Остановимся на автопортрете 1773-1774 гг., находящемся в Музее национального искусства Сарагосы. Художник пишет только голову, давая ее в резком повороте, тем достигая экспрессии, ощущения движения. Молодое лицо исполнено дерзкого вызова. Ф. Гойя пишет себя в шляпе. Случайна ли эта деталь? Она примечательна тем, что это типичный для того времени национальный испанский головной убор. В стране уже более полувека правит французская династия Бурбонов, сменившая Габсбургов после смерти бездетного короля Карла II. Насаждается французский вкус, мода, нравы. Народные костюмы и обычаи не приветствуются, позже появляется запрет носить испанские плащи и шляпы. Скоро появится знаменитый памфлет Х. Кинтаны «Введение в кастильскую поэзию» со строкой «Мы едим, одеваемся, танцуем и думаем по-французски». Облик Ф. Гойи безрассудно смелый, отчаянный, таким рисуют нам образ художника бесчисленные легенды его юности. Испанская шляпа воспринимается как символ противостояния желанию правительства нивелировать национальную самобытность испанцев.

Во втором автопортрете из музея Прадо, так называемом «Автопортрете у мольберта» художник изображает себя за работой. Он молод, строен, хорошо одет и — в шляпе. Нужна ли она за работой? На вопрос о его учителях Ф. Гойя отвечал такими словами: «Моими учителями были Веласкес, Рембрандт и природа». Это не были простые слова. Позже он же скажет, подчеркивая роль светотеневого решения: «На свете так же мало красок, как и линий, дайте мне кусок угля и я создам картину». Уроки Рембрандта были школой для будущих

шедевров Гойи. И этот его портрет, где на шляпе укреплены горящие свечки, создающие при каждом наклоне и повороте головы удивительные световые эффекты, свидетельствует о действительном постижении возможностей света у Рембрандта. А также о правде и точности гойевских слов. В них не любованье собой, а благодарность учителю.

Третий автопортрет входит в состав серии офортов Капричос. Гойя изображает себя в профиль. Измученный и постаревший после болезни, но с упорным и сосредоточенным взглядом, он пишет себя в цилиндре. Эта шляпа во времена Гойи называлась «а ля Бенджамин Франклин». Она напоминала о событиях в США, Америке и была свидетельством его симпатий к свободе. Это не просто утверждение образа романтического героя, а дерзкий вызов, своеобразная борьба за утверждение национальных традиций.

Еще один портрет, в котором фигурирует шляпа, – это портрет французского посла Гильмарде. Прибывший после свершившейся во Франции революции новый посол не был аристократом, его долго не замечали при дворе, игнорируя, а Гойя, заваленный заказами, сам идет к этому еще не признанному дипломату и предлагает написать его портрет. В этом портрете Гойя изображает несколько предметов: шляпу с плюмажем, брошенную на стол, шпагу с перевязью и шарф, который обвивает фигуру изображенного. И в каждом из этих предметов повторяются три цвета французской революции, которые были запрещены к изображению в Испании. Через эти предметы, показывающие смелость и настойчивость Гойи, художник еще раз приветствует лозунги свободы, равенства и братства, которые были столь притягательны для прогрессивной части испанского общества, желавшей преобразований. Это было время, когда молодой Гойя, как многие прогрессивные люди Испании

Гойя сам выразил однажды свое отношение к деталям очень ясно. Он сказал: «Я не считаю волос в бороде проходящего человека и пуговиц на его мундире и моя кисть не должна видеть больше, чем я». Но она видела. И меняла осмысление портрета. В Портрете министра юстиции Кабальеро из

Будапештского музея нельзя изменить или убрать ни одну из двух наиболее важных деталей. Министр восседает в кресле, которое поражает своей тяжестью, неподвижностью. Это кресло нельзя заменить на легкое, изящное, с кривыми легкими изогнутыми ножками. Оно само своими формами и пропорциями заявляет о неизменности. Мундир этого высокопоставленного чиновника, расшитый золотом, говорит о его высоком положении придворного, облеченного властью. Но мундир как броня закрывает и душу, и сердце этого человека. По иронии судьбы министерство юстиции в Испании называлось Министерством милосердия. А фамилия изображенного звучала как слово «кабальеро», имеющее определенное осмысление, передающее высокие черты личности. Не случайно одна французская гостя, которой представили министра, заметила, что она не нашла в нем ничего ни от милосердия, ни от кабальеро. Без кресла и мундира перед нами был бы просто обыкновенный полноватый довольно молодой человек с маловыразительным лицом. А детали превратили этот образ в обличие бездушного судопроизводства в Испании.

В портрете Антонио Сарате из Эрмитажа мы тоже можем наблюдать необычайную красноречивость костюма. Мы видим, как развязывается шарфик, сбит головной убор, соскальзывает шубка. Это подчеркивает - изображенная тяжело больна. Она на грани смерти. Шубка ее уже не согревает. Она сама не замечает беспорядка в своей одежде. Картина относится к разряду портретов друзей художника и в решении портрета мы видим восхищение красотой и молодостью актрисы, но помимо этого - глубокое сострадание художника к ее судьбе и его печаль по ее уходящей молодости.

Роскошные платья в портретах могут быть не только свидетелем богатства, тонкости вкуса и следования моде. Если мы обратимся к деталям группового портрета королевской семьи, в нем роскошный наряд королевы только подчеркивает ее безвкусию, безобразие и грубость. В Портрете Энрике роскошный, воздушный наряд затмевает изображенную, притягивая внимание

к себе. Но не чувствуется здесь личности, ее душевного таланта. О таких Ж.Ж. Руссо говорил, что они интересны только фактом своего рождения.

В портрете жены своего друга Сеана Бермудеса (Будапештский музей) модель представлена в нарядном ярком платье. Но этот наряд не только не затмевает женщину, а наоборот подчеркивает ее необыкновенную живость. Она совсем не красива в привычном смысле этого слова. Но вспоминается отношение испанцев к красоте, выраженное в словах Лопе де Веги: «И только смену выражения мы называем красотой». Бегущий, сверкающий свет заставляет платье быть не только нарядным, но подчеркивать особенность, живость натуры изображенной.

Нарядные туалеты парадных портретов иногда имеют иронический подтекст. Затянутые, почти задушенные модные дамы в портретах Альбы и Понтехос выглядят как рабы моды и придворных правил. Костюмы превращают их в манекенов, марионеток, вызывая ироническую улыбку у зрителя.

Но часто трепет и блеск кружев нужен Гойе, чтобы подчеркнуть очарование молодости и красоты («Махи на балконе», Метрополитен-музей, 1815). Но роскошь костюма и блеск драгоценностей в костюмах женских персонажей на картине «Время (старухи)» 1820 г. Гойя использует, чтобы осудить безумие и уродство. Гойя показывает беззубый рот старух. Обе старые женщины облачены в роскошные одежды, в нежные кружева с обилием драгоценностей. Одна из изображенных любит себя в зеркале. Современники видели в этой композиции сатиру на королеву. В изображенных все ужасно. Скелетообразные пальцы, глубоко провалившиеся глаза. Уродство усиливается при сопоставлении с красотой и роскошью украшений. Одна из старух изображена с той же бриллиантовой стрелой, как в и в парадном портрете королевы. Королеву в народе не любили и считали виновницей многих бед Испании. А бумага, повернутая к зрителю, содержит ироническую надпись «Как дела?».

Гойя часто изображал животных. В портрете сына мирно улегся и

дремлет у ног молодого человека белый пудель. В портрете Понтехос злобно лающий мопс заставляет запомнить злобное лицо племянницы министра. Крохотная белая пушистая собачка с бантиком, как у самой хозяйки, в портрете герцогини Альба. Она похожа на хозяйку и в своей неподвижности напоминает игрушку. Это ощущение переносится и на хозяйку.

В «черных картинах» Дома Глухого 1820-х гг. Ф. Гойя тоже создает образ собаки. Эта собака до сих пор остается загадкой. Она изображена одинокой, без человека. Стоит перед немыслимой кручей или низвергающимся потоком. Многие считают, что ее образ связан с революционной песней «Глотай, собака». В ней содержалось упоминание о конституции. Ее пели те, кто решительно отстаивал конституцию, как надежду. Она была предупреждением умеренным, не нравилась властям.

Не будем завершать просмотр произведений Ф. Гойи на мрачных и трагических нотах. Нужно вспомнить, что, несмотря на нечеловеческие страдания, причиненные его тяжелой болезнью, он не впадает в отчаяние. И в его позднем творчестве звучат оптимистические ноты. В картине «Молодость» (Бордо) две женщины изображены на фоне солнечного пейзажа. Одна раскрывает над другой большой зеленый зонтик. Этот мотив встречается и в ранних картонах. Тот же мотив повторяется через много десятков лет. Он вносит элемент праздничности. Через него художник приветствует молодость и красоту. Детали, и в частности кружевная мантилья, помогают художнику создать образ, исполненный женственности и красоты. В Портрете Кобос де Порсель художник создает образ, исполненный радости жизни, молодости, красоты, идеал испанской женщины и емкий образ самой Испании.

Таким образом, значение небольших деталей в портретном творчестве Ф. Гойи огромно. Они оттеняют характер изображенных, подчеркивают их индивидуальность, помогают осмыслить образ, передают личное отношение художника к окружающему, способствуют пониманию современных событий, превращают портреты в события истории и символы эпохи и самой Испании.

Так, тяжелое неповоротливое кресло в портрете министра юстиции

Кабальероса и мундир, расшитый золотом, скрывают человеческое начало в этом человеке. В портрете Байеу изображена кисть и не только дает возможность определить занятия изображенного, но и, помещенная вертикально, подчеркивает позу царедворца, во всем послушного строгим правилам придворного этикета. О такой позе можно сказать: сидит, как аршин проглотил. Этот человек никогда не нарушит не только правил поведения во дворце, но и жестких правил классицизма в искусстве, не посмеет дать свободу полету фантазии и воображения в живописи. Не случайно лицо Байеу удрученное, недовольное. Так вещь в портрете помогает раскрыть характер человека и дает возможность обогатить содержание портрета. Не ставя задачи полностью осветить роль вещей в искусстве Гойи, мы отметим только значимость подтекста, вложенного в них.

Не удивительно, что в зрелые годы Гойя обращается к жанру натюрморта. Появление его было закономерно связано с современными событиями. Давно известно, что в западноевропейском натюрморте нередко присутствуют аллегории и символический смысл. Натюрморты Гойи также не просто фиксация окружающих предметов.

Натюрморты Гойи лаконичны. Вещей там немного, ощущения полноты, богатства и роскоши жизни, как у фламандцев нет, нет здесь также ощущения тихого покоя интимной жизни голландцев. Очень важен выбор мотивов и предметов. Гойя изображает птиц и рыб. Но это традиционные мотивы для западноевропейского искусства. В Испании тема рыбы тоже пользовалась популярностью. Эту тему разрабатывали и современники Гойи, в частности, художник Мелендес, который в основном работал в области натюрморта. Но выбор мотива еще не определяет окончательное впечатление. У Мелендеса мы видим совершенно иной подход к этой теме. У него рыба изображена так, что зритель не может не удивляться иллюзорности показа нежной розовой сочной мякоти лосося (часть тушки отрезана, чтобы подчеркнуть и внешнюю привлекательность этой благородной, очень вкусной рыбы — украшения аристократического стола). Virtuозность мастера

сказывается и в выборе колористического аккорда: розовая мякоть сопоставляется с золотистой кожей лимона. И хотя в этой картине предметов не много, вы прежде всего восхищаетесь и наслаждаетесь красотой этих даров природы и мастерством художника. Картина красива по цвету, она радует глаз и могла бы висеть в роскошном особняке.

Рыбы у Гойи рангом ниже — это простые маленькие рыбешки. В них нет никакой красоты, внешней привлекательности. Тела этих рыб расположены как бы в случайном беспорядке, застыли в мертвой неподвижности. Не возможно представить даже, что они могли бы украсить стены роскошных апартаментов. Они созданы для другого. Как-то странно они лежат, наваленные беспорядочной грудой, мутны их мертвые глаза. Все в этой картине говорит о смерти. И поневоле приходят на память фигуры в других работах Гойи: в «Восстании 2 мая на площади Пуэрта дель Соль» и «Расстреле патриотов». Там так же лежат в беспорядке безжизненные тела испанских патриотов, растоптанных конницей Мюрата, заколотых мамелюками, входившими в состав его армии. Натюрморт — такой же крик боли и отчаяния, как крик одного из расстрелянных в этой картине. Натюрморт, таким образом, становится проявлением протеста против убийства и смерти, как и в больших тематических композициях.



Гойя Ф. Натюрморт с золотистым лещом. Холст, масло. 62,5х44,8 см. 1808. Музей изящных искусств, Хустон, США.



Гойя Ф. 2 мая 1808 г. Атака мамлюков. Холст, масло. 266х345 см. 1814. Прадо, Мадрид.



Гойя Ф. 3 мая 1808 г.: расстрел патриотов. Холст, масло. 266х345 см. 1814. Прадо, Мадрид.

Другой важный мотив в натюрмортах Гойи — это птицы. Но это — не роскошные павлины и не лебеди с изящно изогнутой шеей или хотя бы трофеи королевской охоты, птицы, которые удивляли бы нас красотой своего оперения. Это ободранная, с остатками перьев индейка, фигура которой резко по диагонали пересекает темный фон дальнего плана и кажется, что она здесь брошена после пыток. Тема этой картины — смерть, индейка — жертва. И Гойя опять говорит здесь о страданиях. О смерти, как в случае с рыбами. Бестрепетно и смело.



Гойя Ф. Натюрморт с ощипанной индейкой. 1812. Холст, масло. 45х62 см. Новая Пинакотека, Мюнхен.



Гойя Ф. Мертвая индейка. Холст, масло. 45х62 см. 1808-1812. Прадо, Мадрид.

Натюрморты Гойи суровые и мрачные по колористическом решению. Не случайно даты написания натюрмортов почти совпадают с датами войны с Наполеоном. И не случайно композицию этих натюрмортов можно поставить в параллель к серии Дезастрес де ла Гверра, к которой они близки и по смыслу.

УДК 7.034; 7.044

Томирдиаро Г. В.

ГОЙЯ ВО ФРАНЦИИ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО¹

GOYA IN FRANCE. LIFE AND WORK

Аннотация. Статья посвящена периоду жизни и творчества Гойи во Франции. Этот период, как правило, очень скудно освещается в существующей литературе. Ряд авторов даже уверен, что это период угасания таланта мастера. Автор публикации, однако, доказывает, что это совершенно новый, интересный период необычайно интенсивной, несмотря на все сложности преклонного возраста, работы художника, период успешного продолжения им своей творческой карьеры. Анализируются картины и рисунки Гойи. Автор излагает канву его биографии в этот период, ратифицируется ряд фактов, ставших известными только в последние годы. Материал подается в литературной форме. Автор обладает острым искусствоведческим зрением, умением переложить художественный образ на язык слов. Показаны основные темы и образы творчества Гойи этого периода, проанализирована его художественная манера этого периода. Статья проиллюстрирована работами, которые остаются практически не известны не только широкому зрителю, но и специалистам. Рассмотрено влияние, которое творчество Гойи могло оказать на французскую живопись последующего времени.

Ключевые слова: Гойя; французское искусство XIX в.; поздний период творчества Гойи; испанское искусство XVIII-XIX вв.; испанская живопись; Моратин

Abstract. The article is devoted to the period of Goya's life and work in France. This period is usually very poorly covered in the existing literature. A number of authors are even sure that this is the period of fading of the master's talent. Author of publication shows that this period was the time of new, most intensive, despite of the difficulties of old age, work of master, period of following of his carrier. The canvases and drawings by Goya were analyzed. Author open most facts of his biography in this period with many details that were opened only in last time. Material is done in well literary form. Author has sharp artistic eyes, can convert artistic image at words. Main themes and images of this period were shown, artistic manner was analyzed. Article is illustrated by works that weren't known as to spectators so specialists. The influence of works by Goya at French painting is studied.

Keywords: Goya; French art of the 19th century; late period of work by Goya; Spanish art of the 18-19th centuries; Spanish painting; Moratín

¹ Статья впервые опубликована в журнале Новое искусствознание, 2021, № 2. С. 16-23.

Четыре года из прожитых Гойей к его восьмидесяти, конечно, срок небольшой. Но эти годы были наполнены интенсивной творческой работой. Многие авторы книг о Гойе касаются этой поры очень кратко [5–12]. У некоторых исследователей в их публикациях этот период жизни Гойи в принципе опускается [1].

Крупнейший специалист по французскому искусству, профессор Нина Николаевна Калитина, посвятила один из своих докладов на конференции истфака 2013 года «Испанские темы и формы» теме «Гойя и Франция» [2]. Но доклад позже не был опубликован на русском языке. Более подробно написала об этом периоде жизни Гойи Ирина Михайловна Левина [3]. Но ее книга была создана в конце 50-х годов XX века. Теперь же, по прошествии многих лет, стали известны многие обстоятельства жизни Гойи, появились сведения о людях его окружения. Когда-то недоступные, находившиеся в частных коллекциях картины, оказались опубликованными в современных изданиях. В результате всего вышесказанного возникла необходимость сейчас вернуться к этому периоду жизни Гойи и к его произведениям, созданным в эти годы.

Для того, чтобы понять причины отъезда Гойи в конце его жизни во Францию, надо обратиться к годам, предшествующим его отъезду. После изгнания французов из Испании, возвратился на трон король Фердинанд VII. Вскоре стало ясно, что надежды на счастливое свободное будущее не осуществились. Особенно обострилась ситуация в связи с восстанием Риiego. После его казни в стране начался так называемый белый террор, преследование свободолюбивых. Были предприняты две попытки покушения на жизнь Гойи. Дабы избежать конфискации имущества, он отдал свой дом своему внуку, а сам прятался около трех месяцев в доме священника Латре (Илл. 1), энциклопедически образованного человека, которого называли «человеком Ренессанса». Известно, что Латре укрывал у себя многих либерально настроенных людей.



Илл. 1. Гойя Ф. Портрет Латре.

После опубликования амнистии Гойя попросил разрешения уехать во Францию под предлогом необходимости лечиться на водах в Пломбьере. Получив разрешение, Гойя отправился за рубеж, но в Пломбьер не поехал, а прибыл в Бордо – где собрались либерально настроенные испанские эмигранты. Каким он прибыл в Бордо, мы знаем из описания его друга Моратина (Илл. 2): «Гойя приехал старый, глухой, слабый, не зная французского языка, без слуги. Но он полон желания видеть свет» [3]. Действительно, дух Гойи был неукротим. И уже через три дня после приезда в Бордо Гойя уехал в Париж, где провел три месяца. Каким был тогда Гойя, мы можем судить по его Автопортрету 1824 г. в возрасте семидесяти восьми лет, который парижские друзья называли «Гойя-путешественник» (Илл. 3). Гойя изобразил себя в профиль, в кепке, которую подарили ему парижские друзья Серре. Рисунок был исполнен на синей бумаге сепией. Поражает, как точно и живо художник показал изображенный момент. В лице художника внимание, реакция на увиденное и, может быть, даже легкая ирония. Портрет поражает своей монументальностью, удивительной при таком малом размере изображения (всего 7 x 8 см). Гойя оставил рисунок у друзей, а их потомки позже передали этот портрет в музей Прадо.



Илл. 2. Гойя Ф. Портрет Моратина.



Илл. 3. Гойя Ф. Автопортрет. 1824.

В Париже полиция незаметно следила за Гойей, и по ее донесениям мы можем составить представление о его времяпрепровождении. В частности, мы знаем, что он посетил Салон, где к тому времени были выставлены знаменитые произведения романтиков, и, проходя мимо этих картин, бормотал вполголоса: «Я это уже делал много лет тому назад».

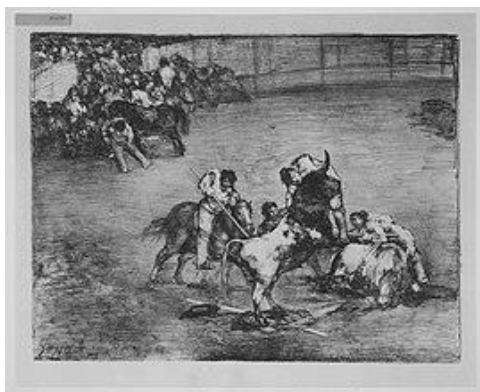
Сведения о его пребывании в Париже не очень многочисленные. Живет он в отеле Фавар на улице Мариво, а через два месяца 31 августа покидает Париж и возвращается в Бордо вместе с Мугуиро (это брат мужа Мануэлы, одной из дочерей семейства Гойкоичеа). А портрет Мугуиро Гойя напишет значительно позже, только в 1827 г. (Илл. 4). Но через несколько дней после

приезда Гойи в Бордо к нему присоединилась Леокадия Вейс со своими детьми. Наверно, многие знают, что после смерти жены, она поселилась у него дома и вела его хозяйства, по сути дела заменив ему супругу.



Илл. 4. Гойя Ф. Портрет Мугуиро.

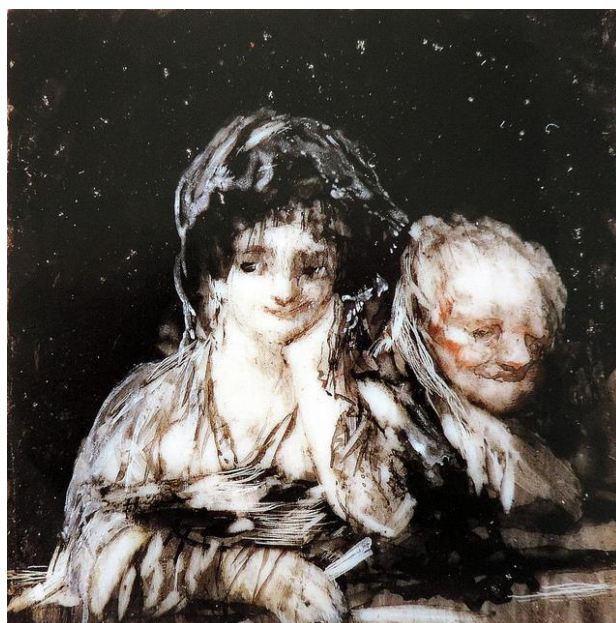
Гойя бродит по городу, наблюдая текущую жизнь людей, часто фиксирует в своих рисунках удивившие его зрелища – негра с крокодилом, человека со змеей в четыре аршина и так называемого «человека-скелета». К этому времени относится его значительная серия «Быков из Бордо» (Илл. 5). У Гойи сохраняется интерес к теме корриды (его «Тавромахия» была создана еще на территории Испании). Но французские изображения сделаны в технике литографии, а не офорта. По сравнению с офортами предыдущего периода сцены боя быков выполнены с особой динамикой, удивительной стремительностью движений участников и зрителей корриды.



Илл. 5. Гойя Ф. Литография из серии «Быки из Бордо».

В следующем 1825 году Гойя продолжает тему «Боя быков» и обращается еще к одному абсолютно не известному ему до этого времени виду изображения – миниатюре на слоновой кости. Можно вспомнить, что к этому периоду со зрением у него были большие проблемы. И он работает с лупой, помимо очков.

Им было выполнено около сорока миниатюрных работ. Гойя никогда не копирует, он оригинален. Среди этих работ можно отметить несколько: «Маха и Селестина» (Илл. 6), «Человек, курящий сигару» (Илл. 7) и «Мальчик и седая женщина».



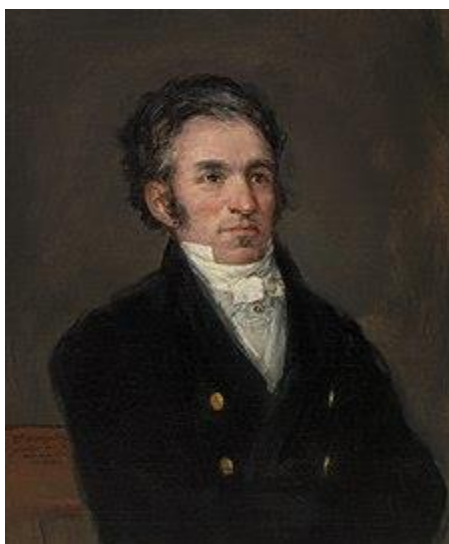
Илл. 6. Гойя Ф. Маха и Селестина.



Илл. 7. Гойя Ф. Человек, курящий сигару.

Как свидетельствует его верный друг Моратин, Гойю притягивает родина, и в 1825 году Гойя едет в Мадрид продлевать себе лицензию на разрешение жить за границей. В Мадриде он живет с 13 мая по 4 июля. Потом уезжает в Бордо. К сожалению, болезнь возвращается, и у Гойи наблюдается частичная парализация.

В 1826 году Гойя создает много портретов. Теперь он не выполняет официальные заказы, но пишет только своих друзей и людей, близких ему по духу. К такому типу относится и портрет Галоса (Илл. 8). Галос крупный финансист, он помогал Гойе в трудные минуты справиться с финансовыми заботами. Достоинство, внимание и сосредоточенность, мы ощущаем, переданы Гойей в этом портрете замечательно.



Илл. 8. Гойя Ф. Портрет Галоса.

В мае 1826 года Гойя опять устремляется в Мадрид. Его интересует вопрос о возможности возвращения в Испанию. Во время его пребывания в Мадриде портрет Гойи пишет художник Лопес-и-Портанья (Илл. 9). Теперь Лопес первый живописец короля. Гойя изображен с палитрой в руке, облик его полон величия. Но взгляд серьезен, внимателен и кажется немного печальным.



Илл. 9. В. Лопес-и-Портанья. Портрет Ф. Гойи.

В 1827 году Гойя пишет своего давнего помощника и друга Хуана Батисту Мугуиру (Илл. 4). Особенно удивительным произведением Гойи этого периода является портрет его любимого и единственного внука Мариано. Гойя создал в разное время три его портрета. Первый, написанный еще в 1810 году, показывает нам очаровательного двухлетнего малыша с игрушечной коляской; у ребенка прелестное лицо, пышные курчавые светлые волосы, внимательный взгляд, который как бы таит в себе вопрос. Второй портрет был создан, как предполагают, между 1813 и 1816 годами. Мариано держит в руках ноты. Гойя очень тонко выразил момент пробуждения интереса к духовным ценностям, передал задумчивый отрешенный взгляд ребенка и как бы удивление в его лице перед открывающимся ему еще неведомым миром. А этот третий и последний портрет Мариано, который Гойя создал в 1827 году, когда внуку был двадцать один год, а самому художнику восемьдесят один, поражает нас не только красотой и молодостью, но дает еще ощущение большой любви Гойи к своему внуку (Илл. 10). Летом этого года Гойя опять оказывается в Испании, оттуда он возвращается в Бордо 20 сентября.



Илл. 10. Гойя Ф. Портрет внука Мариано. 1827.

Самый последний кусочек жизни Гойи приходится на три с половиной месяца 1828 года. Но и в это время Гойя создает свои бессмертные творения.

Некоторые произведения, созданные во Франции, не имеют автографов Гойи и точных датировок, но они принадлежат этому позднему периоду. И хочется рассмотреть их в сопоставлении с более ранними работами мастера. Удивителен рисунок «Старика-инвалида с палками» (Илл. 11). Мы видим согбенного старика, мучительно передвигающего больные ноги с помощью двух палок. Рисунок имеет подпись «Так кончают жизнь полезные люди». Рисунок очень мало известен или, можно сказать, почти не известен. Но есть и еще один похожий по теме рисунок, который известен очень давно и даже считается своеобразным поздним автопортретом Гойи. По мнению Х. Гальего, он называется «Я все еще учусь» (Илл. 12). В нем мы видим очень дряхлого старика, обросшего огромной седой бородой. Он тоже с двумя палками, но он не согнут, как на упомянутом выше рисунке. И Гойя, подписывая рисунок, относит изображение не к абстрактным философствованиям вообще, а к себе самому. Это он, который продолжает идти к свету, не раздавленный обстоятельствами страдалец, а несгибаемый борец. Конечно, этот рисунок не является его изображением, но, возможно, воплощает его несгибаемый дух.



Илл. 11. Гойя Ф. Старик-инвалид с палками.



Илл. 12. Гойя Ф. Я все еще учусь.

К 1828 году многие исследователи относят знаменитый портрет Пио де Молино (Илл. 13). Может быть, это одна из самых последних работ художника. Это необыкновенное произведение иногда считают неоконченным. Манера создания портрета действительно не сравнима с тем, что было сделано ранее. Человек, показанный в этой картине Гойей, как бы растворяется и исчезает из нашего поля зрения. И одновременно он так

освязаемо существует, что, кажется, даже он общается с нами. Гойя как бы призывает остановиться перед этим портретом и прислушаться к тому, что говорит нам этот человек. Картина намеренно монотонна по красочному решению, фигура лишена определенности контуров.



Илл. 13. Гойя Ф. Портрет Пио де Молино.

К поздним годам жизни Гойи также относят удивительную картину «Молочница из Бордо» (Илл. 14). Говорили, что она приносила молоко, и Гойя ее увидел отдыхающей на конце его дома. Невозможно согласиться с мнением И. С. Осиповой о том, что эта картина не окончена [4]. Некоторые называют его полужанровым произведением. Может быть, образ девушки полон очарованием. Но простота замысла никого не может смутить, так как картина очень сложна по исполнению. И об этом можно говорить не только с точки зрения техники, но и самого замысла, выбора позы и движения изображенных, техники наложения мазков красок. Художественное впечатление от картины не ограничивается только упоением красотой молодости изображенной. Картина необычна по манере живописи, все в ней строго продумано. Картина как бы пришла к нам из другого времени. Трудно объяснить предвидение Гойей того будущего искусства импрессионизма, что появится во Франции через 40–50 лет после его смерти. В картине воплощаются особенности этого будущего искусства.



Илл. 14. Гойя Ф. Молочница из Бордо.

17 января 1828 года в письме сыну Хавьеру, Гойя сообщает о своих болезнях. 23 марта приезжает с матерью в Бордо его внук Мариано. 1 апреля Мариано отправляет письмо отцу с просьбой приехать и трогательно упоминает, что в письме несколько линий исполнено самим Гойей. 2 апреля Гойю парализовало, и он скончался в ночь с 15 на 16 апреля. Его похоронили на местном кладбище в Бордо. Здесь же мавзолей семьи Мугуиро рядом с могилой Мартинеса Гойкоичеа, который умер раньше.

В 1888 году в присутствии испанского консула была совершена эксгумация тела Гойи, но голову художника так и не смогли обнаружить. В 1899 году останки Гойи были перевезены на кладбище Сан-Исидро в Мадрид, а позже перенесены в так называемый Пантеон Гойи в церковь Сан Антонио делла Флорида в Мадриде (Илл. 15), которую художник расписал в 1896 году. Сейчас существуют еще некоторые невыясненные вопросы, связанные с захоронением Гойи. В частности, почему в кенотафе на площади собора в Сарагосе, как некоторые утверждают, хранились его останки.



Илл. 15. Пантеон Гойи в церкви Сан Антонио делла Флорида в Мадриде.

Литература

1. Жабцев В. М. Испанская живопись. Минск: изд-во Харвест, 2008. 128 с.
2. Калитина Н. Н. Гойя и Франция // Испанские темы и формы: искусство, культура и общество. Сб. тез. науч. конф. 26–28 ноября 2013 г. С. 41–44.
3. Левина И. М. Гойя. Л.-М.: Искусство, 1958. 350 с.
4. Осипова И. С. Гойя. М.: Олма Медиа Групп, 2008. 127 с.
5. Перес Санчес Э. А. Испанский рисунок от Эль Греко до Гойи. М.: Изобразительное искусство, 1985. 96 с.
6. Angelis R. de. La obra pictorica de Goya. Barcelona: Planeta Publ., 1975. 144 p.
7. Goya. La decada de los Caprichos: retratos, 1892–1804. Madrid: Academia de Bellas artes de San Fernando, 1992. 308 p.
8. Harris E. Goya. London: Phaidon Press, 1998. 128 p.
9. Harris E., Gil L. Goya. Barcelona: Ediciones Nauta, 1975. 88 p.
10. Lepore M. Francisco Goya. Madrid: Prensa española, 1972. 75 p.
11. Los retratos Goya. Bray X. ed. London: Turner, 2015. 272 p.
12. Torralbo Soriano F. Goya en Aragon. Leon: Ed. Everest., 1977. 64 p.

References:

- Zhabcev V. M. *Ispanskaja zhivopis'*. [Spanish Painting] Minsk, Harvest Publ., 2008. 128 p. (In Russian)
- Kalitina N. N. Goya and France in *Spanish themes and images: art, culture and society*. Saint-Petersburg, 2013. P. 41–44.
- Levina I. M. *Goya*. Leningrad-Moscow, Iskustvo Publ., 1958. 350 p. (In Russian)

Osipova I. S. *Goya*. Moscow, Olma Media Grupp Publ., 2008. 127 p.

Peres Sanches, Je. A. *Ispanskij risunok ot Jel' Greko do Goji* [Spanish Drawing from El Greco to Goya] Trans. from Spanish. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. 96 p. (In Russian)

Angelis R. de. *La obra pictorica de Goya*. Barcelona, Planeta Publ., 1988. 144 p.

Goya. *La decada de los Caprichos: retratos, 1892–1804*. Madrid, Academia de Bellas artes de San Fernando Publ., 1992. 308 p.

Harris E. de. *Goya*. London, Phaidon Press Publ., 1998. 128 p.

Harris E. de, Gil L. *Goya*. Barcelona, Ediciones Nauta Publ., 1975. 88 p.

Lepore M. *Francisco Goya*. Madrid, Prencsa Española Publ., 1972. 75 p.

Los retratos Goya. Bray X. ed. London, Turner Publ., 2015. 272 p.

Torralbo Soriano F. *Goya en Aragon*. Leon, Everest Publ., 1977. 64 p.

Список иллюстраций:

Илл. 1. Франсиско Гойя. Хосе Диас-и-Латре. 1824. Холст, масло. 74 x 59 см. Музей изящных искусств, Севилья.

Илл. 2. Франсиско Гойя. Портрет Моратина. 1824. 60 x 49, 5 см. Холст, масло. Музей изящных искусств, Бильбао. <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Илл. 3. Франсиско Гойя. Автопортрет в кепке, или Молодой путешественник. Рисунок. 1825. 7 x 8 см. Частная коллекция. <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Илл. 4. Франсиско Гойя. Хуан Баутиста де Мугуйро. 1827. 103 x 85 см. Холст, масло. Прадо, Мадрид. <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Илл. 5. Франсиско Гойя. Пикадор, пойманный быком. Из серии «Быки из Бордо». 1824. Литография. 31,1 x 41,6 см. Ашмолиан-музей, Оксфорд. <https://www.google.com/search?q=Goya>

Илл. 6. Франсиско Гойя. Маха и Селестина. Миниатюра. 1825. Сэр Кларк. Частная коллекция. <https://www.google.com/search?q=goya>

Илл. 7. Франсиско Гойя. Человек, курящий сигару. Рисунок. 5,5 x 5,5 см. Прадо, Мадрид. <https://www.google.com/search?q=goya>

Илл. 8. Франсиско Гойя. Портрет Галоса. 1826. Холст, масло. 55,2 x 46,4 см. Фонд Барнса, Филадельфия. <https://www.google.com/search?q=goya>

Илл. 9. Висенте Лопес. Портрет Гойи с палитрой. 1826. Холст, масло. 94 x 78 см. Мадрид, Прадо. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Francisco_de_Goya

Илл. 10. Франсиско Гойя. Портрет Мариано, внука художника. 1827. Холст, масло. 52 x 41,2 см. Медоус-музеум, Даллас. <https://www.google.com/search?q=goya>

Илл. 11. Франсиско Гойя. Старик на палках. Рисунок. 20,6 x 14,2 см. Прадо, Мадрид.
<https://www.google.com/search?q=goya>

Илл. 12. Франсиско Гойя. Я все еще учусь. Альбом G. Около 1826. Рисунок. 19,2 x 14,5 см.
Прадо, Мадрид. <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Илл. 13. Франсиско Гойя. Портрет Пио де Молино. 1827–1828. Холст, масло. 60,5 x 50 см.
Швейцария, Винтертур, коллекция Оскара Рейнхардта.
<https://www.google.com/search?q=goya>

Илл. 14. Франсиско Гойя. Молочница из Бордо. Около 1827. Холст, масло. 74 x 68 см.
Прадо, Мадрид. <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Илл. 15. Надгробие над захоронением Гойи в Сан Антонио делла Флорида в Мадриде.
<https://www.google.com/search?q=goya+el+puesto+de+goya>

УДК 7.034; 7.044

DOI:10.24411/2658-3437-2019-12008

Томирдиаро Г. В.

Малоизвестный семейный групповой портрет дон Луиса Бурбона кисти Франсиско Гойи¹

The article is devoted to the portrait created by F. Goya in 1783. This portrait is kept in a private collection in Italy and earlier it was very difficult to see this picture. The portrait was painted when Goya was just beginning to enter the aristocratic circles of Spanish society. The artist painted a portrait of the First Minister Floridablanca, who, as a token of gratitude to the artist, helped him get an order from don Luis de Bourbon. The portrait should arrive in the near future for an exhibition in the Hermitage. Author of article has compared the portrait of the family of don Luis with other family's portraits by Goya and has shown in what are specific features of this picture. The methods, which were used in article are artistic-formal, method of iconology, cultural-historical and others. It is shown who is don Luis de Bourbon, how he was related with king's family and what's his place in history of Spain. This portrait is important artistic monument of its time and important historical document.

Key's words: Goya F., don Luis de Bourbon, Spanish picture, Spanish art.

El artículo esta dedicado al retrato realizado por F. Goya en 1783. Este retrato se conserva en una colección privada en Italia y anteriormente era muy difícil ver este cuadro. El retrato fue pintado cuando Goya apenas comenzaba a entrar en los círculos aristocráticos de la sociedad española. El artista pintó un retrato del Primer Ministro Floridablanca, quien, como muestra de agradecimiento al artista, le ayudó a conseguir un encargo de don Luis de Borbón. El retrato debería llegar en un futuro próximo para una exposición en el Hermitage. El autor del artículo ha comparado el retrato de la familia de don Luis con los retratos de otras familias de Goya y ha mostrado en qué diferencias y particularidades tiene este cuadro. Los métodos que se utilizaron en el artículo son artístico-formal, método de iconología, cultural-histórico y otros. Se muestra quién es don Luis de Borbón, cómo se relacionaba con la familia del rey y cuál es su lugar en la historia de España. Este retrato es importante monumento artístico de su época e importante documento histórico.

Clave palabras: Goya F., don Luís de Borbón, la pintura española, el arte español.

В 1700 г. скончался бездетный испанский король из рода Габсбургов Карл II. В Европе началась так называемая «война за испанское наследство».

¹ Статья впервые опубликована в материалах Пятого международного форума «Россия и Иberoамерика в глобализирующемся мире». В печати.

Так как невесты в предыдущие времена прибывали в Испанию из Франции, Австрии, Италии и других стран, то споры о том, кто должен править в Испании, затянулись и закончились только в 1734 г. Победителями вышли французские Бурбоны. Вспомним, что первая жена Филиппа IV была француженка, и она позже стала матерью Марии Терезии, которая вышла замуж за Людовика XIV. Внук Людовика XIV Филипп стал испанским королем Филиппом V. У него было несколько браков, и несколько его сыновей побывали на испанском троне за сравнительно короткое время, сменяя друг друга. Принц Карл, будущий король Испании Карл III, будучи не первым сыном от второго брака короля, практически не мог надеяться стать королем Испании. Предприимчивая мать подготовила ему спокойное место в Неаполе, где он провел больше 20 лет. Но фортуна непредсказуема, и Карл оказался королем Испании в 1759 г. и пробыл им до 1788 г., года своей естественной смерти.

У Карла III был младший брат, которому было уготовано место духовного лица высокого ранга. Инфантом он уже в восемь лет был епископом. Но духовная карьера не прельщала молодого инфанта. Ему совершенно не улыбалось сохранение безбрачия и он оставил духовное поприще, что вызвало в королевской семье большие проблемы. Дон Луис женился на молодой красивой женщине, которая была родом из астурийских королей, но все это было в давние времена. Король Карл III запретил молодым жить в Мадриде, называл своих племянниц кузинами; выделил дону Луису в 100 км от Мадрида вблизи города Авила владение Сан Педро, где молодые жили вдали от двора и королевской семьи и откуда им было запрещено приезжать в Мадрид.

Теперь обратимся к автору полотна, художнику Франсиско Гойе (1746–1828). Ему 37 лет, он уже побывал в Италии, где приобрел диплом художника, и исполнил ряд значительных работ в церковных зданиях Испании. В том числе в знаменитом соборе Сарагосы Санта Мария дель Пилар. Выполнял эскизы для королевских ковров и начинал писать портреты знатных людей

Испании. Благодаря выполненному им портрету Флоридабланки, первого министра Испании, Гойя, не получив гонорара за свою работу, получил рекомендацию для создания большого группового семейного портрета дон Луиса – брата короля.

Гойя был приглашен в это имение, находящееся в 100 км от Мадрида. Так Гойя оказался в Сан Педро, где, недалеко от города Авила, провел несколько месяцев и создал прекрасную большую (Парма, Фонд Мамьяни рока Мамиано, 1783 г., холст, масло, 248 x 330 см) картину семьи инфанта, его жены, детей, слуг и домочадцев. Картина эта оказалась позже за границей, она и сейчас находится в Италии. Долгое время эта картина оставалась в частных руках и была недоступна для осмотра. Только гораздо позднее она стала доступна зрителям. Сейчас она находится в городе Парма. Некоторое время назад велись разговоры о том, что картину привезут и в нашу страну, но по ряду обстоятельств этот вопрос был отложен.



Илл. 1. Ф. Гойя. Портрет семьи дон Луиса де Бурбон.

Fig. 1. F. Goya. The portrait of the family of don Luis de Bourbon.



Илл. 2. Ф. Гойя. Младший ребенок дона Луиса де Бурбон. Фрагмент картины.

Fig. 2. F. Goya. The portrait of the son of don Luis de Bourbon. Part of the picture.



Илл. 3. Ф. Гойя. Свеча. Фрагмент картины.

Fig. 3. F. Goya. The candle. Part of the picture.

Конечно, эта картина занимает особое место в творчестве Гойи². Подобных работ за долгие годы своей жизни он выполнил всего несколько. Ее можно сравнивать со знаменитым королевским групповым портретом, созданным через 17 лет. Но они очень отличаются друг от друга. Подобных портретов у Гойи немного, и они принципиально разные.

² Bray Xavier, *Los Retratos Goya*, Madrid, Turner Libros, 2015; Junquera y Mato Juan Jose (ed.), *Goya y el infante don Luis de Borbon* (Homenaje a la infanta Maria Teresa de Vallabriga), Zaragoza, Patio de la infanta, 1996; Arguiz U. L., Rey y M. Beltran Lloris (eds). *Luis María de Borbón y Vallabriga. Francisco de Goya*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2007; M. B. Mena Marqués (eds.), *Goya y Zaragoza 1746-1775*, Zaragoza, Museo Goya-Ibercaja, 2015.

Эта картина очень долго была даже не включена во многие книги о Гойе. Сведения о ней нередко приводили с ошибками в датах. Например, одно время считалось, что портрет дон Луиса написан раньше, чем портрет Первого министра Флоридабланки, где Гойя изображает вместе с портретируемым министром самого себя, демонстрирующим Флоридабланке свою картину. На самом деле, как объяснено выше, портрет Флоридабланки предшествовал портрету семьи инфанта Луиса.

В августе 1783 г. Гойя приезжает в Аренас де Сан Педро и там проводит четыре недели. Было создано шестнадцать разных единичных портретов в разное время. А также один большой многофигурный общий портрет. Он был задуман как повествование о времяпрепровождении семьи. Необычным в сравнении с другими многофигурными семейными портретами заказчиков, у Гойи было также то, что там модели демонстрировали себя, и хотя таких портретов было создано много, они резко отличались от семейного портрета дон Луиса.

Если сравнивать портрет семьи Луиса с семейным портретом короля Карла IV, то первое, что отличает их, это выбор момента показа всех участников. Королевская семья, можно сказать, «застыла» в момент самодемонстрации. А в семье инфанта Луиса время показывается подвижным, текущим. Крохотный ребенок на руках у няни испытывает недоумение и удивление. Старшая дочь полна любопытства, она даже слегка присела в своем желании увидеть все поточнее. А старший сын не случайно повторяет позу и поворот головы отца. В лице молодой матери мы видим мечтательное выражение. А сам глава семьи инфант Луис углубляется в карты, как бы желая предугадать будущее. Время течет неторопливо. Вся сцена полна спокойствия.

Еще одно удивительное различие мы замечаем, сравнивая королевский семейный портрет и семью инфанта. В королевском портрете невольно все застыли, но и полны какого-то странного ожидания. Не случайно о портрете говорили, что его модели похожи на семью лавочников, на которую внезапно обрушилось нежданное богатство, и они в растерянности не знают, что им с

этим богатством делать. Сравнение портретов можно было бы продолжить, но значительное различие видно во всем. Даже в том, что в королевском портрете нет ни одного слуги, в то время как в портрете семьи дона Луиса их много и они очень разные.

Атмосфера семьи инфанта очень спокойная. Здесь жизнь посвящена природе, искусству и семье. И становится понятным, как инфант отстаивал право на свою собственную жизнь и свой собственный выбор.

Своему другу в письме Гойя писал, что его модели просто ангелы. Ему было хорошо, спокойно в этой семье и в этом месте, и картина получилась необыкновенная. Многие считают, что эта картина Гойи – лучшая из находящихся за пределами Испании.

Список литературы:

1. Bray Xavier, *Los Retratos Goya*, Madrid, Turner Libros, 2015.
2. Junquera y Mato Juan Jose (ed.), *Goya y el infante don Luis de Borbon* (Homenaje a la infanta Maria Teresa de Vallabriga), Zaragoza, Patio de la infanta, 1996.
3. Arguiz U. L., Rey y M. Beltran Lloris (eds). *Luis María de Borbón y Vallabriga. Francisco de Goya*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2007.
4. M. B. Mena Marqués (eds.), *Goya y Zaragoza 1746-1775*, Zaragoza, Museo Goya-Ibercaja, 2015.

Список иллюстраций:

Илл. 1. Ф. Гойя. Портрет семьи дона Луиса де Бурбон.

Илл. 2. Ф. Гойя. Младший ребенок дона Луиса де Бурбон. Фрагмент картины.

Илл. 3. Ф. Гойя. Свеча. Фрагмент картины.

Comments to the Illustrations in English:

Fig. 1. F. Goya. The portrait of the family of don Luis de Bourbon.

Fig. 2. F. Goya. The portrait of the son of don Luis de Bourbon. Part of the picture.

Fig. 3. F. Goya. The candle. Part of the picture.

Томирдиаро Г. В.

ДЕТСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОЙИ¹

Аннотация: В публикации рассмотрена типология детских образов в творчестве испанского художника Франсиско Гойи (1746-1828). Хотя в целом искусство Гойи исследовано достаточно полно, образы детей в его произведениях как самостоятельная проблема не привлекали внимания исследователей, что свидетельствует об актуальности исследования. Показано, как трансформировалась интерпретация детских образов и их роль в контексте произведений мастера на протяжении его творческого пути. Образы детей оставались константой творческого мира мастера, они свидетельствуют о силе его духа и вере в жизнь, сохраненной до последнего дыхания.

Ключевые слова: детские образы, Франсиско Гойя, испанская живопись, парадные портреты, западноевропейское искусство рубежа XVIII–XIX вв.

CHILDREN IMAGES IN GOYA'S WORKS

Annotation: Children images typology in works by Spanish painter Francisco Goya (1746-1828) is researched in publication. The art by Goya is analyzed in scientific literature well, but children images weren't in the center of scientists attention, that shows the actuality of publication. It is shown how children images interpretation and its role in the context of works were transformed during master's way. Children images were the constant of creative world of painter, that shows his strong spirit and his faith in life by last breath.

Keywords: children images, Francisco Goya, Spanish painting, representative portraits, turn of the 18-19th centuries West-European art.

Рассмотрим изображения детей в произведениях Гойи². В молодые годы мастер побывал в Италии, получив там официальный диплом художника. Позже участвовал в росписи разных церквей Испании. А в 1770-х годах получил возможность работать для украшения королевских апартаментов, исполняя композиции картонов для ковров дворца, которые предназначались

¹ Статья впервые опубликована в: Материалы V Международного Конгресса испанистов России, Восточной Европы и Центральной Азии 20-22 октября 2021 г. «Испанистика в эпоху цифровизации». Под ред. Л. В. Моисеенко. Ростов-на-Дону; Таганрог: Изд-во Южного Федерального университета, 2023. С. 51-55.

² Хотя о творчестве Гойи в целом существует большая литература, но тематику изображения детей художником затрагивают только отдельные авторы, например: Левина И. М. Гойя. Л.-М.: Искусство, 1958. 350 с.; Angelis R. de. La obra pictórica de Goya. Barcelona: Planeta Publ., 1975. 144 p.; Ортега-и-Гассет Х. Веласкес, Гойя. Москва, изд-во Республика, 1997. 352 с.; Goya. La década de los Caprichos: retratos, 1892–1804. Madrid: Academia de Bellas artes de San Fernando, 1992. 308 p.; Лихт Ф. Гойя. Пер. с англ. М.: Слово, 2003. 360 с.

в том числе для комнат детей королевского семейства. Этим объясняется большое количество детей в его произведениях этого времени. Сейчас несколько залов музея Прадо в Мадриде отведено для показа этих композиций Гойи.

В те времена было принято изображать в коврах либо небожителей, либо сцены из королевской жизни, преимущественно королевскую охоту. У Гойи же преимущественно были представлены каждодневные образы и мотивы реальной жизни Испании: водоноски, прачки, сбор винограда, игра с подкидной куклой, жмурки, называемые по-испански «слепая курица», этим работам Гойей было посвящено около 20 лет с 1770-х до начала 1790-х гг. Среди этих тем у Гойи очень часто встречается изображение детей. В них воскресают воспоминания его раннего детства в селении Фуэндетодос около Сарагосы. В композициях появляются маленькие дети, мирно поедающие фрукты, а те, кто постарше, уже способны на шалости, они ездят друг на друге, играя в осла, дерутся, лезут на деревья. Это босоногие уличные сорванцы, лохматые, непричесанные, в рваных одеждах, способные на разные неожиданные выходки.

К 1770-м годам относятся и первые заказные портреты детей аристократов из разных семей Испании. Все детские портреты можно разделить на три группы: одиночные портреты детей, двойные – ребенок с матерью (изображен обычно очень маленький ребенок) и групповые семейные портреты, где дети изображены вместе со своими родителями и родственниками. К первой группе можно отнести широко известный портрет из Метрополитен-музея – Мальчик из семьи Суньига (до 1787) (Илл. 1). Как непохож этот мальчик на босоногих уличных оборвышей, которых мы видели на композициях картонов. Он еще очень мал, даже туфельки его с очаровательными черными бантиками больше похожи на пинетки самых маленьких детей. Роскошный шарф из полупрозрачного шелка эффектно завязан прихотливым бантом сбоку. Тончайший кружевной воротник охватывает его нежную шейку. Руками он придерживает веревочку, которая

прикреплена к птице, стоящей у его ног. Рядом с ним слева клетка с птицами, а справа три кошки, алчно разглядывающие птицу, которую за веревочку держит ребенок. Он как бы остановился в удивлении. Сцена очень живая, достоверная, нет и намека на нарочитое позирование.



Илл. 1. Гойя Ф. Мальчик из семьи Суньи́га. Нью-Йорк, Метрополитен-музеум.

Двойных портретов почти нет, широко известен только один из них. Это ребенок на коленях матери из семьи Альтамира (Музей Метрополитен, 1787–1788). Ребенок очень маленький. По его облику и лицу трудно судить о его личных качествах и будущих талантах.

Третья группа картин, в которых присутствуют изображения детей, пожалуй, самая интересная, хотя она состоит из очень небольшого количества произведений, их всего три. Наиболее раннее из них – это семейный портрет дона Луиса Бурбона, младшего брата испанского короля Карла III (Парма, Фонд Мамбани рока Мамиано). Второй портрет – семья герцогини Осуны (Мадрид, Прадо, 1788). Третий, наиболее знаменитый, – семейный портрет испанского короля Карла IV (Мадрид, Прадо, 1800–1801).

Первый по времени, созданный в 1783 г., портрет семьи Луиса Бурбона во многих книгах о Гойе не включался авторами в их сочинения или о нем говорили мимоходом. Этот портрет большого масштаба оригинален по решению. Но особенно интересен он тем, что дети не позируют и, кажется, даже не подозревают о наличии зрителя. Художник передает тишину, покой и умиротворенность каждодневной жизни этого высокопоставленного семейства.

На втором упомянутом семейном портрете мы видим четверо детей (два мальчика и две девочки) четы Осуна и обоих супругов. На лице мальчика можно увидеть не только его нежность, красоту, но и особое детское удивление. Герцогиня Осуна не просто была одной из многочисленных заказчиц Гойи, она была его покровительницей и преданным другом. Если в портрете Луиса Бурбона дети как бы не замечают зрителя, то дети семьи Осуна ведут себя как хорошо воспитанные дети в присутствии гостей и чинно смотрят на зрителя. В их позах нет застылости и нарочитости. Они предстают перед нами естественными и свободно себя чувствующими. Девочки расположились рядом с отцом, мальчики – ближе к матери. Вся группа решена очень компактно.



Илл. 2. Гойя Ф. Портрет семьи герцога Осуна. 1788. Мадрид, Прадо.

Если сопоставить третий портрет – семейный портрет короля Карла IV – с уже виденными нами двумя предыдущими семейными портретами, то поражаешься, насколько искусственными, застылыми, нарочито

настороженными и неестественными являются почти все члены показанного здесь семейства, в том числе и инфанты.

Детей Гойя продолжал писать и после создания картонов для ковров, и после своей тяжелой болезни, которая чуть не свела его в могилу и лишила слуха. Среди многих тем того времени выздоровления есть ряд работ, где Гойя показывает не только страдания людей, но и народные праздники. Одна из таких картин называется «Похороны сардинки» (Мадрид, Королевская Академия изящных искусств Сан Фернандо, 1812–1819). По сути, это аналог нашей масленицы, когда сжигают человекоподобное изображение. В вечерней темноте собрались толпы народа. Кто-то веселится и пляшет, а кто-то наблюдает за самыми активными участниками. Здесь также присутствуют дети, о которых взрослые могут и забыть ненадолго. Дети толпятся, играют, бегают. Художник не дает им первых ролей, но они здесь везде присутствуют.

Детские портреты Гойя практически писал всю свою жизнь. Некоторые дети изображены в военной форме, что может указать на их высокое происхождение и будущую военную карьеру. Но иногда присутствует не только расшитый золотом мундир, но и дополнительные аксессуары, рассказывающие, что можно быть не только военным, но и мудрым человеком, держащим в руках книгу (Портрет Виктора Гюйе, 1810, Вашингтон, Национальная галерея).



Илл. 3. Гойя Ф. Портрет Виктора Гюйе. 1810. Вашингтон, Национальная галерея.

Дети появляются у Гойи и в церковных картинах. Одна из самых знаменитых работ этого плана – это роспись церкви Сан Антонио де ла Флорида в Мадриде (1798). Согласно легенде о св. Антонии, чудо, которое он

совершил, оживив убитого, происходило в темном интерьере церкви в присутствии нескольких людей. А Гойя переводит его на залитые солнцем улицы города, где много людей, в том числе дети.

В последующие годы Гойя неоднократно обращается к изображению детей. Рассмотрим одно из знаменитых произведений Гойи «Последнее причастие святого Иосифа Каласанса» (Мадрид, Музей Каласанцио, коллекция падре Эсколапиос, 1819). Если в левой части картины мы видим почти умирающего старого человека, принимающего причастие, то в правой части Гойя изображает группу детей, чьи лица поражают свежестью, юностью, чистотой. Эти образы снимают ощущение безысходности в теме умирания.

Любопытно, что только в тяжкие времена наполеоновского нашествия и оккупации Испании, интенсивно работая над своими сериями гравюр «Дезастрес де ла Герра» и во время создания серий гравюр «Капричос» и «Диспаратес», Гойя не изображал детей.

Гойя создал в течение своей жизни три портрета своего внука Мариано. Первые портреты относятся ко времени, когда внуку было около 3 лет (Частная коллекция, ок. 1810). Это очаровательный ребенок с круглыми щечками и вьющимися волосами, в руках у которого маленькая игрушечная коляска.

Второй портрет внука был создан в 1808–1809 гг. (Мадрид, Коллекция герцога Альбукерке). В руках у Мариано ноты. Это уже подросший мальчик. Он наполовину отвернулся от зрителя и показан в момент переживания музыкальных произведений. Художника заинтересовало пробуждение духовных интересов у его внука.



Илл. 4. Гойя Ф. Портрет внука Мариано. Мадрид, Коллекция герцога Альбукерке.

Третий портрет трудно назвать портретом ребенка, потому что Мариано на нем уже 27 лет (Даллас, Музей испанской живописи Мэдоус, 1827). Он написан за несколько лет до кончины художника. В этом портрете сконцентрировалась вся любовь художника к своему внуку, благодарность за его преданность и любовь. Как мы знаем, Мариано оставался с Гойей до конца его дней.



Илл. 5. Гойя Ф. Портрет Мариано. 1827. Даллас, Музей испанской живописи Мэдоус.

Таким образом, образы детей являются своего рода константой творчества Гойи. Они помогали ему сохранять жизнелюбие и стойкость до последних дней его жизни.

Томирдиаро Г. В.

АРХИТЕКТУРА МОДЕРНА В БАРСЕЛОНЕ¹
THE ART NOUVEAU ARCHITECTURE IN BARCELONA

Аннотация. В статье Г. В. Томирдиаро прослеживается история формирования архитектурного стиля модерн в Барселоне, где этот стиль в Испании проявился ярче и своеобразнее всего. Обычно при рассмотрении модерна в Испании упоминаются только постройки А. Гауди. Однако наряду с Гауди (1852–1926), в чем-то предвосхищая его находки, работали такие видные архитекторы модерна, как Льюис Доменек-и-Монтанер (1850–1923) и Жозеп Пуч-и-Кадафалк (1867–1956), которые в данной статье занимают важное место. Рассматриваются социально-экономические и культурные факторы, способствовавшие расцвету модерна в Барселоне. Изучаются наиболее крупные постройки модерна перечисленных архитекторов. Автор пользуется иконографическим, формально-художественным и культурно-историческим методами анализа. Исследователь приходит к выводу о национальной специфике испанского модерна, органично включившего в себя, наряду с характерными для европейского модерна декоративностью, стилизацией и обилием природных форм, элементы эклектики, представляющие собой имитацию испанских национальных стилей мудехар, готики, платереско и даже барокко.

Ключевые слова: стиль модерн; каталонский модерн; архитектура Барселоны; Гауди; Доменек-и-Монтанер; Пуч-и-Кадафалк.

Abstract. In the article, G. V. Tomirdiario traced the history of the formation of the architectural style of Art Nouveau in Barcelona. In the discussions about Art Nouveau in Spain, only the constructions by Gaudí are usually in the focus. However, along with Gaudí (1852–1926), somewhat anticipating his findings, such prominent architects of Art Nouveau as Lluís Domènech i Montaner (1850–1923) and Josep Puig i Cadafalch worked (1867–1956). This fact takes an important place in the article. The researcher focused on the Art Nouveau of Barcelona. In Spain, the style appeared brighter and more distinctive. The author analyzed socioeconomic and cultural factors that contributed to the flourishing of Art Nouveau in Barcelona. The researcher examined the largest Art Nouveau buildings of mentioned architects. The author used iconographic, formal-artistic and cultural-historical methods of analysis. The conclusion of the article is that Spanish Art Nouveau architecture has its national identity. Along with the specific for European Art Nouveau decorative styling and abundance of natural forms, it composed organically elements of

¹ Статья впервые опубликована в журнале «Новое искусствознание», 2019, №2. С. 41–47.

eclecticism, which was an imitation of Spanish national styles like Mudejar, Gothic, plateresque and Baroque.

Keywords: the style of Art Nouveau; Catalan Art Nouveau; the architecture of Barcelona; Gaudí, Domènech i Montaner; Puig i Cadafalch.

Модерн пришел в Испанию из Западной Европы. Стиль модерн в разных странах именуется по-разному. В Италии используют слово «либерти», в Австрии и Германии — «югендстиль», во Франции — «ар-нуво», в России — «модерн», в Испании — «модерниано», а в самой Каталонии — «модернизм». Мы будем пользоваться традиционным наименованием «модерн». Модерн — европейское явление. Но Барселона — особое место. Нигде так не представлен модерн, как там. Ныне в городе разработано пятьдесят маршрутов с экскурсией и без нее, выпущен специальный абонемент для пеших обходов города, посвященных памятникам стиля модерн.

Модерн в Барселоне не очень долговечен, он продолжается около сорока лет (1880–1920-е гг.). Но он существенно видоизменил город. Барселона как место поселения существует уже больше двух тысяч лет. Еще в первой половине XIX в. город был ограничен морем, горами и двумя реками. Долгое время он был зажат еще и средневековыми стенами. В XIX в. в Каталонии, и прежде всего в Барселоне, начался расцвет коммерции, производства, пошел промышленный приток рабочей силы. Потребовались и градостроительные перемены. Удалось уговорить королеву Изабеллу не разрушать средневековых стен (1860), стоявших еще с эпохи Хаиме I. Город получил невиданные возможности устремиться к горам, занять маленькие селения вокруг себя. Он буквально выплеснулся на эти окрестные поля, огороды и предместья. Раньше город кончался там, где теперь начинается Рамбла.

Уникальный проект так называемого расширения города автора Альфонсо Серда-и-Суньера победил в результате конкурса 1864 г. Спланированная на его основе огромная зона в виде сетки пересекающихся улиц, перпендикулярных друг другу, простиралась на север и запад в виде

буквы Г и известна под название Эшампле. Сетку Эшампле пересекают с юга на север Пасео де Гранде, и с востока на запад восьмикилометровая Диагональ. Сложению системы Эшампле сопутствовал расцвет искусства модерна.

Город отстраивается в конце XIX в. В этом процессе приняла участие элита Барселоны. Меньше пятисот человек построили около ста зданий. И город не просто увеличился — совершенно изменился его облик.

Как отмечает Т. П. Каптерева, «принято считать, что он [модерн] явился средством преодоления эклектики, овладевшей европейским искусством» [2, с. 177]. Но, как резонно возражает Т. П. Каптерева, «каталонский модерн вырос на тесном пересечении с эклектикой и в конечном счете ее не преодолел» [2, с. 177]. Причины подобного явления исследователь видит в особенностях формирования национальной культуры Испании в прошлом; позже стилизации исторических стилей готики и мудехара сказалась в каталонском варианте модерна XIX–XX вв.

Каталонский модерн, в том числе и модерн в Барселоне, воплотил художественное направление, которое объединило творчество большой группы ярко одаренных людей. По традиции выделяют три главные фигуры: Льюис Доменек-и-Монтанер (1850–1923), Антонио Гауди-и-Корнет (1852–1926) и младший их современник Жозеп Пуч-и-Кадафалк (1867–1956). Надо отметить, что первый и третий рано, в силу разных причин, отошли от архитектуры. Но вклады их в искусство значительны. Хотя роль главной фигуры Гауди — неизмеримо огромна, необходимо отдать должное каждому из перечисленных архитекторов. В существующей литературе традиционно практически все внимание авторов сосредоточено на Гауди, два других архитектора остаются несправедливо забытыми [1; 2; 3; 4; 5].

Доменек-и-Монтанер — архитектор, историк, государственный деятель. Современники именовали его человеком Возрождения. Начало его творческой деятельности связано со Всемирной выставкой 1888 г. в Барселоне. Парадный вид выставке придала построенная им триумфальная Арка Виласеко. Рядом с ней в 1887 г. для посетителей выставки Монтанер воздвиг ресторан «У трех

драконов» (Илл. 1). Здание из красного кирпича со скульптурными изображениями, белыми зубцами и угловыми башнями напоминает нам одновременно о традициях и средневековой готики, и мавританского искусства. В этом здании почти не угадывается, как справедливо указывается Т. П. Каптеревой [2, с. 177], будущего архитектора модерна. Позже здесь долго была мастерская архитектора, откуда вышло целое поколение зодчих и мастеров мозаики. Благодаря этим ученикам Доменеку удалось осуществить свои самые сложные постройки. В настоящее время (с 1920-х гг.) в здании находится Зоологический музей.



Илл. 1. Дом Три Дракона.

В своих творениях Доменек сочетал знания и опыт строительной техники и декоративную стилизацию художественного наследия. Его Дом Лео Морера (1902–1903) (Илл. 2) на Пасео Грасия похож на сказочный дворец. Удивительно легкая изящная башенка возвышается над крышей. Верхняя часть здания украшена рельефной кружевной орнаментикой, окна, различные по размерам, формам и обрамлениям, как и светлый цвет фасада дома, придают ему особую нарядность.



Илл. 2. Дом Лео Морера.

Проект знаменитого комплекса Больницы св. Павла (1903–1930) превратил традиционные больничные палаты в несколько десятков изолированных павильонов, украшенных лепкой, изразцами, росписью. Под землей располагаются большие служебные помещения. Замысел Монтанера завершил уже его сын Пере в 1930 г., после смерти отца.

Более знаменитая работа Доменека — Дворец Каталонской музыки (Илл. 3). Когда-то здесь была старая трущоба, отделенная от центра запущенным городским кварталом Рибере. В узкую улицу, подобную щели, архитектор с трудом втиснул свое уникальное здание. Строительство с самого начала задумали как храм музыки. Его почитают в Барселоне и именуют также Дворцом Орфеона (от «Орфея»), Народного хора, его основавшего. В конце XIX – начале XX вв. происходит переоценка каталонского музыкального наследия, в связи с чем возрождается интерес к народной музыке. Здание строили на народные пожертвования. В нижней части фасада высится изображение св. Георгия, персонально олицетворяющего народную музыку. Сейчас массивное здание кажется перегруженным деталями. Но оно производит сильное впечатление на зрителя. В интерьере сосредоточена вся роскошь богатого оформления, призванная поразить воображение зрителя. Главная удача архитектора — решение знаменитого зрительного зала на втором этаже. Уютный, впечатляющий и привлекательный по оформлению, со своим уникальным решением дневного освещения, он имеет единственный в Европе купол необычной вогнутой формы, исполненный из стеклянной мозаики.



Илл. 3. Дворец Каталонской музыки.

В 1912 г. Доменек отошел от архитектуры и обратился к политике.

Второй знаменитый архитектор модерна в Барселоне — Пуч-и-Кадафалк. Он был депутатом парламента Барселоны в 1907 г., вице-мэром Барселоны с 1917 г., несколько раз выбирался председателем первого самостоятельного каталонского правительства, был в 1917 г. президентом Каталонии. До ухода в политику Пуч активно работал над застройкой Барселоны, особенно ее главной магистрали — Диагонали.

Начало творческого пути Пуча связано с ближайшим пригородом Барселоны Матаро, где насчитывается около двенадцати его работ. В Матаро он преодолел свои первые ступени получения образования и там же закончил бакалавриат в колледже св. Анны. В 1891 г. он получил титул архитектора, с 1892 до 1896 гг. был городским архитектором. Позже переехал в Барселону, где стал известнейшим каталонским модернистом.

Пуч тяготел к архитектурному наследию северной Европы. Известность ему принесли многочисленные особняки и дворцы. Самый большой из них из-за своих острых башен прославился как «Дом с иголками» или «Дом со шпилями» (1905) (Илл. 4). Этот дворец, стоящий фасадом на Диагонали на месте трех бывших здесь ранее зданий и имеющий шесть башен, своими стенами из красного кирпича с резными вставками из белого камня напоминает средневековое здание и выделяется среди других работ дворцового типа, расположенных по соседству. Особо известен Дом барона Куадрос Пуча, отличающийся мастерством изысканного рисунка в неоготическом «фламандском» стиле.



Илл. 4. Дом со шпилями.

Интересен Абатльер (1898–1900) Пуча. Арочки его окон напоминают о восточном прошлом Испании. Крыша иногда называется «флешь» и по существу является вариантом готических фасадов Европы. В оформлении особняка использованы изразцы и граффити, украшением здания служит щипцовый фронтон и плоский фасад.

При франкизме Пуч вынужден был эмигрировать из Испании, а вернувшись на родину, в поздние годы своей жизни, занимался историей искусства.

Возможно, каталонский модерн сохранил бы значение яркого, но местного явления, если бы его главной фигурой не стал Гауди. Его творческая деятельность уникальна не только для каталонского или испанского искусства, но и для всего европейского искусства XIX–XX вв.

Молодой Гауди, будучи студентом, еще не окончившим Архитектурную школу, получил предложение разработать проект фонарей, которые до сих пор украшают Королевскую площадь Барселоны (Илл. 5). Он создал два варианта проекта, в одном шесть светильников, в другом четыре, они украшены шапкой Меркурия. Проект был осуществлен, и фонарями можно любоваться, посещая Королевскую площадь.



Илл. 5. Фонарь Гауди на Королевской площади Барселоны.

При возведении богатых особняков Гауди приходилось ограничиваться небольшими садовыми участками. Его ранняя работа — жилая постройка Каса Висенс (1883–1888) (Илл. 6), возведенная по желанию фабриканта по производству керамической плитки и кирпича. Она предшествовала созданию Дворца Гуэль (1889) и Каса Бельестурд (1900), которые принесли Гауди широкую известность. При строительстве Каса Висенс Гауди обратился к приемам стиля мудехар. Небольшой ассиметричный дом на узкой улице Каролинас привлекает внимание зрителя ярким и затейливым обликом. Композиция построена на контрасте горизонталей трехэтажного объема и вертикалей балконов с арками восточного типа, декоративными вставками из кирпича и керамической плитки белых и зеленых изразцов. Позже Гауди будет использовать этот материал очень широко. В Каса Висенс архитектор уделил особое внимание художественному оформлению интерьера, следуя традиции модерна.



Илл. 6. Каса Висенс.

После осуществления плана Эшампле широкая улица Гранде, застроенная новыми домами, превратилась в главную нарядную улицу каталонской столицы. Ее здания в стиле модерн в значительной степени

уникальны. Здесь, недалеко от границ старого города, от площади Каталонии, располагается та часть Эшампле, которая называется «золотой квадрат». В ближнем углу к площади Каталонии находится «квартал разногласий» или «яблоко раздора», названный так потому, что в ближайшем соседстве располагаются несколько выдающихся произведений разных архитекторов модерна, среди которых выделяются работы трех самых знаменитых зодчих этого стиля — Монтанера, Пуча-и-Кадафалка и Гауди.

Совсем рядом со стоящими здесь Домом Мореры и Домом Абатльер, о которых шла речь выше, располагается творение Гауди — так называемый дом Батло. Именно этот дом и оказался настоящим «яблоком раздора» в этом квартале. Особенности модерна получили в этом творении оригинальное решение. Многие знатоки считают, что модерн в этом здании обогатился неожиданными комбинациями и решениями. Здесь присутствуют характерные для модерна приемы уподобления, и если посмотреть сбоку на фасад дома, то кажется, что балконные ограждения имеют форму глаз, боковые балконы похожи на открытые кричащие рты, а крыша напоминает сгорбленную спину дракона. Можно увидеть в таких ассоциациях даже черты экстравагантности, смешанные с наивным примитивизмом.

В западной части Барселоны Гауди создает в 1888–1890 гг. школу монахинь ордена св. Терезы. Это четырехэтажное внушительное прямоугольное здание с плоской крышей и легкими башенками по углам. Вдоль карниза крыши стоят ряды стилизованных фронтонычков. Три этажа фасада прорезаны рядами окон, заключенных в параболические арки. Зданию присущи черты целостности художественного образа, некоторой сухости и наибольшей в творчестве архитектора внешней строгости. Внутренние коридоры, проходящие через весь первый этаж, отличаются благородной простотой. Они образованы высокими параболическими арками, покрытыми белым алебастром, и создают светлые, как бы бесконечные, пространственные структуры, предназначенные для длительных прогулок. Они кажутся

олицетворением чистоты и строгости. Решетка сада, где располагается школа, — одна из самых изысканных в творчестве Гауди.

Каса Мила (1906–1910) Гауди находится в той части Барселоны, где улица Грасиа соединяется с Диагональю. Это образец зрелого искусства Гауди. Здание имеет шесть этажей. Оно должно было быть завершено в 1910 г. для богатой семьи коммерсанта Мила-и-Кампе. Сейчас там Банк Испании. В здании также находится Музей Гауди и проходят временные выставки искусства. В свое время после завершения строительства дом подвергался критике, даже появились пасквилы и карикатуры на него. В своем законченном виде он несколько отличается от первоначального замысла, так как, например, балконные решетки фасада предполагалось украсить реальными цветами, позже замененными выкованными. Дом отличается необычным решением фасадов. Они лишены плоскостности, прямолинейности и привычных традиционных геометрических форм. Архитектурные формы сменились природными. Внутренний овальный и круглый дворы выглядят как глубокие колодцы. Некоторые из них украшены вьющимися растениями. Здание напоминает порождение природы, а не геометрическую конструкцию. На плоской крыше — терраса, где располагаются дымоходы и вентиляционные трубы. Гауди использует приемы стиля модерн и придает этим трубам формы скульптуры, окруженной вымышленным пространством. Так называемые «рыцари»-трубы — прозаические создания, как бы надевшие на себя фантастические одежды. Их можно рассматривать с разных точек зрения, они соединены переходами, лестницами; все это захватывает зрителя, который как бы пребывает в ином «пространстве Гауди», отличающемся редкой целостной формой. Ансамбль сохранился нетронутым до наших дней.

Один из ранних проектов Гауди связан с Парком Сьюдадела (открыт в середине XIX в.). После разрушения бывшей там крепости, созданной еще при Филиппе V для того, чтобы держать в повиновении Каталонию, и вызывавшей отрицательную реакцию у жителей Барселоны, решено было превратить эту

территорию в парк, и Гауди по приглашению главного архитектора участвовал в создании каскада (1888), который всегда привлекает внимание посетителей парка.

Еще одно создание Гауди — Парк Гуэль (1900–1914). В садово-парковом искусстве Испании можно отметить тенденцию к простым планировкам и равновесию форм. Прекрасная природа определяет живописную прелесть испанского парка, где нередко наблюдается небольшой оттенок некоторой хаотичности.

Главный заказчик Гауди фабрикант Эусебио Гуэль в 1899 г. купил около двадцати гектаров земли на склонах Лысой горы. Проект предполагал продажу земли, деление ее на частные участки с десятками домов, предназначенные для спокойного отдыха на природе, для сдачи в аренду собственникам. Запрещалось создание магазинов, и проект не имел большого успеха в то время. Было продано только два участка. Один предназначался для самого Гуэля, другой для Гауди, где он прожил почти до самой своей кончины, с 1906 по 1926 гг. В парке, начиная с 1906 г., устраивались разные приемы, отмечались праздники католического образования. В 1926 г. городские власти Барселоны выкупили землю у наследников Гуэля и открыли городской парк. Если в других своих произведениях Гауди зависел от вкусов заказчиков, то в этом проекте он получил полную творческую свободу. Главный вход в парк с улицы Олот обозначен кованой ажурной решеткой, которую обрамляют два павильона с башенками разной высоты и конфигурации, покрытые яркими пестрыми изразцами. Правый был предназначен для привратника, левый использовался администрацией парка. Широкая четырехмаршевая лестница идет вверх по склону холма. У ее подножия небольшой бассейн, где вода плещет из головы змеи, выше посетитель видит выползающего ящера, облицованного изразцами. Лестница приводит к зданию «ста колонн», которых на самом деле восемьдесят шесть. Оживляют монотонное пространство сложные перегородчатые купола. Массивная волнистая линия террас возвышается над высоким карнизом с львиными головами. Колонны

внутри имели вертикальные каналы — внутренний водосток, по которому вода с террасы спускалась в цистерну. Терраса на фасадной, обращенной к городу стороне, опоясана скамьей-парапетом. Скамья облицована кусочками черепков, осколками стеклянных бутылок, разбитых образцов керамики. Узор включает изображения раковин, цветов, начертания букв. Гауди преобразовал древнюю традицию мозаичного искусства в стиле современного коллажа. Техника дешевой «колотой керамики» давала восхитительный эффект красочной облицовки изогнутых округлых поверхностей. Возникал цельный и привлекательный образ, своеобразный рай, изолированный от окружающей действительности. Гауди создал на площади террасную систему, которая выполняла важные функции резервуара, фильтра и дренажа. Сюда был проведен водопровод и канализация. Отсюда от парка Гуэль в восточном направлении видны башни Собора св. Семейства. Сад Гуэль — один из самых знаменитых Бельведеров Барселоны. В 1984 г. он объявлен Юнеско достоянием человечества.

Собор Саграда Фамилия выделяется фантастическим обликом и необычностью деталей, это первая по известности и самая необычная из построек европейской архитектуры конца XIX – начала XX вв. Как и во многих других своих работах, Гауди должен был принять и продолжить разработку первоначального проекта 1882 г. другого архитектора. Строительство храма перешло в руки Гауди в 1883 г., и он решительно изменил первоначальный замысел в неоготическом стиле. Гауди решил создать грандиозный храм, подчиненный новым художественным и конструктивным закономерностям. Строительство при его жизни оказалось не закончено. Его творческие замыслы менялись на протяжении многих лет. Строился собор на частные пожертвования. Сам Гауди предполагал, что сооружение храма потребует около двухсот лет. Из трех задуманных фасадов при его жизни осуществлен только один — восточный, так называемый фасад Рождества. «Восточный фасад производит впечатление взлетевшей к небу грандиозной каменной массы, словно застывшей на лету», — так описывает

впечатление от собора один из самых известных испанистов нашей страны академик Т. П. Каптерева [2, с. 233]. Она же дополняет свои слова следующей фразой: «Ирреальный образ грандиозного фасада включает словно бесчисленные порождения живой природы» [2, с. 233]. Действительно, пластическая среда заполнена изображениями растений, облаков, камней, сталактитов, птиц, раковин, кораллов, знаков зодиака. Многочисленные рассказы современников и свидетелей этой работы описывают, сколько времени Гауди и его помощники тратили на поиски подходящих моделей для создания их гипсовых отливок и фотографий. Все детали имели символическое религиозное значение. Зритель оказывается потрясен открывающимся зрелищем. Организующее начало в ансамбль вносит огромная каменная конструкция энергично вознесенных к небу башен необычной эллипсовидной формы. Башня — важный мотив Гауди, господствующий в архитектуре модерна. Охотно он пользовался им для обогащения силуэта объема, украшения здания. По проекту Гауди должно было быть возведено восемнадцать башен, каждая имела символическое значение, олицетворяя святых, двенадцать апостолов, четырех евангелистов и самого Бога [2, с. 233].

Сейчас существует восемь почти стометровых башен. Огромные, они наверху имеют причудливые яркие мозаичные навершия. Кроме мотивов абстрактного и декоративного искусства на их поверхности помещены изображения литературного характера. Башни служили колокольнями. В узкие тела башен инкорпорированы лестницы, после идут лифты, восхождения на самый верх достаточно трудоемкие.

Хотя многие историки архитектуры предпочитают утверждать, что в зрелый период творчества Гауди отходит от стиля модерн, с этим однозначно согласиться невозможно. Даже при создании последнего незавершенного сооружения Саграда Фамилия мы видим, что он обращался к природным материалам и формам, которые были характерны для его ранних памятников. Можно заметить, что общее решение фасада Рождества, законченного при

жизни архитектора, безусловно, навеяно далекими мотивами стиля платереско, созданные в котором фасады соборов раннего испанского Ренессанса напоминают нам ретабло, сплошь как кружевом украшенные рельефами, статуями и орнаментами. Огромная эрудиция, невероятная трудоспособность, преданность искусству и талант сделали этого человека гениальным архитектором.

В 1926 г. Гауди попал под трамвай, через несколько дней в бедно одетом старике опознали архитектора с мировой славой. С 1936 г. во времена Гражданской войны ателье Гауди было закрыто, его чертежи изъяты, строительство было приостановлено. В 1950-е гг. оно возобновлено. В 1980-е гг. его возглавил скульптор Сербираке. В 1986 г. был закончен другой фасад — фасад Страстей. В настоящее время строительство продолжается. Его окончание планировать трудно. Оно ожидается к 2026 г. — к 100-летию со дня смерти Гауди или, по другой версии, в 30-х гг. XXI в.

Помимо трех самых известных архитекторов благодаря огромным масштабам строительства в 80-х гг. XIX и в начале XX вв. смогли проявить себя многие другие архитекторы, возможно, менее известные широкой публике, туристам, знатокам архитектуры. Так, на одной из центральных улиц города — Пасео де Грасиа — находятся работы многих замечательных зодчих (Пере Фалькеса-и-Урпи, Жозепа Пуча-и-Кадафалка, Льюиса Доменека-и-Монтанера, Энрика Санье и Жосепа Вилазека-и-Казановас). В том числе помимо зданий прелесть им придают фонари. А в старой части города на Рамблас вблизи Бакерии находится Антигуа Каса Фигуэрас. Сейчас там располагается кафе со старым названием на арке. Спроектировал это здание еще один представитель барселонского модерна — Антонио Рос Игуэль — в 1902 г. В разных уголках Барселоны можно видеть магазины, аптеки, кафе в стиле модерн.

Более широко можно говорить о Гауди в Барселоне или о Гауди в Каталонии и тем более о Гауди в Испании (в Асторге, Комиксе, Майорке и др.) и даже за ее пределами. И сам стиль модерн захватывает не только застройку

самой Барселоны и ее пригородов, но и многие другие места Каталонии, но эта тема уже более широкая, поэтому мы ее не затрагиваем.

Рассмотрение основных фигур испанского модерна, наиболее ярко проявивших себя именно в Барселоне, приводит нас к выводу о национальной специфике испанского модерна, органично включившего в себя, наряду с характерными для европейского модерна декоративностью, стилизацией и обилием природных форм, элементы эклектики, представляющие собой имитацию испанских национальных стилей мудехар, готики, платереско и даже барокко.

Список литературы:

1. *Ван Хенс Берген Г.* Антонио Гауди. М.: Эксмо, 2003. 318 с.
2. *Каптерева Т. П.* Прогулки по Барселоне. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 376 с.
3. Каталония, Барселона. М.: Аякс-пресс, 2008. 96 с.
4. *Милян Местре М.* Вся Барселона. Barcelona: Ed. Escudo de Oro, 1998. 120 с.
5. *Томпсон Дж., Уильямс Р.* Барселона. Путеводитель. М.: Фаир, 2012. 192 с.
6. *Cirici A., Prats J., Gomis J.* 1900 en Barcelona: modernismo, modern style, art nouveau, Jugendstil. Barcelona: Poligrafa, 1972. 55 p.
7. *García i Aranzueque R.* Gaudi y el Modernismo en Barcelona. Madrid: H. Kliczkowski, 2002. 80 p.
8. *Infiesta Monterde M. J., Bassegoda J. et al.* Modernismo en Cataluna. Barcelona: Nuevo Arte Thor, 1976. 282 p.

References:

- Catalonia, Barcelona.* Moscow, Aiaks-press Publ., 2008. 96 p. (in Russian).
- Cirici A.; Prats J.; Gomis J.* 1900 en Barcelona: modernismo, modern style, art nouveau, Jugendstil. Barcelona, Poligrafa Publ., 1972. 55 p. (in Spanish)
- García i Aranzueque R.* Gaudi y el Modernismo en Barcelona. Madrid, H. Kliczkowski Publ., 2002. 80 p. (in Spanish)
- Infiesta Monterde J. M.; Bassegoda J. et al.* Modernismo en Cataluna. Barcelona, Nuevo Arte Thor Publ., 1976. 282 p. (in Spanish)
- Kaptereva T. P.* Progulki po Barcelone (Walking around Barcelona). Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2012. 376 p. (in Russian).

Milian Mestre M. *Vsia Barcelona (All Barcelona)*. Barcelona, Escudo de Oro Publ., 1998. 120 p. (in Russian)

Tompson J.; Williams R. *Barcelona. Putevoditel' (Barcelona. Travel-Guide)*. Moscow, Fair Publ., 2012. 192 p. (in Russian)

Van Khens Bergen G. *Antonio Gaudi*. Moscow, Ehksmo Publ., 2003. 318 p. (in Russian).

Список иллюстраций

1. Замок трех драконов. Барселона. Архитектор Доменек-и-Монтанер
2. Дом Лео Морера. Барселона. Архитектор Доменек-и-Монтанер
3. Дворец каталонской музыки. Барселона. Архитектор Доменек-и-Монтанер
4. Дом со шпилями. Барселона. Архитектор Пуч и Кадафалк
5. Фонарь на Королевской площади в Барселоне. Архитектор А. Гауди.
6. Каса Висенс в Барселоне. Архитектор А. Гауди.

Томирдиаро Г. В.

Гауди в Барселоне¹

The article is devoted to the work of the famous Spanish architect of the XIX-XXth centuries Antonio Gaudi. The monuments created by him, attributed by researchers to the art Nouveau style, are located throughout Spain. But most of the buildings, which can be traced to the development of his work, presented in Barcelona. A. Gaudi took into account the peculiarities of climate and terrain, tastes and occupations of customers, artistic traditions of his homeland. In many of his works can be traced Gothic, Moorish, Baroque reminiscences with the architecture of Catalonia and, more specifically, with the architecture of Barcelona. This is not so much the specific motives of the previous history of Spanish architecture, as a certain spirit, aura of the previous artistic tradition of Barcelona. The article analyzes the leading monuments of A. Gaudi in Barcelona: Casa Vincens, Palace Guell, Casa Batlo, School of nuns of the order of St. Teresa, Pedrera, Sagrada Familia. It is shown that literally all the life and work of Gaudi reflected in the buildings on the territory of Barcelona.

Key's words: A. Gaudi, Barcelona, Spanish architecture, Spanish art.

El artículo se centra en la obra del famoso arquitecto español del siglo XIX-XX, Antonio Gaudí. Los monumentos creados por el, que pertenecen al estilo Art Nouveau, se encuentran en todo el territorio de España. Pero la mayor parte de las construcciones, por que es posible seguir el desarrollo de su obra, es presentada en Barcelona. A. Gaudí tuvo en cuenta las peculiaridades del clima y el terreno, los gustos y las ocupaciones de los clientes, las tradiciones artísticas de su patria. Muchas de las obras que ha creado se remontan a las reminiscencias góticas, morenas y barrocas con la arquitectura de Cataluña y, más específicamente, con la arquitectura de Barcelona. Esto no es tanto el motivo específico de la historia anterior de la arquitectura española, sino un espíritu, aura de la tradición artística anterior de Barcelona. El artículo analiza los principales monumentos de A. Gaudí en Barcelona: Casa Vincens, Palacio Güell, casa Batlo, Escuela de monjas de la orden de San Teresa, Pedrera, Sagrada familia. Se muestra que, literalmente, toda la vida y toda la creatividad de Gaudí se refleja en las construcciones en el territorio de Barcelona.

Clave palabras: A. Gaudi, Barcelona, la arquitectura española, el arte español.

¹ Статья впервые опубликована в сб. материалов Четвёртого международного форума «Россия и Иberoамерика в глобализирующемся мире: история и современность. Доклады и материалы. СПб: Скифия-принт, 2020. ISBN 978-5-98620-438-3. С. 1657-1662.

Один из величайших архитекторов Испании Антонио Гауди-и-Корнет строил в самых разных городах и даже странах. Его здания украшают города Каталонии и других областей Испании. Их можно видеть в Леоне, Асторге, Комелиосе, на Майорке. Но основные сооружения Гауди находятся в Барселоне. Здесь он учился в Архитектурной школе и, еще не получив диплома, был приглашен участвовать в создании каскада фонтанов в парке Сьюдадела. Также в Барселоне его творчество представлено с его первых, еще студенческих, работ, таких, как фонари на Королевской площади.

Творчеству А. Гауди посвящено достаточно много исследований². Но немногие пытались посмотреть на творчество Гауди как на продолжение и развитие художественных традиций Барселоны с ее готическим собором, мавританским прошлым и романтическими тенденциями XIX в.

На протяжении всей своей жизни Гауди исполнял различные частные заказы. Один из самых ранних осуществлен на окраине Барселоны и носит название Каса Висенс (Илл. 1) и по заказу семьи, представители которой живут до сих пор уже в течение пятисот лет на этом месте. В этой работе Гауди обратился к старинным традициям мавританского стиля, известного под названием мудехар. Так как заказчик был связан с производством керамической плитки, Гауди широко применил эти плитки, напоминающие нам изразцы мудехар, а также своеобразную форму окон и арки в восточном стиле.



Илл. 1. А. Гауди. Каса Висенс. Барселона

²Гис Ван Хенс Берген, *Антонио Гауди*, Москва, изд-во Эксмо, 2003; Каптерева Татьяна Павловна, *Прогулки по Барселоне*, Москва, Прогресс-Традиция, 2012; *Каталония, Барселона*, Москва, Аякс-пресс, 2008; Мануэль Милиан Местре, *Вся Барселона*, Barcelona, ed. Escudo de Oro, s.a. [1998]; Томпсон Дж., Уильямс Р. *Барселона. Путеводитель*, пер. с англ. Т. Новиковой, Москва, изд-во Фаир, 2012.

Наиболее значительный из ранних частных дворцов был сооружен Гауди в старой части города, около бульвара Рамбла, для его заказчика и покровителя Эусебио Гуэля (Илл. 2). Здание выполнено с широким применением готических и мавританских мотивов.



Илл. 2. А. Гауди. Дворец Гуэль. Барселона

Несколько работ Гауди создал для религиозных орденов, в том числе для школы монахинь ордена св. Терезы. Здание отличается аскетическим характером. Здесь он применяет мотив параболических арок. Создав коридор для неспешных прогулок с размышлениями о вере, он добивается ощущения просветленности, простоты и настроения ликования духа.

В Барселоне нам открывается последовательность художественного развития Гауди. К работам зрелого периода творчества архитектора относится Каса Батло. Здание находится в квартале Разногласий нового района Барселоны Эшампле. В этом сооружении Гауди применил не только приемы архитектуры модерна: круглящиеся окна разной формы, обилие скульптурных декоративных деталей, многоцветное покрытие стен, но также отказался от

привычно плоских стен и крыши, введя движение форм и обилие лепного декора, отдаленно напоминающее эпоху барокко в Испании.



Илл. 3. А. Гауди. Каса Батло. Барселона

Один из наиболее знаменитых шедевров Гауди находится на пересечении улицы Грасиа и восьмикилометровой Диагонали. Он именуется Педрера (Илл. 4), что в переводе означает пещера, и создан для семьи Мила. Это здание в настоящее время занято банком. Там также находятся выставочные помещения и музей Гауди. Гауди применяет в этом здании необычайные приемы. На крыше он закамуфлировал трубы под фигуры рыцарей, стены заставляя выглядеть как волны, балконные решетки как морские растения.



Илл. 4. А. Гауди. Педрера. Барселона

По заказу своего покровителя Гуэля Гауди на окраине города создал парк Гуэль (Илл. 5). Предполагалось разбить территорию на шестьдесят участков частных владений, где собственники могли наслаждаться близостью к природе. Планы этого утопического проекта были позже скорректированы. Дороговизна земли и удаленность от города помешали осуществить задуманное. Было продано только два участка: самому Гуэлю и Гауди. Необычная планировка учитывала подъем рельефа, и у входа в парк лестница манила наверх к колонному храму, на крыше которого располагается терраса с необыкновенной извивающейся скамьей, повернутой в сторону города. Позже этот сад был объявлен городским парком и сейчас это изумительное место отдыха барселонцев.



Илл. 5. А. Гауди. Парк Гуэль. Фрагмент декора. Дракон. Барселона.

Самое грандиозное произведение Гауди в Барселоне – собор Святого Семейства (Илл. 6). Гауди посвятил этому сооружению из семидесяти четырех лет своей жизни сорок три года, приняв заказ на собор, когда ему был тридцать один год. В те времена он часто создавал параллельно несколько зданий, но в последние семнадцать лет жизни он занимался только собором. Когда Гауди получил приглашение принять участие в строительстве собора, собор уже начали строить, создана была часть крипты. Но инициатор строительства и архитектор поссорились, и был приглашен Гауди. Гауди аскет, фанат и трудоголик, как сказали бы люди нашего времени. Необычайная его фантазия,

эрудиция, трудоспособность и талант, глубокая религиозность и любовь к природе помогли осуществить грандиозный проект. Но при жизни архитектора собор не был закончен. Из трех фасадов был завершен только один и четыре башни. Нелепая трагическая случайность оборвала жизнь Гауди. 5 марта 1926 г. он попал под трамвай и погиб. Сам он предполагал, что строительство будет закончено через два столетия, но во время Гражданской войны в Испании в 1930-х гг. погибли чертежи и проекты Гауди. Строительство было приостановлено. Друзья и преданные ученики смогли продолжить строительство с конца 1950-х гг. В 1980-е гг. был сооружен еще один фасад работы скульптора Цубиракса. Строительство продолжается по сей день на собираемые средства. Окончательная дата пока не известна. Было предположение, что собор будет завершен к столетию смерти Гауди в 2026 г., сейчас говорят о 2030-х гг. Финал пока не известен.



Илл. 6. А. Гауди. Саграда Фамилья. Фрагмент фасада. Барселона

Таким образом, как мы видим, буквально вся жизнь и все творчество Гауди отразились в постройках на территории Барселоны.

Список литературы:

1. Гис Ван Хенс Берген, *Антонио Гауди*, Москва, изд-во Эксмо, 2003;
2. Каптерева Татьяна Павловна, *Прогулки по Барселоне*, Москва, Прогресс-Традиция, 2012;
3. *Каталония, Барселона*, Москва, Аякс-пресс, 2008;
4. Мануэль Милиан Местре, *Вся Барселона*, Barcelona, ed. Escudo de Oro, s.a. [1998];

5. Томпсон Дж., Уильямс Р. *Барселона. Путеводитель*, пер. с англ. Т. Новиковой, Москва, изд-во Фаир, 2012.

References:

1. Gis Van Khens Bergen, *Antonio Gaudi*. Moscow, Eksmo ed., 2003 (in Russian);
2. Kaptereva Tatiyana Pavlovna, *Progulki po Barcelone (Walking along Barcelona)*, Moscow, Progress-Traditsia ed., 2012 (in Russian);
3. *Kataloniya, Barcelona*, Moscow, Ayaks-press ed., 2008 (in Russian);
4. Manuel Milian Mestre, *Vsya Barcelona (All Barcelona)*, Barcelona, Escudo de Oro ed., s.a. [1998] (in Russian);
5. Tompson J., Williams R., *Barcelona*, Travel-Guide, trans. from English by T. Novikova, Moscow, Fair ed., 2012 (in Russian).

Томирдиаро Г. В.

Фонтаны Мадрида¹

The article is devoted to the fountains of Madrid, which play a significant role in creating the aesthetic appearance of the Spanish capital. However, in the literature, both Russian and foreign, that the fountains just mentioned. Meanwhile, all of them are worthy monuments of art and must be researched.

Key's words: the fountains of Madrid, Spanish sculpture, Spanish art.

El artículo está dedicado a fuentes de Madrid, que juegan un papel importante en la creación de la apariencia estética de la capital española. Sin embargo, en la literatura, la rusa y extranjera, las fuentes eran sólo se mencionado. Entre tanto, todos ellos son dignos monumentos de arte y deben estar estudiados.

Clave palabras: fuentes de madrid, la plaza de españa la escultura, el arte de la española

В Мадриде насчитывается более пятисот фонтанов. Некоторые из них известны даже людям, никогда не бывавшим в Испании, так как фотографии этих фонтанов стали украшением многих книг об Испании и путеводителей по Мадриду. Но есть и такие, которые неизвестны даже жителям Мадрида. Приехавших в Мадрид поражает не только количество фонтанов, но и их разнообразие, а также необычные истории их создания и существования. В научных и популярных текстах приводятся и упоминаются очень немногие из огромного количества фонтанов². Нет и специального издания, посвященного фонтанам Мадрида.

¹ Статья впервые издана в Материалах Третьего международного форума «Россия и Иberoамерика в глобализирующемся мире: история и современность». СПб., 2017. С. 580-582.

² Александрова А., *Мадрид, Оранжевый гид*, М., Эксмо, 2013, 376 с.; Курушин Михаил, *Мадрид, город солнца*, М., Вече, 2013; Инман Ник, Виллануэва Клара, *Мадрид. Путеводитель*, М., Фаир, 2012, 192 с.; Нэйс Э. *Мадрид. История города*. М., Эксмо, С.-Петербург, Мидгард, 2007; Burgaleta Agustin y Vargas Simon de, *Madrid de Mohamed I a Juan Carlos I*, Madrid, Artes Graficas, 1998; *Madrid y sus alrededores*. Barcelona, Escudo de oro, 1973, 225 p.; *Мадрид 1561–1875. Неделя Мадрида в Москве*. Государственная Третьяковская галерея. 21–27 ноября 1981. Пер. Р. Виноградовой. Макет каталога Франсиско Х. Роча Николас. Директор выставки Мерседес Агуньо-и-Ково, директор Муниципальных музеев. Мадрид, изд-во Муниципалитета города Мадрида, 1981, 128 с.; *Весь Мадрид*. М., Кампана, 1997; *All Madrid*. Barcelona, Escudo de oro, 1980; *Madrid en barrio de Palacio*. Leon, Everest, 1980.

Известно, что слово «Мадрид», по мнению ряда ученых, расшифровывается как «богатый источниками». Наиболее ранние по времени создания фонтаны относятся к XVII веку. В 1616 году на площади Пуэрта дель Соль у одного из источников вблизи госпиталя и монастыря Буэн Сусеко был создан фонтан. По имени монастыря он был назван фонтаном «Доброй удачи». В 1625 году фонтан был украшен беломраморной статуей Венеры, которую в народе окрестили «Белой Марией»³. Статуя была привезена из Италии в 1725 г. и исторические источники называют двух разных ее авторов (Рутилио Гачи, по одной версии, и Фиорентино Лудовико Туркви, по другой). Статуя была привезена и поставлена над фонтаном. Позже имя «Марибланка» закрепилось за этим фонтаном. В 1892 году фонтан разрушился и был снесен. От него осталась только статуя. После многих приключений она вернулась на площадь Пуэрта дель Соль, но стоит сейчас не у источника, а в другом месте. Ее подробную историю мы вспоминали на другой конференции, в докладе о скульптуре Мадрида⁴. Фонтан был изображен в гравюре XVII в. Сам фонтан не сохранился, но представить себе, как он выглядел, помогают помещенные на углах зданий керамические плитки с изображением исчезнувшего фонтана и названиями улиц, выходящих на Пуэрта дель Соль. Площадь, однако, не осталась вовсе без фонтана, его гораздо позднее соорудили вблизи статуи короля Карла III. Фонтан и статуя вместе придают площади весьма импозантный вид.

Другой фонтан XVII в., также не дошедший до наших дней, был создан в старом районе города, недалеко от церкви Сан Андрес и коллегиатской церкви Сан Исидро на площади Себада по проекту Хуана Гомеса де Мора в 1624 г. Этот фонтан можно представить благодаря находящейся сейчас в музее Прадо картине «Ярмарка на Пласа де ла Себада» (1780) художника Мануэля де ла Круса.

³ *Мадрид 1561-1875. Неделя Мадрида в Москве. 21-27 ноября 1981 г.*, Государственная Третьяковская галерея, Madrid, Impreso en Espana por Usigraf Arabi, пер. Р. Виноградовой, Директор выставки Мерседес Агульо-и-Ково, директор Муниципальных музеев, с. 70; Курюшин Михаил, *Мадрид, город солнца*, М., Вече, 2013, с. 27.

⁴ Впрочем, о статуе и ее истории мы говорили на другой конференции, где тема доклада была «Скульптура Мадрида» (апрель 2017 г., Санкт-Петербург, Сервантесовские чтения).



Илл. 1. Фонтан Сибелес в Мадриде.

Ниже пойдет речь о фонтанах, дошедших и сохранившихся до наших дней. Это прежде всего фонтаны XVIII века. Среди них первым надо упомянуть знаменитый фонтан Сибелес (Илл. 1) – визитную карточку и символ Мадрида. Он располагается на одноименной площади пласа Сибелес на пересечении улицы Алькала с бульваром Прадо-и-Реколетос. Проект фонтана в 1792 г. создал один из самых знаменитых архитекторов того времени Вентура Родригес. Осуществляли замысел несколько скульпторов. Статую Кибелы (по-испански Сибелес) выполнили испанец Франсиско Гутьерес Мигель Хименес и француз Робер Мишель. Кибела – богиня плодородия, олицетворение природы и женского начала, супруга Сатурна и мать Юпитера, Нептуна и Плутона, – выезжает на колеснице, запряженной двумя львами. По легенде, Кибела, а по другой версии, Венера, превратила во львов, которые возлегли в ее святилище, двух влюбленных – Аталанту и Гиппомена. Первоначально фонтан со скульптурной группой возвели против дворца Буэнависта в начале бульвара Пасео-де-Реколетос, а в 1895 году фонтан переехал на свое сегодняшнее место – в центр площади Пласа-де-Сибелес. Переезд фонтанов, не одного, а многих в Мадриде – уникальная особенность истории фонтанов испанской столицы. В 1980 г. в Мексике появилась уменьшенная (всего 12 т) копия мадридской Кибелы – подарок испанцев, живущих в Новом Свете. По одной из версий первоначального плана – архитектора Вентури Родригеса – Кибела должна была находиться напротив другого фонтана – Нептуна, который был возведен ранее в 1784 году

и который сейчас находится на Пласа-де-Кановас дель Кастильо. Стоящий в полный рост морской бог со своим неизменным атрибутом трезубцем выезжает на необычной колеснице в виде огромной перевернутой раковины, запряженной морскими конями. Это необыкновенно эффектное и праздничное зрелище. Но позже фонтаны «разъехались» на разные площади.



Илл. 2. Фонтан Аполлон в Мадриде.

Между Кибелой и Нептуном на Пасео дель Прадо находится еще один замечательный фонтан из посвященных древним богам – фонтан Аполлон (Илл. 2), называемый также «фонтаном четырех сезонов». Он поставлен не в центре площади, а сбоку на бульваре Прадо, в окружении деревьев, на фоне зелени. Венчающая фонтан статуя является точной копией античной работы, которую можно видеть в музее Прадо. Ниже располагаются четыре фигуры, олицетворяющие разные времена года. Они водружены на высокий, сложного профиля постамент. Нижняя его часть декорирована раковинами, из которых вода изливается в бассейн. Общее решение фонтана отличается необычайной элегантностью, сложным силуэтом, характерным для искусства барокко.

В Мадриде немало фонтанов, посвященных античным персонажам, среди них не только боги, но и герои, а также великие мифические «артисты», одним из которых был Орфей, легендарный древнегреческий певец. Его статуя – это точная копия древнего произведения, она поставлена на высоком, достигающем до уровня третьего этажа, необычном, сложном по решению и

эффектном постаменте. Вода выливается из его нижнего уровня в бассейн. Интересно отметить, где именно находится этот фонтан. Он расположен на площади Санта Крус, вблизи дворца с таким же именем, где долгое время была королевская тюрьма. Не трудно найти смысловое объяснение постановке здесь фигуры легендарного певца, если вспомнить легенду о том, как Орфей пел в страшном месте, на границе мира живых и мертвых, за которыми уже никто не отправится, чтобы вызволить их из преисподней. Мы вспоминаем, что пение Орфея приводило в восторг диких зверей, а за свое искусство он был награжден возможностью вызволить из царства мертвых свою погибшую жену Эвридику.

Нельзя забывать и еще одну древнюю богиню – Диану. Фонтан Дианы (Илл. 3) иногда называют также фонтаном Зеленого Креста. Второе название объясняет особенность специфики месторасположения этого фонтана. В средние века деревянный крест, покрытый зеленой краской, обозначал место приведения в действие приговоров инквизиции. Сейчас чаще используется второе название – фонтан Дианы-охотницы. На стене монастыря Бернардос де Сантиссимо Сакраменто поставлено сооружение, подражающее архитектурному и венчаемое фигурой Дианы. Ниже располагаются ключи, бьющие прямо из стены. Напоминаем, что Мадрид издавна славился обилием водных ключей. А этот считался одним из самых древних, насчитывающих пять веков. К нему приходили в надежде на исцеление. А собственно фонтан был создан только в 1850 году.



Илл. 3. Фонтан Дианы в Мадриде.

К фонтанам-источникам также относится источник Сан Исидро, одного из самых популярных святых в Испании, покровителя Мадрида. Он находится на одноименной улице и нарядно оформлен. К нему неизменно идут за целебной водой многие мадридские жители.

В XVIII в. создавалось огромное количество фонтанов. Особенно в королевских владениях, загородных и городских парках. Не отставала от королей и высшая знать. Так, фонтаны были созданы в имении Аламеде герцогов Осуна, когда-то расположенном, как тогда считали, далеко за городом, а сейчас находящемся на дороге в аэропорт Барака, практически в черте города. Здесь есть даже станция метро с одноименным названием Каприччо, около нее и находится прекрасный, немного запущенный и недавно ставший доступным публике парк с именем «Каприччо». В этом имении есть несколько фонтанов, тоже с именем Каприччо. С удивлением замечаем, что их украшают фигурки лягушек, изображения колокольчиков. А в самом Мадриде мы также встречаем такие необычные имена фонтанов, как фонтан Артишок и фонтан Черепахи.

Фонтан Артишок (Илл. 4) интересен не только исполнением художественного замысла, красотой общего силуэта, интересными деталями. Идея выбора темы имеет и символический смысл, так как богатство лепестков артишока символизирует изобилие. В народе всегда считали, что это растение имеет еще и очень важное применение: оно увеличивает жизненную силу. Фонтан находится в парке Ретиро. Но как бывает удивлен посетитель Мадрида, когда он найдет точно такой же фонтан еще раз в Мадриде, но уже в совершенно другом месте, около вокзала Аточа. Трудно поверить, что в одном городе есть фонтаны двойники. Но оригинал создан в XVIII в., а его копия – в XIX в.



Илл. 4. Фонтан Артишок в Мадриде.

Еще более удивительно, когда мы находим фонтан повторенным в четырех вариантах. Это Тритон с дельфином. Все четыре версии располагаются между музеем Прадо и Ботаническим садом и отличаются только характером жеста, которым тритон удерживает дельфина.

Если коснуться вопроса о конструктивном решении, то в фонтанах XVIII века чаще всего использовали широкие обрамления бассейнов, высокие центральные чаши с многоярусными, уменьшающимися кверху круглыми горизонтальными плоскостями, дополнительными различными скульптурными изображениями. Подобные решения можно увидеть в «Тритоне» Садов Сабатини, в «Артишоке», выполненном в 1782 г. по общему проекту Вентуры Родригеса. Скульптурную часть осуществляли Альфонсо Вергас и Антонио Примо. Артишок, кстати, тоже относится к рангу путешествующих фонтанов, так как в 1880 г. он был перенесен с бульвара Прадо в парк Буэн Ретиро.

В XIX в. подобная схема фонтанов сохраняется и остается популярной. Достаточно вспомнить фонтан Черепахи, в 1831 г. торжественно открытый на Ред де Сан Луис, позже побывавший на площади святой Анны, с которой в 1879 г. он был перевезен в Буэн Ретиро, где находится и поныне. Также в XIX в. появляются другие конструктивные решения фонтанов. К примеру, во

многих фонтанах XIX в. скульптура играет важнейшую роль. Если подойти к памятнику Филиппу IV на площади Ориенте поближе и обойти его с разных сторон, то к собственному нашему большому удивлению мы открываем, что памятник включает в себя еще и водяные струи, и в конце концов можно признать, что это известное произведение является также фонтаном.

Значительно большое внимание уделено фонтану и в монументе Сервантесу или, как его еще называют, фонтане Литературы на площади Испании. На старых фотографиях этого фонтана мы не находим прямоугольного водного бассейна около статуй Дон Кихота и Санчо Пансы. Конечно, в этом произведении главная роль отдана скульптуре. Но обходя монумент сзади мы с удивлением замечаем, что его не случайно называют фонтаном, так как с этой позиции, после обхода памятника, мы видим изумительное зрелище — к основанию грандиозного монумента, часть которого решена в виде высокого каменного блока, прислонена огромная опрокинутая как бы «спиной» каменная раковина, по желобкам которой с шумом и брызгами устремляются вниз, в бассейн, мощные потоки воды. Теперь мы уже вынуждены признать, что это произведение совершенно справедливо называется фонтаном.

Много разных фонтанов можно увидеть в парке Буэн Ретиро. Один из самых знаменитых посвящен Падшему Ангелу (Илл. 5). Необычен не только сюжет, но и история создания этого фонтана. В 1878 году скульптор Риккардо Бельвер в Париже получил золотую медаль за свою скульптуру Падший Ангел. Позже уже в 1880 г. решили поставить эту скульптуру в парке Буэн Ретиро, превратив ее в фонтан. Фигуру главного персонажа, обвитую змеями, показанную в резком наклоне, водрузили на высокий пьедестал, на котором разместили маски. Из масок вырывались струи воды.



Илл. 5. Фонтан Падший ангел в Мадриде.

Очень много фонтанов в Мадриде созданы без скульптурного дополнения. Но тоже необычайно разнообразны, производят большое впечатление и надолго запоминаются зрителями.

Это фонтаны в садах Сабатини, где одинокие высокие струи поднимаются с неподвижных вод бассейна на высоту, равную высоте Королевского дворца, стоящего на возвышении. Подобная идея в Мадриде воплощалась несколько раз в разных вариациях: в фонтане Ботанического сада (архитектор Виллануева), в парке Каприччо, в Буэн Ретиро у дворца Веласкеса и Хрустального дворца.

Другое оригинальное решение – объединить водяную дорожку с редко расположенными на ней фонтанами разной формы и размера, – на Пасео Реколетос. Несколько измененный, но похожий вариант – объединить разные фонтаны на подобной водной реке, сочетая все с каскадами. Подобный прием можно встретить в парке Каса дель Кампо. Каскады с фонтанами можно также увидеть в парке Каприччо, на бульваре Кастельяно. Другой интересный прием использования фонтанов встречаем на площади Тирсо де Молина. Маленькие

низкие фонтанчики, тесно поставленные один за другим в линию, сопровождая, как бы зовут пешехода идти вперед, а другие такие же ограждают сидящих на скамейках отдыхающих от суеты движения пешеходов.

Встречаются также фонтаны-курьезы, так называемые сухие фонтаны, у которых вместо струи воды прикреплены соединенные между собой пластиковые пустые бутылки, которые крепятся к крану фонтана одним концом, а другой (конечно, тоже с бутылками), лежит на тротуаре в углублении с дырочками (для стекания воды). Такой фонтан производит очень неприятное впечатление.

Среди новых фонтанов можно выделить интересные и оригинальные решения. Вблизи моста Сеговия, где река Мансанарес выглядит достаточно полноводной и более широкой, чем на других участках, были созданы фонтаны, поднимающиеся прямо из воды реки. Одинаковые по высоте струи воды расположены на равном расстоянии друг от друга, вытянувшись в линии, образующие ряды, и все это вместе напоминает парад и выглядит очень торжественно и празднично. В новых кварталах Мадрида, на севере города, поблизости от станции метро Бегония в начале XXI века вырос квартал Азка. На фоне многочисленных огромных небоскребов можно видеть несколько фонтанов, которые не просто украшают этот участок города. Их трепещущие гибкие подвижные струи вносят ощущение пульсирующей жизни, меняя характер всего окружающего пространства.

Фонтаны в Мадриде функционируют не круглосуточно. Их выключают в дневное время, к концу рабочего дня они включаются снова. У храма на холме Принц Пио днем, когда фонтаны отключены, вокруг сооружений египетского комплекса остается только водная гладь бассейна. А ближе к вечеру вверх из бассейна подымается фонтан в виде высокой красивой вазы или бокала. Но еще более удивительное превращение происходит далее, с наступлением сумерек и включением подсветки. Фонтан меняет форму и

очертания. Водяная ваза остается, но покрывается прозрачным куполом, напоминающим высокий холм с округлыми склонами.

Подсветка иногда открывает нам незамеченные раньше при дневном свете особенности ансамбля. Оказавшись однажды вечером вблизи метро Ролон у памятника Кристофору Колумбу я с удивлением отметила, что бывая не однократно здесь в дневное время, я не видела нескольких фонтанов вблизи огромных Башен Колумба. Эти фонтаны, небольшие по масштабу, расположенные с обеих сторон проезжей части проспекта Пасео Кастельяна, днем не привлекали внимания. Но вечером, когда яркий ослепительный белый свет касается этих фонтанов, они превращаются в корабли Колумба, чьи белые паруса, казалось, устремляются к неведомому. Такое зрелище забыть невозможно.

Мы увидели немного меньше, чем десятую часть всех фонтанов, но и остальные так же удивительны, как и то, что нам стало известно. Прекрасны, вне сомнения, фонтаны Петергофа в России и фонтаны Версаля во Франции. Но у фонтанов Мадрида, безусловно, есть свой особенный шарм и о них требуется упоминать, знать и стремиться их увидеть!

Томирдиаро Г. В.

Мемориальная и декоративная скульптура Мадрида

Memorial and decorative Sculpture of Madrid¹

Статья посвящена скульптурному богатству Мадрида, ранее не становившемуся объектом изучения, во всяком случае, в русскоязычной литературе. Предпринимаемая в статье попытка классификации городской скульптуры Мадрида позволяет оценить масштабы данного культурного наследия. Автор прослеживает пути эволюции мадридской скульптуры от средневековья к новациям XX столетия.

Ключевые слова: *испанское искусство; скульптура Мадрида; испанская история и литература.*

The article is about the Sculpture of Madrid, that earlier wasn't studied in literature of Europe and in Russian literature. An attempt of classification of the sculpture of Madrid allows us to estimate the magnitude of this cultural heritage. The author traces the evolution of the Madrid sculpture from the middle ages to the innovations of the twentieth century.

Key words: *Spanish Art; Sculpture of Madrid; Spanish history and literature.*

Оказавшись впервые в Мадриде, человек, естественно, жаждет познакомиться с его памятниками, совершая самостоятельные прогулки, а иногда прибегая к помощи экскурсовода. Каково же бывает его удивление, когда оказывается, что он удерживает в памяти всего около десятка статуй и оказывается не в состоянии вспомнить все увиденное, хотя памятников в экскурсии было более сотни. Слишком трудно сразу впитать в себя то, что ранее тебе было совершенно не ведомо.

С другой стороны, в литературе скульптура, как правило, обходится молчанием, затмеваемая живописью и архитектурой Мадрида. В монографиях же дается обзор скульптуры Испании в целом без выделения собственно мадридских памятников. Хотя, на наш взгляд, именно они, как столичные монументы, были очень показательны для понимания путей развития городской скульптуры Испании XVI–XXI вв.

¹ Статья впервые издана в сборнике «Вопросы иберороманистики». М., 2017. С. 147-156.

Не случайно Мадрид пользуется славой музея под открытым небом, музея мемориальной и декоративной скульптуры. Не рассматривая последовательно район за районом и улицу за улицей, выделим наиболее значительные и знаменитые скульптуры разных периодов их создания. В нашей попытке классификации скульптурного наследия Мадрида мы опирались на ряд показавшихся нам наиболее ценными путеводителей по городу [Александрова 2013; Madrid 1981; All Madrid 1980; Burgaleta, Vargas 1998; Madrid 1973; Montero 1980].

Одна из наиболее старинных статуй, созданная в XVII веке, находится на площади Пуэрта дель Соль. Она возвышается на четырехметровой колонне и хорошо видна в проеме улиц. История ее полна неясностей. В народе ее прозвали Марибланка. Но, несмотря на свое испанское имя, она не является ни испанской святой, ни работой испанского автора. По легенде, ее подарил итальянский купец Лодовико Турки в 1630 или в 1665 году.

Несколько ранее, в 1616 г. на площади Пуэрта дель Соль Рутилио Гачи проектирует фонтан. Позже его украсили этой статуей. Рассматривая скульптуру мы с удивлением обнаруживаем у ее ног фигуры дельфинов. Предполагают, что она была задумана как богиня Венера, которая традиционно, еще с древних времен изображалась с дельфинами. История статуи в дальнейшем оказалась необычной, монастырь и источник исчезли, статую перевозили с места на место. Однажды хулиганы обвязали ее веревками, свалили, разбили на куски. После реставрации статую поместили в музей города, а копию поставили на площади. На ее пьедестале изображен герб Мадрида – медведь с земляничным деревом. Скульптуру с изображением такого герба мы находили в другой части площади дель Соль. Этот величественный монумент пользуется огромной популярностью у публики. Нет человека, который не хотел бы сделать фотографию себя с этим прославленным произведением. Медведь значительно моложе Марибланки. Он создан скульптором Антонио Наварро Сантафе в 1967 году, но статуя тоже

переезжала с места на место, правда только в пределах самой площади. Сейчас ее легко найти около пешеходной улицы Кармен.

Здесь же на площади Пуэрта дель Соль почти в самом ее центре привлекает внимание памятник королю Испании Карлу III, царствовавшему в XVIII веке. Этого короля называли лучший мэр Мадрида, так как он уделял большое внимание украшению и благоустройству своей столицы. Созданный в классических традициях конный всадник располагается на высоком овальном в плане элегантном пьедестале и очень эффектно смотрится в профиль, напоминая лучшие образцы знаменитых древних конных монументов.

Большая часть королевских памятников – это изображения королей на конях. Так, на прославленной главной площади Пласа Майор в центре находится памятник Филиппу III тоже на коне и также решенный в традициях искусства классицизма. Правда этот король не любил Мадрид и предпочел переехать в Вальядолид. Статуя была создана Хуаном де Болоньей и Такка в 1616 году и ранее находилась во дворце Каса дель Кампо. На площади Майор она была установлена только в 1847 году. Нарядный пьедестал исполнен архитектором Гонсалесом и скульптором Сабина Медина.



Илл. 1. Памятник Филиппу III на Пласа Майор в Мадриде.

Из конных памятников королям, пожалуй, самый необычный посвящен Филиппу IV на площади Ориенте. Он был создан при участии четырех выдающихся личностей. Официально его автором считается скульптор Такка, но модель создавал знаменитый современник Веласкеса скульптор Мартинес Монтаньес, а общая композиция памятника и решение лица короля позволяют говорить о том, что создатели монумента ориентировались на живописный портрет работы Веласкеса. Чтобы достичь достаточной устойчивости тяжелой фигуры коня, опирающегося только на задние ноги, обратились к Галилео Галилею, который осуществил необходимый расчет прочности.



Илл. 2. Памятник Филиппу IV на пл. Ориенте в Мадриде.

Там же, на площади Ориенте, можно увидеть десятки статуй испанских королей. Все они без коней и очень похожи друг на друга. Поэтому в народе распространена шутка: говорят, что если бы все короли случайно утратили свои головы, то определить, где кто, было бы невозможно. Сходство можно объяснить тем, что все они предназначались для украшения крыши королевского дворца, но из-за соображений безопасности этот замысел не был осуществлен. Теперь часть статуй окружает по периметру площадь Ориенте, а другая часть располагается в парке Сабатини.

Из памятников королям самый грандиозный по масштабам ансамбль – в парке Буэн Ретиро. Открытый в 1922 г., он посвящен королю Альфонсу XII. Это целый комплекс, создававшийся в течение двадцати лет и открытый в 1922 году. Он состоит из архитектурных сооружений и многих статуй, включая львов и аллегорические фигуры. А на высоком постаменте установлена конная статуя короля Альфонса XII скульптора Мариано Бенльюре, которая не отличается, впрочем, большой оригинальностью художественного решения.

Не всем королям Испании повезло обрести конные памятники на улицах и площадях Мадрида. Даже Филиппу II, который перенес столицу в Мадрид, достался только памятник без коня. Он стоит между собором и королевским дворцом и отличается большой идеализацией в передаче черт лица, хотя это трудно рассмотреть на большом расстоянии (постамент статуи очень высок).

Королевам Испании с памятниками повезло еще меньше. Им в Мадриде посвящено всего несколько статуй. Самая величественная посвящена Изабелле Католической. Она изображена на коне, с крестом Ковадонги в правой руке. Скульптурную группу можно увидеть вблизи Пасео Кастьяна.

Изабелле Второй поставлен памятник около оперы. Иногда шутят, что на монумент пошло 300 кг бронзы. Ее матери – королеве Марии Кристине, особенно ничем не прославившейся, в 1893 году была поставлена нарядная статуя у Касон Буэн Ретиро на улице Филиппа IV работы архитектора Мигеля Агуадо и скульптора М. Бенльюре.

Помимо королей удостоились памятников полководцы и герои. На Городской площади Пласа де ла Вилья поставлен памятник выдающемуся полководцу, победителю в битве при Лепанто, адмиралу Альваро де Басану, которого Сервантес называл «отцом солдат». Статуя создана скульптором Бенльюре в 1896 г.

Защитники Мадрида Даос и Веларде изображены у орудия в момент боя с наполеоновскими завоевателями. Они погибли 2 мая 1808 г. Их героический подвиг запечатлел скульптор Антонио Сала. Скульптурная группа,

исполненная в 1822 году, установлена с портретами героев на фоне «Арки 2 мая».

Первый памятник Колумбу (Илл. 3) был создан еще в XIX веке на проспекте Кастельяна вблизи Национальной библиотеки. Нельзя не заметить высокую светлую семнадцатиметровую колонну, которая завершается изображением Кристофора Колумба. Этот памятник был создан Артуром Мелидой и скульптором Херонимо Суньолем в 1892 к 400-летию юбилею путешествия Колумба и открытия Америки.



Илл. 3. Памятник Колумбу на пр. Кастельяна в Мадриде.

В XX веке рядом с этим памятником появился грандиозный ансамбль, торжественно открытый 15 мая 1977 г. в присутствии короля Испании Хуана Карлоса I и королевы Софии. Он занимает большую территорию в парке между улицами Гойя Серрано и Кастельяна вблизи Национальной библиотеки и рядом с выше названным памятником Колумбу XIX века. Этот ансамбль называется Сады Дескумбримьенто, т.е. сады открытию Америки, но фактически это памятник Колумбу. Над ним работали многие и многие его создатели. Главный замысел и его осуществление принадлежит скульптору Вакеро Турсиос. Обширные пространства площади покрыты водой и среди них выделяются гигантские обобщенные гранитные объемы, на которых

начертаны тексты и рисунки, посвященные великому событию и великому мореплавателю.

Создавая памятники и монументы, испанцы отдают дань глубокого уважения своим величайшим гениям и выдающимся людям, в том числе и в области литературы. Один из первых памятников Сервантесу был создан скульптором Антонио Сала в 1835 г. Он находится недалеко от дома писателя на небольшой площади против здания Кортесов. Самый знаменитый и одновременно самый грандиозный памятник Сервантесу – на площади Испании. Он был открыт 13 октября 1929 г. Это ансамбль, состоящий из огромной светлой стелы, перед которой с книгой в руке восседает в кресле великий автор бессмертного сочинения, а перед ним изображены его устремляющиеся вперед герои Дон Кихот и Санчо Панса. Ансамбль создан несколькими авторами, среди которых первыми надо назвать скульптора Лоренсо Кульо Валера и архитекторов Рафаэля Мартинеса Сапатеро и Педро Мугуруса Отаньо.

На улице Аточа на стене дома, где ранее находилась типография, в которой был напечатан «Дон Кихот», помещена памятная доска работы скульптора Кульо Валера. На ней в верхней части изображен Сервантес, в средней – как всегда устремляются вперед его герои, в нижней – аллегорические фигуры поддерживают раскрытую книгу.

Блестящую плеяду авторов литературы дает нам Золотой XVII век Испании и всем им воздается должное в памятниках Мадрида. У монастыря Энкарнасьон высится в полный рост фигура Лопе де Веги в облачении священника. Лицо его сурово и сосредоточенно. В руках перо и книга. Это работа скульптора Матео Инурриа и архитектора Хосе Лопеса Салаверри была установлена в 1902 г. на площади Кеведо, позже была перенесена на площадь Рубена Дарио, а в 1967 г. установлена в небольшом саду у монастыря Энкарнасьон.

Памятник Франсиско де Кеведо, созданный в 1902 году скульптором Агустином Кэрролем теперь находится на площади его имени. Необычайно

наряден высокий пьедестал памятника, украшенный изображениями фигур Сатиры и Поэзии, Истории и Прозы, и очень выразительна по силуэту, позе, жестам и выражению лица сама фигура Кеведо.

Запечатлены в скульптуре не только авторы Золотого века, но также и других столетий. Без высокого нарядного пьедестала, тип которого был почти обязательным элементом в предыдущие времена, обошелся в 1986 году автор памятника Федерико Гарсии Лорке Хулио Лопес Фернандес. Статуя стоит почти без постамента. Лишь невысокая плита отделяет фигуру от мостовой площади святой Анны. По размеру статуя немного больше человеческого роста и кажется, что поэт – один из тех, кто проходит по площади сейчас. Он остановился, задумавшись, смотрит на птицу в своих руках. Скульптура поражает проникновенностью автора в лирическое настроение поэта.

Следующая удивительная плеяда талантов Испании – это художники. И им отдана дань в замечательных статуях города. На бульваре Пасео дель Прадо мы видим Веласкеса с палитрой и кистями сидящим перед главным фасадом музея Прадо. Поставленная в честь 300-летия со дня рождения великого живописца, эта статуя была создана скульптором Анисето Маринас в 1899 г.

У торцового бокового, южного, фасада Прадо находится статуя, изображающая художника Мурильо. Тожеественное открытие памятника состоялось в 1871 г. в присутствии короля. А у другого, тоже торцового, северного, фасада музея со стороны улицы Филиппа IV находится памятник Франсиско Гойе, созданный в 1902 году скульптором Бенльюре. Памятник также кочевал не один раз по городу, но будем надеяться, наконец, нашел свое законное место.

Испанскую столицу нельзя представить себе без корриды. Потому, естественно, что здесь появились и памятники выдающимся тореодорам. Вблизи знаменитой Арены есть интересная скульптурная группа восторженных зрителей, которые несут на руках своего кумира Антонио Бьонвенидо. В другом памятнике, также находящемся не далеко от арены, – парящий в воздухе тореадор как бы продолжает единоборство с огромным

мощным быком, который, кажется, уже касается рогами тела отважного смельчака, но исход боя пока не ясен. В этой работе есть какая-то трагическая недосказанность.

Удивительно необычно построена композиция в работе Луиса Кальво 1964 года – скульптурной группе, состоящей из тореадора, который, сняв шляпу, приветствует знаменитого доктора Флеминга, благодарный ему за спасение многих жизней тореадоров, раненых во время корриды, но спасенных, благодаря открытию доктором Флемингом пенициллина.

Особую группу скульптурных произведений составляет так называемая декоративная скульптура. К ней в первую очередь относятся прославленные фонтаны, украшающие прежде всего парадные части города. Незабываемое впечатление производит Фонтан Кибела. Он находится на перекрестке улиц Алькала с Пасео дель Прадо у знаменитого здания коммуникаций, часто называемого кратким словом почта. Этот фонтан является визитной карточкой Мадрида и еще одним его символом. Дочь неба, супруга Юпитера, восседает на колеснице, запряженной двумя львами, держа в руке ключ и величественно взирая на окружающих. Ее завораживающее воздействие знаменитый кинорежиссер Педро Альмодовер описал в таких словах: «Я ее фотографирую каждый день. Она меня умиротворяет, отвлекает и беспокоит». Замысел фонтана принадлежит выдающемуся архитектору Вентуре Родригесу. Статую богини создал скульптор Гутьеррес. Ей тоже пришлось пережить переезды.

Чуть ближе к музею Прадо на площади Кановас де Катилл сейчас находится Фонтан Нептун, который ранее был на бульваре Реколетас. Общий замысел фонтана принадлежит Вентуре Родригесу, а исполнение осуществил Паскуаль де Мена.

Почти напротив Нептуна на площади располагается очаровательный образец искусства барокко – Фонтан Аполлон, задуманный и созданный в 1777 г. Альфонсо Вергасом и Мануэлем Альваресом, но окончательно заверченный уже только в 1803 году.

Богам также посвящены другие фонтаны. Среди них есть и Фонтан Дианы, где источник бьет прямо из стены монастыря Бернардос де Сантиссимо Сакраменто.

С источниками воды связаны не только боги и герои древности. Особого почитания удостоивается в Мадриде покровитель города святой Исидро. Живший в XI веке труженик-землепашец, он совершал различные чудеса. В том числе, по легенде, во времена засухи он ударил заступом в землю и появился чудесный источник воды. Этот источник показывают и сейчас. Он красиво оформлен и является местом особенно почитаемым. Изображение святого можно найти в арке на мосту Толедо, а поклониться его мощам идут в собор Сан Исидро.

Мадрид – единственный город в мире, где есть памятник «нечистому». Его официальное имя – «Падший ангел» и находится он в парке Буэн Ретиро. Он был создан скульптором Риккардо Бельвером в Риме в 1878 г., а затем в 1880 г. был использован архитектором Хосе Уриосте для украшения фонтана. Есть еще один памятник, который иногда тоже называется подобным именем, но его чаще именуют «Разбившимся ангелом». Фигура крылатого юноши, падающего с неба, врезалась головой в крышу дома N 52 на улице Майор. Чаще ее называют именем героя греческих мифов Икаром. Эта работа выполнена уже в наше время и отличается особой выразительностью в передаче состояния отчаяния. Некоторые говорят, что она была навеяна скульптору поэзией Мильтона.

В последнее время в разных местах Мадрида появилось немало уличных скульптур не только абстрактного типа, но и вполне конкретных, легко узнаваемых и часто курьезных, которые в первую минуту можно принять даже за реальных людей. Так, на площади Паха около станции метро Ла Латина можно увидеть бронзового читателя, как прозвали его мадридцы, – немолодого сидящего мужчину, читающего газету, а в ней вы разберете слова: «кроме всего прочего восстановим Мадрид». На улице Майор стоит статуя бронзового созерцателя, условно называемого «стою и смотрю» – мужчины,

опирающегося на строительные леса и фундамент церкви. Не далеко от него находится маленький памятник этой уже не существующей ныне церкви с ее архитектурным планом и данными о годах строительства. Несколько статуй в разных частях города посвящены студенткам Мадрида. Одну из них можно встретить у выхода со станции метро Аточа. Другую статую студентки-художницы можно увидеть рядом с Пласа Майор. А около университета на Калье дель Пес – статуя засыпающей студентки, неизменно вызывающей сочувствие смотрящих на нее. Она хоть и держит в руках книгу, но уже засыпает на ходу от усталости. Объяснительный текст на табличке гласит, что статуя установлена факультетом изящных искусств совместно с одним из банков в августе 2003 г. в память о старом студенческом общежитии.

В последней четверти XX в. было создано немало выдающихся произведений скульптуры. Одна из них наиболее поздняя и необычная посвящена известному писателю и нобелевскому лауреату Хосе Селе. При создании памятника скульптор неожиданно вместо обычного традиционного бюста или целой фигуры поместил на двух сходящихся почти под прямым углом плоскостях интенсивного красного цвета только 2 детали: правую кисть руки на горизонтальной плоскости и голову Хосе Селы, к которой прикасается левая рука. Голова резко повернута в сторону пишущей руки, лицо изборозжено морщинами.

В заключение можно сказать, что Мадрид не только был украшен многими удивительными памятниками в прошлом, но продолжает украшаться замечательными произведениями своих современных талантливых архитекторов и скульпторов и в наши дни.

Список литературы:

1. Александрова А. Мадрид. М. : Эксмо, 2013.
2. Мадрид. 1561-1875 : Неделя Мадрида в Москве. Государственная Третьяковская галерея. 21-27 ноября 1981 г. М., 1981. 128 с.
3. All Madrid. Barcelona : Escudo de oro, 1980.

4. Burgaleta Agustin y Vargas, Simon de. Madrid de Mohamed I a Juan Carlos I. Madrid : Artes Graficas Bueno, 1998.
5. Madrid y sus alrededores. Barcelona: Escudo de oro, 1973.
6. Montero Eugenia. Madrid, El barrio de palacio. Leon: Editorial Everest, 1980.

Томирдиаро Г. В.

Портреты писателей и поэтов Испании в живописных, графических и скульптурных памятниках страны¹

The portraits of writers and poets of Spain in picturesque, graphic and sculptural monuments of country

Статья посвящена портретам испанских писателей и поэтов на территории Испании, ранее практически не становившемуся объектом изучения, во всяком случае, в русскоязычной литературе. Предпринимаемая в статье попытка систематизации памятников испанским авторам позволяет оценить масштабы данного культурного наследия. Оно обширное и нуждается в глубоком пристальном изучении. В статье выделяются прижизненные портреты литераторов, представлявшие собой графические или живописные работы, на основе которых в большинстве случаев создавались более поздние, как правило уже XIX–XXI вв. скульптурные памятники в мраморе и бронзе. Выполняемую в настоящее время функцию популяризации литературного наследия страны ранее выполняли гравюры, создававшиеся с графических и живописных образов.

Ключевые слова: *испанская литература; испанское искусство; скульптура Мадрида; испанская история; испанские писатели; испанские поэты.*

Обращаясь к испанской поэзии и прозе [Бычья шкура 1978; Из испанской 1983; Испанская поэзия 1984], я убедилась, что во многих сборниках испанских авторов, к сожалению, мы не можем найти их портретов. Хотя это было бы интересно для всех: для студентов, будущих специалистов-испанистов, а также для всех, кто интересуется испанской литературой. Изучая материалы по этому вопросу, я попыталась найти некоторые портреты. Специальных работ по этому вопросу я не нашла, за исключением исследования Т. И. Пигаревой, посвященного портретам Сервантеса [Пигарева 2022], и решила искать в разных источниках [Александрова 2013; История Испании 2012; Плавский 2000; Плавский 1982; Силюнас 1980; Madrid 1981; All Madrid 1980; Burgaleta, Vargas 1998; Madrid 1973; Montero 1980].

¹ Статья впервые опубликована в: Вопросы иберо-романистики. Выпуск 20. М.: Макс-Пресс, 2023. С. 94-104.

Необходимо заметить сразу же, что не все данные по портретам удалось установить. В итоге мне удалось обнаружить изображения двадцати четырех литераторов, которые я хочу представить. А также отмечу, что мой список не исчерпывает всех знаменитых испанских авторов.

Несмотря на то, что моя работа называется «испанские поэты и писатели в портретах художников», первые два автора, с которых я начинаю, портретов не имеют. Возможно, их портреты не были еще обнаружены, хотя и существуют. Также есть вероятность, подобная той, которая касается Данте и Сервантеса. Портреты при жизни этих замечательных писателей еще не были созданы.

Мы можем начать с поэта Гонсало Берсео (ок. 1198–до 1264), который жил в XIII в. и был первым, кто писал свои стихи на испанском языке, который тогда назывался «вульгарным». Конечно, поэзия существовала в Испании и до этого времени. Но напомним тем, кто, может быть, не очень подробно знает испанскую историю. Римляне завоевали Испанию во II в. до н. э. и владели ею шесть веков, поэтому романизация коснулась всех сторон бытия, так же, как языка и искусства. В литературе господствовала латынь. А Берсео писал по-испански. Гонсало Берсео был священником бенедиктинского монастыря. Он автор тринадцати тысяч стихотворных строк. В своем основном произведении «Чудеса пресвятой девы» он говорит о вмешательстве Богородицы в мирские дела. Его творчество несомненно влиянием народной традиции. В России уже в 1830 г. П. А. Катенин упомянул об этом поэте. В его стихотворениях отражается восторг перед природой мира.

Второй автор, который пока остается без портрета, это Хуан Руис (1233–1350), живший в XIV в. и известный под прозвищем «протопресвитер Итский». Его главное творение – «Книга Благой любви». Общий объем его книги семь тысяч стихов. Это сочинение автора – своеобразная автобиография, в которую вставлены новеллы, басни и философские рассуждения.

Во имя Господа, как подобало,

Я был на месте, ранний, и она стояла.

Монахиня молилась розовея...

Увы, неотразимо искушение.

Я согрешил и каялся в смущении.

Она взглянула. Очи – точно свечи.

А сердце плакало от жданной встречи.

Я говорил, она мне говорила.

Я уже любил, она уже любила.

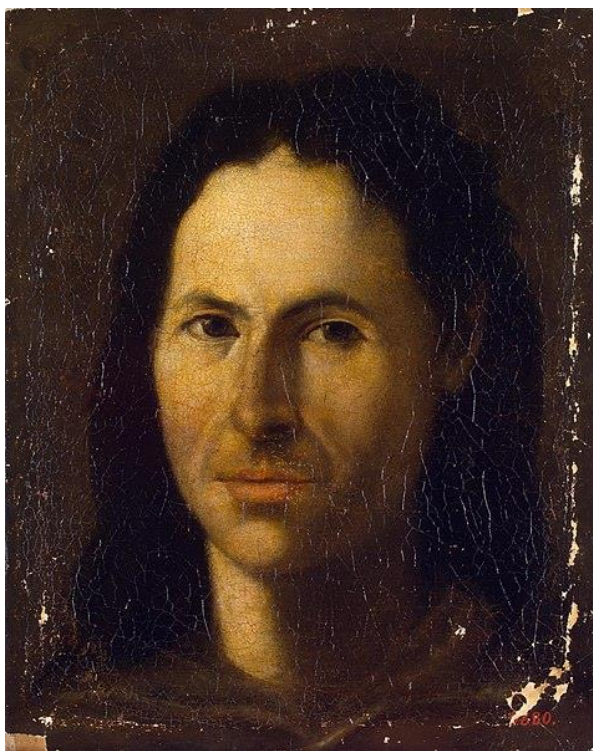
Первый, кого мы увидим в портрете – Хорхе Манрике (1440–1478). Это поэт XV в., принадлежал к знатному роду, участвовал в войнах и был убит при штурме крепости. Он был поэтом предвозрождения. Шедевром автора являются его коплас «А ла муэрте де су падре». Лопе де Вега говорил, что их надо написать золотыми буквами. Наиболее известный перевод сделал Ланселло:

Для добрых людей защита
Добродетельные славные, великие
сердцем своим, столь храбрым, столь знаменитым
был магистр дон Родриго Манрике
всем любим
деяния его несравненны
не мне выхвалять уместно его дела
не хочу набавлять им цену,
всему миру молва известна, что о них пошла.

Портрет Х. Манрике был создан Хуаном де Боргонья и хранится в Толедо в Доме культуры.

Выдающийся поэт раннего Возрождения, воин и дипломат при дворе Карала V – Гарсиласо де ла Вега (1503–1536). Он участвовал во многих военных походах, умер в Ницце от ран. Несмотря на то, что был любимцем Карла V, он был в заточении в каземате. Живописный портрет поэта находится

в Эрмитаже (Илл. 1), создан художником Алонсо Кано в 30-х гг. XVI в., хранится в запаснике.



Илл. 1. А. Кано. Портрет Гарсиласо де ла Веги. С.-Петербург, Гос. Эрмитаж.

Луис Понсе де Леон (1527–1591) был профессором в Саламанке, но принадлежал к ордену августинцев. Это крупнейший поэт XVI в., перевел на испанский фразы Священного Писания, Песнь песней. Был обвинен недоброжелателями в ереси, пять лет провел в тюрьме.

Я заточен был в келью эту
 По вредоносному навету
 Завистников, но здесь обрел
 Освобождение от зол,
 Присущих суетному свету.
 Мой стол был скуден,
 Кров убог,
 Зато я был весь этот срок
 Наедине с собой, о Боже,
 Я не завидовал, мне тоже

Никто завидовать не мог, – писал поэт о себе.

По мнению современных исследователей, Луис де Леон входит в четверку особенно знаменитых поэтов Испании, куда кроме него входят Гарсиласо де ла Вега, Лопе де Вега и Гонгора. Портрет Понсе де Леона дошел до нас в «Книге рисунков блестящих и знаменитых людей» Ф. Пачеко, хранящейся в Национальной библиотеке Мадрида.

Алонсо Эрсилья и Суньи́га (1533–1594) – поэт и воин, десять лет провел в Новом Свете, участник войны в Чили. Автор поэмы «Араукана», в которой с большой симпатией описываются местные жители, защищающие свою землю. Поэма стала известна в России уже в XVIII в. Хранящийся в Эрмитаже портрет кисти Эль Греко, по мнению специалистов, относится к 70-м гг. XVI в. Возможно, Эрсилья виделся с Эль Греко в это время в Италии. По другому предположению, портрет был написан во время встречи Эрсильи с Эль Греко в Мадриде.



Илл. 2. Эль Греко. Портрет Алонсо де Эрсильи-и-Суньи́ги. С.-Петербург, Гос. Эрмитаж.

Один из виднейших поэтов Испании эпохи барокко – Луис де Гонгора-и-Арготе (1561–1627). Гений редкий и неповторимый, по словам Сервантеса. И при жизни поэта и после его кончины критиковали некоторые его стихи. Поэзию его называли темной. Но французские символисты выступили за

переоценку его творчества. А Лорка, Альберти и другие поэты объявили его своим учителем. Известен портрет Гонгоры работы Веласкеса 1622 г., хранящийся в Музее изящных искусств в Бостоне в США (Илл. 3).



Илл. 3. Д. Веласкес. Портрет поэта Луиса де Гонгоры. 1622. Бостон, Художественный музей.

Лопе де Вега (1562–1635) – выдающийся автор Золотого века испанской поэзии, эпохи XVI–XVII вв. Портрет Лопе (Илл. 4) хранится в Эрмитаже и принадлежит кисти художника Луиса Тристана, который считался крупнейшим мастером Испании после кончины Эль Греко. Портрет относится ко времени, когда Лопе де Вега принял сан священника. Т. е. к 1615 г. В письме к другу он сообщает, что ему необходимо сбрить усы для принятия сана, что, возможно, он и сделал. Хотя, по всей видимости, он завел их снова, так как на нем платье священника, но он изображен с усами. В портрете ему приблизительно около 50 лет. Жизнь оставила морщины на его лице, ибо, при всей заслуженной им при жизни огромной славе, он познал и глубокие огорчения.



Илл. 4. Луис Тристан. Портрет Лопе де Веги. С.-Петербург, Гос. Эрмитаж.

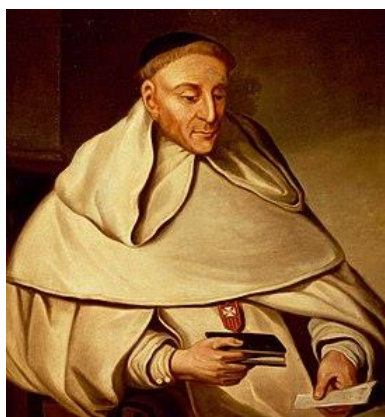
Ортенсио Парависино (1580–1633), так же, как и многие литераторы, уже упоминаемые в этой работе, был монахом, прославился как проповедник и богослов, но не избегал воспевать в стихах и прелести земных красавиц. Таково «Послание черным очам». Обладая литературным даром, он стал в поэзии последователем Гонгоры. Также Парависино широко известен как почитатель таланта Эль Греко. Несмотря на большую разницу в возрасте, около 30 лет, с художником их связывал общий взгляд на искусство. Парависино сочинил в честь Эль Греко ряд стихотворений, в том числе и широко известные и незабываемые строки эпитафии, посвященной кончине Эль Греко. Эль Греко же создает портрет Парависино (Илл. 5), который находится сейчас в Художественном музее Бостона.



Илл. 5. Эль Греко. Портрет О. Парависино. Бостон, Художественный музей.

Монах Габриэль Тельес был другом и учеником Лопе де Веги. Он известен под псевдонимом Тирсо де Молина и является автором более четырехсот пьес. Тирсо де Молина своими произведениями широко знаком нашим отечественным любителям театра. Достаточно вспомнить такие постановки его произведений, как, например, «Дон Хиль Зеленые штаны». Широко известны также такие его комедии, как «Ревнивая к себе самой», «Благочестивая Марта». Его пьесы отличаются изощренностью в развитии

сюжета, характерной для стиля барокко, а также изысканностью поэтического языка. До нас дошли живописный портрет Тирсо де Молина в священническом облачении (художник Антонио Мануэль де Арталехо, XVIII в., Национальная библиотека Испании (Илл. 6)) и скульптурное изображение на площади имени Тирсо де Молина в Мадриде скульптора Рафаэля Велы де Кастилья (1943, статуя воздвигнута на месте разрушенного в 1836 г. монастыря Нуэстра Сеньора де ла Мерсед, в котором жил писатель).



Илл. 6. А. М. де Арталехо. Портрет Тирсо де Молины. XVIII в. Национальная библиотека Испании.

Педро Кальдерон де ла Барка Энао де ла Барреда-и-Рианьо (1600–1680) – знаменитый поэт и драматург Испании эпохи барокко. Среди его произведений около ста двадцати пьес, восемьдесят духовных и философских драм и двадцать интермедий. Иногда его называют певцом отчаяния и пессимизма. Он отражал вкусы и взгляды сложной эпохи борьбы разных течений в религии. Блестящим образцом его дарования является пьеса «По секрету от слуг», которая полна жизни и выдумки. Любопытно, что одна из попыток перевода работ Кальдерона принадлежит Екатерине II. Переводя пьесы Кальдерона русская императрица воспользовалась французской переделкой Ланге. Памятник Кальдерону находится на площади Св. Анны перед Испанским театром в Мадриде. Он выполнен из белого мрамора скульптором Хуаном Фигуэрасом-и-Вила. Открыт в 1880 г.

Среди поэтов Испании мы можем найти авторов, которые по своему профессиональному образованию не были литераторами. Диего де Торрес-и-Вильяруэль (1693–1770) занимал кафедру математики в университете Саламанки. Это было не возможно без специальных знаний. Но занятия математикой не помешали ему стать известным автором сатирических стихов и прозы. В своем поэтическом творчестве Торрес был продолжателем традиций Кеведо. Доказательством может служить его произведение «Главные разбойники на небольшой дороге». Его скульптурный портрет с изображением головы этого выдающегося человека установлен в центре Саламанке. Выполнен скульптором Агустином Касильясом (1921-2016).

Испанским национальным действом является коррида. Николас Фернандес де Моратин (1737–1780) не только был поклонником испанской корриды, но и стал прославленным автором, который прославил эту народную традицию. Его книгой пользовался Ф. Гойя, обращаясь к циклу гравюр на тему боя быков. Моратин был также выдающимся драматургом и поэтом своего времени. Его поэма «Бой быков в Мадриде» была создана им в духе старой испанской поэзии. Сохранившийся портрет Николаса Моратина отличается простотой и искренностью в передаче образа этого прославленного поэта (Илл. 7).



Илл. 7. Портрет Н. Моратина.

Один из тех испанских авторов, которые первыми были переведены в России, еще в начале XIX в. – Томас Ириарте (1750–1791). Известны переводы его стихов К. Ф. Рылеевым, П. А. Вяземским и К. П. Мосальским. Он также прославился как переводчик древних авторов. В частности, известны его переводы на испанский поэтического искусства Горация. Особенно известны его басни. Принадлежит перу поэта сборник «Литературные басни», включающий семьдесят шесть басен. Хорошо известна басня «Медведь, Мартышка и Свинья», которая отличается своей сатирической направленностью. Некоторые французские баснописцы позже заимствовали его сюжеты. В портрете Ириарте (1785, Хоакин Инса, Прадо, Мадрид (Илл. 8)) художник уловил и передал едва обозначенную, но все же явную ироническую улыбку автора этих басен.



Илл. 8. Х. Инса. Портрет Т. Ириарте. 1785. Мадрид, Прадо.

Одним из интересных портретов испанских писателей является портрет выдающегося деятеля испанского Просвещения Леандро Моратина (1760–1828). Он был большим другом Франсиско Гойи. И Гойя изобразил его дважды. В 1799 г. им был создан Портрет молодого Л. Моратина (Королевская Академия изящных искусств Сан Фернандо). А второй портрет написан Гойей в 1824 г., за четыре года до смерти. «Старый Л. Моратин» находится в Художественном музее Бильбао.

Одним из редких долгожителей среди поэтов был Анхель де Сааведра (1791–1865). Он является ярким представителем романтической школы. Помимо писательской деятельности, он также известен как политик. Иногда

его упоминают под именем «герцога де Рибаса». Среди его произведений мы встречаем стихотворение, называемое «Христофор Колумб», в котором поэт выражает восхищение человеческим мужеством и подвигами знаменитого героя испанской истории. В стихотворении «Осень» мы встречаем печальные раздумья о неизбежном увядании человеческой жизни, характерные для романтиков, а в стихотворении «Верный способ» Сааведра бичует подлость, пускаемую в ход недостойными невеждами для достижения ими высших постов в государстве. Живописный портрет Сааведры был создан Федерико де Мадрасо-и-Кунцем (1815–1894). Копия с него, выполненная художником Габриэлем Маурето Арасилем (1832–1912) около 1881 г., принадлежит к коллекции Прадо и хранится в Институте Испании в Мадриде (Илл. 9).



Илл. 9. Ф. де Мадрасо-и-Кунц. Портрет Сааведры. Копия. Мадрид, Институт Испании.

Группе поэтов-романтиков посвящен ряд произведений. Один из прославленных романтиков – Мариано Хосе де Ларра (1809–1837). В Мадриде в Музее романтизма собраны и представлены некоторые экспонаты, не только его сочинения, но и пистолет, из которого он выстрелил в себя из-за несчастной любви. Там же хранится живописный прижизненный портрет

Ларры кисти художника Хосе Гутьерреса де ла Вега, созданный около 1835 г. На стене дома, где жил Ларра, на улице Св. Клары в Мадриде была установлена специальная памятная доска. А также в Мадриде, в центральной дворцовой части города, на улице Байлен в садах Альмудена мы можем найти один из скульптурных памятников, посвященных поэту Ларре (Илл. 10). Это бронзовый бюст на гранитном постаменте, выполненный скульптором Теодором Анасагасте в 1926 г.



Илл. 10. Памятник Ларре в садах Альмудена в Мадриде.

К романтикам относится также поэт Густав Адольф Беккер (1830–1870). Необычное имя объясняется тем, что предки его были из немцев. Беккер – это имя его отца, настоящее имя, полученное поэтом при рождении – Бастидо. Его часто называют тончайшим лириком. Человек с очень трудной судьбой, он рано остался сиротой. Он не дожил до появления в печати даже своего первого сборника, который появился в 1871 г. Но после выхода этого сборника он стал очень популярным. Его стихи появились в России в переводе Надсона уже в 1871 г., т. е. на следующий год после его кончины. В Музее изящных искусств Севильи хранится прижизненный портрет Густава Адольфа Беккера, написанный его братом художником Валериано Домингесом Беккером в 1862

г. (Илл. 11), с которого в последующем были сделаны эстампы (Национальная библиотека Мадрида, эстамп Бартоломеу Мауро-и-Монтанеро 1904 г.).



Илл. 11. В. Д. Беккер. Портрет Г. А. Беккера. 1862. Севилья, Музей изящных искусств.

Про Хосе де Эспронседу (1808–1842) очень часто говорят, что его жизнь была посвящена служению идеалам свободы. В юности он был арестован как член тайного революционного общества. В 1830 г. сражался на баррикадах в Париже. В России его лирика широко переводилась в годы первой русской революции. В Музее романтизма в Мадриде есть картина мастера Антонио Марии Эскивеля-и-Суареса де Урбина 1846 г. под названием «Современные портреты. Чтение Соррильи в мастерской художника», которая изображает самого художника с мольбертом и красками, а рядом с ним на мольберте – портрет Эспронседы, чем подчеркивается особое место этого автора среди других.

Перес Гальдос (1843-1920). Этот прославленный писатель создал несколько десятков исторических романов. В Мадриде в парке Ретиро есть памятник Гальдосу. В честь этого автора его портретное изображение создал скульптор Виктор Маче в 1919 г. Гальдос родился на Канарах. И второй

портрет Гальдоса создал скульптор Пабло Серрано в г. Лас Пальмас на Канарских островах в 1968 г.

Следующие авторы, к которым мы обращаемся, это авторы «Поколения 98 г». Название поколения условное. Многие его представители родились много раньше 1898 г. Первый, самый старший из них, – это Мигель де Унамуно. Он родился в 1864 г., а умер в 1936 г. Он был родом из Саламанки. Позже стал ректором Саламанкского университета. Был выдающимся не только поэтом, но и ученым, эрудированным, знающим человеком. В 1914 г. он выступил против монарха и был смещен с поста ректора Саламанкского университета. В 1923 г. выступил против диктатуры. В 1924 г. его сослали на Канары. Потом он жил в Париже, затем на границе с Испанией в Эндайе и только в 1930 г. он вернулся в Испанию. В искусстве он запечатлен в живописных портретах, которых несколько (например, в портрете кисти Маурисе Фромкес из коллекции Прадо, созданном между 1925 и 1930 гг. и хранящемся в Музее Саламанки), в графических изображениях и в бронзовой скульптуре (на гранитном постаменте) 1968 г. Пабло Серрано на улице Бордадорес в Саламанке.

Из Галисии происходит поэт Валье Инклан. Мы его можем увидеть в портретах Х. Сорольи и И. Сулоаги. Валье Инклан вел себя, как считали современники, несколько странно: эпатировал публику, бросал вызов мещанству. В его поэзии отражается трагическое неприятие общества. В этом проявилась критика действительности. Его сонеты – это бунт против реальности.

Надо отметить, что уже в XX столетии образы многих авторов получили отражение в фотографии, совершенно специфической форме раскрытия особенностей личности. Федерико Гарсиа Лорку (1898–1936) мы встречаем во многих фотографиях. И в юности, где он запечатлен в пригороде Гранады на природе. На другом снимке Лорка – около фортепиано: Лорка разбирался в музыке и прекрасно играл. А скульптура, посвященная Лорке (Илл. 12), была создана в 1986 г., через 50 лет после его расстрела, скульптором Хулио

Лопесом Эрнандесом, когда отмечалось пятидесяти пятилетие со дня смерти Лорки. Скульптор Фернандес сам родился в 1930 г. Статуя находится в Мадриде на площади Св. Анны, и поставлена практически без постамента. Поэт представлен как один среди других жителей Мадрида. Он стоит, придерживая в руках жаворонка и глядя на него. Образ жаворонка часто появлялся в его поэзии.



Илл. 12. Х. Л. Эрнандес. Памятник Лорке в Мадриде на пл. Св. Анны.

Также много изображений встречается в фотографиях поэта Рафаэля Альберти (1902–1999). Памятник Альберти установлен в его родном городе в провинции Кадис – Эль Пуэрто де Санта Мария. Это работа андалусского скульптора Хавьера Техада Прието.

Из наиболее поздних авторов интересно изображение Камило Хосе Селы (1916–2002), нобелевского лауреата. Есть ряд его живописных портретов, среди которых хочется отметить работу мастера Дельгадо. Существует скульптурная доска в городе Виго, где жил Села с 1921 по 1925 гг. Там находится изображение юноши и указаны годы, когда он там проживал. Сейчас там Галисийский банк. Среди фотографий позднего возраста есть фото с кошкой и ряд других. А памятники находятся в Гвадалахаре и в Мадриде. Это плита красного цвета и на ней только голова, к

которой прижата одна рука, правая, пишущая, немолодая, некрасивая, стесненная состоянием этого человека, но очень выразительная.

Теперь мы обратимся к автору, которого мы с самого начала пропустили – к Сервантесу. Это единственный автор, о портретах которого существует исследование. Он занимает совершенно особое положение в литературе Испании. Памяти Сервантеса посвящен целый ряд монументов.

Еще в 1835 г. был выполнен памятник, поставленный перед зданием Кортесов на площади, носящей имя Сервантеса. Автор – скульптор Антонио Сола. Мы его вспомним позже.

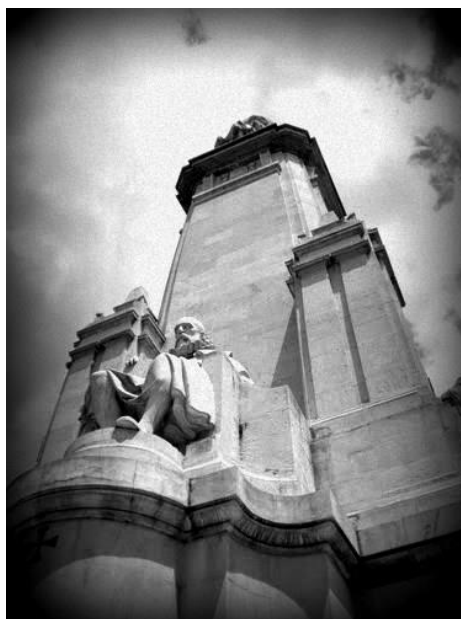


Илл. 13. А. Сола. Памятник Сервантесу на пл. Сервантеса в Мадриде.

Памятник Сервантесу есть в городе в тридцати километрах от Мадрида – в Алькала де Энаресе. Монумент выполнен мастером Карло Николи в 1879 г. Статуя стоит на главной площади этого города, где Сервантес родился и где получил образование. Совсем недавно около дома, где родился Сервантес, появился еще один памятник: на скамеечке сидят Дон Кихот и Санчо Панса и ведут неспешную беседу.

Самым большим и самым знаменитым является произведение, созданное на площади Испании в Мадриде, знакомое каждому, кто приезжает в Мадрид. Задумано оно в 1915 г., а закончено в 1929 г. Архитекторы Рафаэль Мартинес Сапатеро и Педро Мугуруса, скульптор Лоренсо Кулло Валера. Он является целым большим монументальным ансамблем. Памятник состоит из

стелы, вокруг которой располагается ряд фигур, среди которых сидящая фигура автора Дон Кихота Сервантеса, а перед ним на некотором расстоянии располагаются его шагающие вперед герои Дон Кихот и Санчо Панса.



Илл. 14. Памятник Сервантесу на пл. Испании в Мадриде. 1929.

В 1980 г., в дни, когда отмечались дни Испании в России, у представителей Испании и России появилась идея обменяться памятниками своих самых знаменитых литераторов-гениев. В Испанию прибыла статуя А. С. Пушкина, а в Москве появился памятник Сервантесу. Для этого в 1980 г. сделали копию скульптуры Сола 1835 г. Теперь подарок из Мадрида находится в Москве на Ленинградском шоссе у Речного вокзала в парке Дружба.

Очень важно не только читать и знать испанскую литературу, но и живо представлять себе ее творцов, памятники которым часто создавали не менее знаменитые художники. Мы только начали эту работу по сбору информации о портретах испанских писателей, но надеемся, что нашу эстафету подхватят другие авторы.

Список литературы:

7. Александрова А. Мадрид. М. : Эксмо, 2013.

8. Бычья шкура. Испанская поэзия в переводах М. Донского. Л.: Худ. Литература. Лен. о., 1978.
9. Из испанской поэзии XVII в. Сост. и ком. Косс А. М. Пер. с исп. Л.: Художественная литература, 1983.
10. Испанская поэзия в русских переводах. Сб. сост. С. Гончаренко. М.: Радуга, 1984.
11. История Испании. Т. 1. С древних времен до конца XVII в. М.: Индрик, 2012.
12. Мадрид. 1561-1875 : Неделя Мадрида в Москве. Государственная Третьяковская галерея. 21-27 ноября 1981 г. М., 1981. 128 с.
13. *Пигарева Т. И.* Истинный портрет Сервантеса. Четыре века поисков и мистификаций // Пигарева Т. И. Испания от И до Я. М.: Слово / Slovo, 2022. С. 154–180.
14. *Плавский З. И.* История инквизиции. Палачи и жертвы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.
15. *Плавский З. И.* История испанской литературы XIX-XX в. М.: Высшая школа, 1982.
16. *Силюнас В. Ю.* Испанская драма XX в. М.: Наука, 1980.
17. All Madrid. Barcelona : Escudo de oro, 1980.
18. *Burgaleta Agustin y Vargas, Simon de.* Madrid de Mohamed I a Juan Carlos I. Madrid : Artes Graficas Bueno, 1998.
19. Madrid y sus alrededores. Barcelona: Escudo de oro, 1973.
20. *Montero Eugenia.* Madrid, El barrio de palacio. Leon: Editorial Everest, 1980.

The portraits of writers and poets of Spain in pictorial, graphic and sculptural monuments of country

The article is devoted to the portraits of Spanish writers and poets on the territory of Spain, what had previously practically not become an object of study, at least in Russian-language literature. The attempt made in the article to systematize the monuments to Spanish authors allows us to assess the scale of this cultural heritage. It is vast and needs to be studied in depth. The article highlights the lifetime portraits of writers, which were graphic or pictorial works, on the basis of which, in most cases, later ones were created, as a rule already in the 19th-21st centuries. sculptural monuments in marble and bronze. The currently performed function of popularizing the literary heritage of the country was previously performed by engravings created from graphic and pictorial images.

Key words: Spanish Litarature; Spanish Art; Sculpture of Madrid; Spanish history; Spanish writers; Spanish poets.

Томирдиаро Г. В.

Портреты и автопортреты испанских художников¹

The article is devoted to portraits and self-portraits of Spanish masters, both painters, sculptors and architects. For the emergence of self-portraits, a sufficiently high level of self-awareness of the artist was needed. The Spanish masters reached such a level only in the Renaissance. And even then, only those who have interned in Italy. In the XVII century, the genre of the artist's self-portrait was marked by such masterpieces as Velasquez's self-portrait in his "Meninas" or Murillo's self-portrait. The first portraits of artists begin to appear no earlier than the XVII century (for example, the Portrait of the sculptor Montagnes Velasquez). In addition to the XVI and XVII centuries, an important milestone in the development of the artist's portrait is the XIX century, the era of the growth of national consciousness, when public monuments depicting the masters of Spanish art appear.

Key's words: artists portraits and selfportraits, Spanish picture, Spanish art of XVI-XXth centuries.

El artículo está dedicado a los retratos y autorretratos de maestros españoles, tanto pintores como escultores y arquitectos. Para la aparición de autorretratos era necesario un nivel suficientemente alto de autoconciencia del artista. Los maestros españoles alcanzaron tal nivel sólo durante el Renacimiento. E incluso entonces, sólo los que se formaron en Italia. En el siglo XVII el género del autorretrato del artista estuvo marcado por obras maestras como el autorretrato de Velázquez en sus "Meninas" o el autorretrato de Murillo. Los primeros retratos de artistas no empiezan a aparecer hasta el siglo XVII (por ejemplo, el Retrato del escultor Montañez de Velázquez). Aparte de los siglos XVI y XVII, una frontera importante en el desarrollo del retrato de artista es el siglo XIX, época de creciente conciencia

¹ Статья отправлена в Сб.: Россия и Иberoамерика в глобализирующемся мире: история и современность. Доклады и материалы VI международного форума. - отв. ред. В.Л. Хейфец, Л.С. Хейфец. - СПб: Скифия-принт, 2025. В печати

nacional, en la que aparecen monumentos públicos que representan a los maestros del arte español.

Clave palabras: retratos y autoretratos de artistas, la pintura española, el arte español de los siglos XVI-XX.

Чаще всего зрители неплохо знают произведения того или иного художника, но слабо представляют, как выглядел он сам. Между тем это несправедливо по отношению к мастерам. Еще Дж. Вазари², историограф итальянского Ренессанса, отдал предпочтение портретам художников перед воспроизведением их творений. Попытаемся и мы собрать портреты и автопортреты испанских мастеров от XVI до XX в.

Один из самых знаменитых испанских художников Эль Греко не был испанцем по происхождению. Он родился на острове Крит, где стал художником под именем Доменикос Теотокопулос. Позже художник некоторое время проживал в Венеции, где учился у Тициана, его картина «Кающаяся Мария Магдалина» близка одноименной картине самого Тициана. Возможно, по совету Тициана Доменикос отправился в Испанию, где надеялся принять участие в украшении испанской столицы, а также дворца Эскориала. В Испании Доменикос Теотокопулос сменил свое греческое имя, не удобное для произношения испанцев, на известное нам короткое и простое Эль Греко. Хотя подписывал он картины своим греческим именем. Его картины не получили одобрения короля, и Эль Греко навсегда покинул Мадрид и обосновался в Толедо. Есть сведения, что в Толедо он создал свой ранний автопортрет, который вызвал большое удивление, но он не сохранился. Как ни странно, безусловного автопортрета Греко не существует, но есть несколько предполагаемых автопортретов. Это несколько картин с изображением Святого семейства, которые дают нам очень похожее лицо в образе св.

² Вазари Джорджо, *Жизнеописания наиболее известных живописцев, ваятелей и зодчих*, Венеция, 1568.

Иосифа, которое постоянно меняется по возрасту (например, «Святое семейство». 1595. Холст, масло. Госпиталь Тавера. Толедо).

В одной из своих самых знаменитых картин «Погребение графа Оргаса» (1586) (Ил. 1) Эль Греко изображает погребение графа Оргаса, которое произошло в XIV в. Граф был благочестивым и щедрым человеком, и поэтому, как говорит легенда, двое святых Августин и Стефан спустились с неба, чтобы принять участие в его погребении. Огромная картина по сей день находится в том же месте – в церкви Санто Томе в городе Толедо. И говорят, что, когда Сальвадор Дали первый раз увидел картину, он упал в обморок. В свою очередь, я, будучи в Испании в Толедо, не могла уйти от картины почти полдня, хотя вся группа туристов уже давно покинула церковь.



Ил. 1. Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586. Церковь Сан Томе. Толедо. Фрагмент.

Fig. 1. El Greco. Burial of the Count Orgaz. 1586. Church of Saint Thomas. Toledo. Detail.

В нижней части этого произведения изображены известные Эль Греко современные жители Толедо, знаменитые писатели, ученые, археологи, литераторы, священники. Среди них в левой части между человеком, который смотрит на небо, и человеком, который в удивлении разводит руки в стороны, стоит человек, единственный, который смотрит на зрителя. Специалисты придерживаются мнения, что в образе этого персонажа Эль Греко изобразил самого себя.

Также считается, что существует автопортрет Эль Греко, где он изобразил себя в уже пожилом возрасте (Эль Греко. «Портрет старика». 1600. Метрополитен-музеум. Нью-Йорк). Также среди работ Эль Греко есть и

безусловные, а не предполагаемые портреты художников. Это портрет сына Хорхе, который тоже стал художником (Эль Греко. «Портрет сына Хорхе Мануэля Теотокопулоса». Ок. 1603. Музей изящных искусств. Севилья).

Среди ранних автопортретов художников интересен и автопортрет Алонсо Санчеса Козльо (1570. Дерево, масло. Прадо. Мадрид). Этот знаменитый художник Испании писал религиозные картины и портреты. Его работы есть в Эрмитаже. У представленных им персонажей можно отметить необычайно живые изображения лиц с отражением мыслей человека.

Но, к сожалению, не всех знаменитых художников мы можем увидеть в их оригинальных автопортретах. Например, Хусепе Рибера – художник, с которого начинается знаменитый Золотой век испанской живописи. О нем говорили, что он был художником короля и другом Веласкеса. Его замечательные работы есть и в Эрмитаже. Но его автопортрета нет, возможно, он не сохранился. До наших дней дошла копия с автопортрета Риберы, созданная в XVIII в. художником Дж. Макферсоном (XVIII в.) (Ил. 2), которая хранится в Великобритании. В картине представлен человек с очень молодым и нежным лицом, хотя, когда мы обращаемся к его картинам, то убеждаемся, что очень часто он писал мучения святых и страдания тех, кто отдает жизнь за веру. Он покинул свою родину и всю жизнь провел в Италии, где его называли Спаньолетто – маленький испанчик за его небольшой рост. Но итальянцам художник не стал, а остался настоящим испанским живописцем. Среди его многочисленных религиозных картин есть знаменитая «Св. Инесса», которая считается шедевром мастера, возможно, в ней он изобразил свою дочь, отличавшуюся красотой, нежностью и грацией. Ее соблазнил принц, сын короля, и это было трагедией семьи.



Ил. 2. Дж. Макферсон. XVIII в. Копия с автопортрета Х. де Риберы. Великобритания. Королевская коллекция.

Fig. 2. G. Makferson. XVIII century. Copy from selfportrait by J. de Ribera. Great Britain. Royal collection.

Сеан Бермудес, знаменитый историограф испанского искусства, называет лучшим произведением Франсиско Сурбарана – «Апофеоз св. Фомы» (1631. Холст, масло. Музей изящных искусств. Севилья). Сурбаран – художник из Хативы, места близ Валенсии. Сурбаран был автором серии святых жен и мужей, а также подвигов святых, он писал натюрморты. В своей огромной картине «Апофеоз св. Фомы Аквинского» Сурбаран создает свой ранний автопортрет, находящийся в нижнем ярусе, где среди зрителей апофеоза рядом с королем Карлом V в правой стороне изображается привлекательный молодой человек, модно причесанный, с черными усами, образ которого считается ранним автопортретом Сурбарана.

Другая более поздняя картина Сурбарана – «Распятие Иисуса Христа со св. Лукой» (1639. Холст, масло. Прадо. Мадрид) помогает увидеть автопортрет Сурбарана в поздние годы его жизни. Известно, что св. Лука был покровителем художников. И в этой картине св. Лука держит палитру. Считается, что в этой картине Сурбаран изобразил себя уже повзрослевшим и постаревшим. Но особенно поражает выражение его лица. Он как бы обращается к Иисусу Христу, даже разговаривает с ним. А Христос изображен не в момент страдания, не мертвым, а живым, обращающимся к художнику. Эту картину привозили в Эрмитаж в 2011 г., когда состоялась вторая выставка

из музея Прадо в Эрмитаже. Картина небольшого размера, в отличие от «Апофеоза», но на выставке она останавливала каждого посетителя, подолгу остававшегося около нее.

Диего Веласкес, которого называли художником истины, также оставил нам свои немногочисленные автопортреты. Самое раннее его изображение, как считают некоторые исследователи, можно увидеть в Эрмитаже в картине «Завтрак» (Ок. 1617. Холст, масло), где изображены молодой человек, мальчик и старик. Именно молодой человек считается самым ранним автопортретом Веласкеса. Возможно, художник тогда еще учился у Ф. Пачеко.

Одно из самых известных изображений Веласкеса мы находим в картинах из музея Прадо в Мадриде. В 1635 г. Веласкес создает знаменитую картину «Взятие Бреды». В ней запечатлен успех испанских войск в войне с Голландией. Крайний справа молодой человек считается автопортретом Веласкеса. А самое известное изображение художника – в знаменитой картине музея Прадо – «Менины» (1656. Холст, масло) (Ил. 3). В центре этой знаменитой картины – маленькая дочь короля инфанта Маргарита, которой придворные дамы подносят питье. Она прибежала в зал, где художник Веласкес пишет портрет короля и королевы. Они видны в отражении зеркала в глубине помещения. Безусловно, главным героем в картине является сам художник.



Ил. 3. Веласкес Д. «Менины». 1656. Прадо. Мадрид. Фрагмент.

Fig. 3. Velazquez D. «Meninas». 1656. Prado. Madrid. Detail.

Есть автопортреты Веласкеса в музее Валенсии (1640. Музей изящных искусств), а также в Капитолийском музее в Риме («Портрет неизвестного».1630). Художник также писал портреты своих современников-художников. Есть портрет его кисти – скульптора Мартинеса Монтаньеса (1636. Прадо. Мадрид). Мы ощущаем в изображении, что художник выразил свою симпатию и расположение к коллеге. Перед нами пожилой человек, несколько грузный по телосложению, он удивительно доброжелательно и спокойно смотрит на зрителя, в руках его стека – инструмент скульптора.

Мурильо в истории живописи долгое время был чуть не единственным испанским живописцем, известным миру. Его называли легендой Севильи. Одно из лучших серьезных исследований о творчестве Мурильо принадлежит преподавателю Ленинградского университета Е. О. Вагановой³, к сожалению, рано ушедшей из жизни. Известно, что художник побывал в Мадриде и был знаком с Веласкесом, но всю свою жизнь он прожил в Севилье. От него до нас дошло два автопортрета (1665. Холст, масло. Коллекция Фрика. Нью-Йорк; 1670. Холст, масло. Лондонская национальная галерея) (Ил. 4). После смерти Веласкеса ему предложили должность в Мадриде, но он остался в Севилье, и только однажды покинул ее по своей воле, уехав на работы в Кадис, но там упал с лесов и разбился, его привезли в Севилью, где он и умер.



Ил. 4. Мурильо Б. Э. Автопортрет. 1670. Холст, масло. Лондонская национальная галерея.

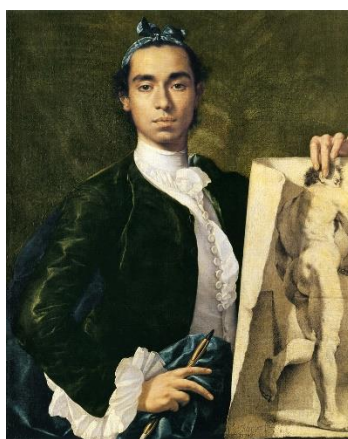
Fig. 4. Murillo B. E. Selfportrait. 1670. Canvas, oil. National gallery. London.

³ Ваганова Елена, *Мурильо и его время*, М., Изобразительное искусство, 1988.

Со временем мнения о художниках меняются, и несправедливая оценка может задержаться надолго. Недоброжелательно пишут разные авторы о художнике Алонсо Кано, хотя это был удивительный человек, названный мастером четырех искусств. Прежде всего, он был замечательным скульптором, чьи работы трогают сердца людей нашего времени, хотя они религиозного содержания. Был он также и архитектором. До сих пор радует взор фасад Гранадского собора, это его работа. От него остались блестящие рисунки, работа виртуоза, и замечательные картины в Гранадском соборе. Он был человеком со сложным характером, мятущимся, беспокойным, очень талантливым. Существует изображение, которое предположительно считается его автопортретом (После 1640. Холст (переведен с дерева, масло. Гос. Эрмитаж).

В истории искусства также бывают курьезы. О художнике Луисе Мелендесе два века никто не знал, целых два века ни в одной стране, и даже в Испании, картины его не выставлялись. И только в конце XX в. в связи с 200-летием с его кончины его произведения были выставлены в 2018 г. в музее Прадо. Семья Мелендеса по происхождению была из Астурии. Его отец и дядя, художники, родились в Овьедо. А сам Луис Мелендес родился в Неаполе в 1716 г. Отец стал художником-миниатюристом, а дядя прославился парадными придворными портретами. Отец изучал живопись в Мадриде. В 1699 г. родители будущего живописца решили отправиться в Италию и жили в Неаполе, где в 1716 г. появился Луис Мелендес. Когда будущему художнику исполнился год, они вернулись в Испанию 19 октября 1717 г. Художник прославился как автор натюрмортов, но также существует среди его работ два прекрасных автопортрета. Первый портрет был им создан, когда он учился в Академии художеств, сейчас он находится в Лувре (1746. Холст, масло) (Ил. 5). Мы видим молодого человека, уверенно демонстрирующего зрителям свою виртуозную работу с изображением натурщика. Мы видим человека, полного надежд на будущее, уверенного в своем искусстве. В исследовании

сотрудника музея Прадо Хуана Хосе Луна о биографии и образах Луиса Мелендеса⁴, опубликованном сравнительно недавно, репродуцирован поздний автопортрет Мелендеса (Частная коллекция. Мадрид). Этот автопортрет показывает нам печальный конец короткой жизни художника. Если в начале творчества он исполнял заказы короля и писал натюрморты, воспевающие плоды и фрукты Испании, то в дальнейшем, продолжая работать над натюрмортами, он лишился королевских заказов и не имел достаточных средств для жизни. Однажды он даже написал королю, что «все мое имущество – это мои карандаши». Мелендес скончался в достаточно молодом возрасте, не перенеся тягостных ударов судьбы.



Ил. 5. Мелендес Луис. Автопортрет. 1746. Холст, масло. Лувр. Париж.

Fig. 5. Melendez Luis. Selfportrait. 1746. Canvas, oil. Louvre. Paris.

Среди всех испанских художников самое большое количество автопортретов мы находим у Франсиско Гойи. Один из самых ранних его автопортретов существует под условным именем «Жених» (1775. Холст, масло. Частная коллекция). Он был выполнен в год свадьбы Гойи с сестрой Ф. Байеу, бывшего старшим соучеником Гойи в Сарагосе, а впоследствии придворного живописца короля. К ранним автопортретам Гойи относится автопортрет 1773-1775 гг. из музея Сарагосы (Холст, масло) (Ил. 6). Мы видим лицо молодого человека, в котором ощущается желание заявить о себе. На нем

⁴ Luna, Juan J., *Los alimentos de España en la pintura: bodegones de Luis Meléndez*, Madrid, Mercasa, 1995.

испанская шляпа. В те времена в истории Испании господствовали французские вкусы, и даже шла борьба со старыми испанскими модами, что вызвало протесты в народе. Считается, что этот портрет также несет в себе смысл протеста. 1783 г. датируется автопортрет из музея города Ажан во Франции, в котором художник изображает себя перед мольбертом (Холст, масло). Также в 1783 г. Гойя создает портрет первого министра графа Флоридабланка (Холст, масло. Банк Испании, Мадрид). В этот портрет Гойя включает и себя, правда показывая свою фигуру со спины: он демонстрирует картину министру. Флоридабланка не заплатил художнику гонорар за свой портрет, но способствовал получению заказа – написать портрет младшего брата короля инфанта Луиса Бурбона («Семья инфанта дона Луиса де Бурбон». 1783. Холст, масло. Фонд Маньяни-Рокка. Италия). В этом портрете Гойя также включает свой автопортрет, но изображает себя уже в профиль. И мы видим художника в минуты творческого вдохновения. В 1790 г. Гойя изображает себя в треуголке (Рисунок. Ок. 1790. Коллекция Леман, Нью-Йорк). В этом портрете ощущается энергичная личность. Замечательный по колориту автопортрет Гойи у мольберта (Холст, масло. Королевская Академия Сан-Фернандо), созданный в 1790-1795 гг.: он пишет картину, стоит у мольберта, художник изображен в рост, облачен в нарядный костюм, на шляпе у Гойи поставлены и горят зажженные свечи. И мы можем вспомнить слова Гойи: моими учителями были Веласкес, Рембрандт и природа. Роль света и тени, которые так важны у Рембрандта, Гойя наблюдает в своей картине. Так что эта деталь – собственный творческий эксперимент.



Ил. 6. Гойя Ф. Автопортрет. 1773-1775. Холст, масло. Музей Сарагосы.

Fig. 6. Goya F. Selfportrait. 1773-1775. Canvas, oil. Museum of Zaragoza.

Долгая жизнь Гойи была отягощена многими страданиями. Он перенес болезнь, которая лишила его слуха, а позже появились трудности по зрению. Поэтому в следующем автопортрете 1797-1800 гг. мы видим Гойю в очках после болезни (хранится во Франции, в музее Гойи в городе Кастр). В 1790-е гг. Гойя создал автопортрет в цилиндре (1797). Этот портрет входит в серию гравюр «Капричос» (1797-1799, Прадо, Мадрид). Цилиндр – не просто еще один головной убор у Гойи, шляпа такого типа была известна под названием «Бенджамин-Франклин» и демонстрировала симпатии хозяина к освободительной войне в Америке, в результате которой США освободились от власти Англии. В портрете королевской семьи 1800 г. (Прадо, Мадрид) Гойя также включил свой автопортрет. Он изобразил себя стоящим за членами королевской семьи в полумраке большого дворцового зала Аранхуэса. В этом портрете, показав всех своих моделей в роскошных нарядах, он изобразил их так, что открыл истинное лицо правителей Испании. В 1815 г. уже после изгнания французских оккупантов из Испании Гойя создает два своих автопортрета, оба в Мадриде (один в Прадо, другой в Академии Сан Фернандо. Холст, масло). Мне кажется, что лица в этих портретах исполнены печали. В 1820 г. во время тяжелой болезни доктор Аррьета практически спас его жизнь. И Гойя написал картину, которую в благодарность подарил доктору. Она находится в институте Миннеаполиса в США (1820. Холст, масло). Даже в последние годы своей жизни Гойя не терял оптимизма и много работал. Приехав в Бордо, якобы лечиться, он уже через три дня из Бордо отправился в Париж. С этим путешествием связан еще один его автопортрет (1824. Рисунок). История его забавна. Мы видим его здесь в кепке, которую подарили ему друзья. Часто этот автопортрет называется «Гойя в кепке». Приехав в Париж, он оставил этот автопортрет друзьям, а в настоящее время члены этой семьи передали портрет в музей. Иногда портрет называется «Гойя-путешественник». Гойя из эмиграции два раза приезжал в Испанию. В одну из этих поездок Гойю написал художник В. Лопес («Портрет Гойи». 1826.

Холст, масло. Прадо. Мадрид). Он сменил Гойю на посту личного живописца короля Испании. Удивительным изображением Гойи является изображение старика, заросшего волосами с длинной седой бородой (Рисунок. Альбом Г. Прадо). Это произведение часто называют автопортретом Гойи того времени, так как рисунок сопровождается подписью «Я все еще учусь». Это произведение демонстрирует нам его неутомимый дух. Хочется не забыть сообщить любителям испанского искусства, что Гойя писал портреты других художников, в том числе брата жены – живописца Франсиско Байеу (1795. Холст, масло. Прадо. Мадрид). Он был выполнен уже после смерти Байеу в 1795 г. Байеу был старше Гойи, знакомство с ним начиналось еще в Сарагосе. Он раньше достиг вершин карьеры и стал главным живописцем короля. Но характеры у них были разные и взгляды на искусство тоже не одинаковыми. В этом портрете Байеу мы можем почувствовать второй план содержания. Художник сидит прямо, в руках у него кисть. И поза, и кисть имеют значение. Если бы не было кисти, вероятно, мы не поняли бы, что это живописец. Но именно сопоставление его позы и кисти позволяет понять разногласия между Байеу и Гойей, потому что Байеу писал по строгим правилам, он никогда не выходил за рамки строгих законов. Поэтому между ними в жизни были конфликты. Но портрет понравился и был принят семьей художника с благодарностью.

В Мадриде в музее романтизма мы находим огромную картину художника А. М. Эскивеля-и-Суареса де Урбина с изображением портретов писателей Испании («Современные портреты. Чтение Соррилы в мастерской художника». 1846. Холст, масло. Музей романтизма в Мадриде). Автор этого произведения также присутствует в картине. Он находится в центре большого музейного зала, в руках у него палитра и кисть. Вероятно, он был специально приглашен, чтобы запечатлеть это событие. А правее от фигуры живописца находится мольберт, на котором располагается еще один портрет, который

написал этот художник, - это поэт Эспронседа, которого я вспоминала в своей статье «Портреты писателей и поэтов Испании»⁵.

Не у каждого живописца было столько автопортретов как у Гойи. В некоторых случаях мы встречаем одно произведение. Это портрет Мариано Фортунни (1858. Национальный музей. Барселона). Фортунни хорошо известен. Он писал замечательные напоенные солнцем сцены жизни испанцев, ликующую солнечную природу.

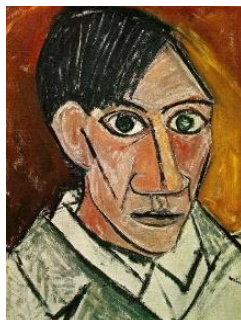
У некоторых живописцев автопортретов вообще не существовало. Сохранились только фотографии. В Мадриде есть музей художника Сорольи. В этом музее множество картин, сохранилась обстановка и вещи, окружавшие мастера при жизни. Там же находится его портрет 1904 г.

Некоторые художники остались без автопортретов. Таким примером является живописец абстрактного стиля Миро. Его мы видим только в фотографиях.

Зато у Пабло Пикассо сохранилось много портретов. Это всемирно известный художник. В Барселоне, в старинном квартале города находится музей Пабло Пикассо. Теперь этот музей занимает пять зданий. Во второй половине своей жизни Пабло Пикассо посылал сюда картины, вспоминая годы, проведенные в Барселоне, как имевшие большое значение для его жизни. В Барселонском музее есть несколько автопортретов П. Пикассо. Среди них есть и ранний (1896. Холст, масло), где представлен молодой человек, почти мальчик, очень задумчивый и печальный. В этом музее есть также необычный автопортрет, где Пикассо изображает себя в парике и старинном облачении («Автопортрет в парике». 1898. Холст, масло), как бы перенося себя в мыслях в далекое прошлое. Есть портреты Пабло Пикассо и во многих других музеях. Среди них оригинальный необычный портрет создан одним из его друзей – портрет работы Модильяни (1915. Частное собрание). В 1901 г. был создан так называемый портрет в белой рубашке (Холст, масло.

⁵ Томирдиаро Галина, «Портреты писателей и поэтов Испании в живописных, графических и скульптурных памятниках страны» в *Вопросы иберо-романистики*, 20, М., Макс-Пресс, 2023, 94-104.

Частная коллекция). А в автопортрете 1907 г. (Национальная галерея, Прага) (Ил. 7) уже ощущается тяготение Пикассо к новым тенденциям в развитии искусства, здесь явно проглядывают кубистические приемы в изображении человека, подчеркнутая угловатость.

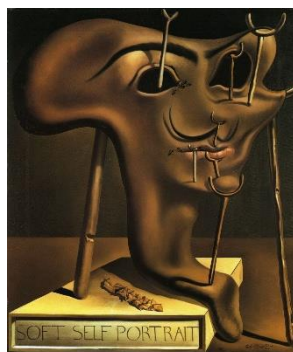


Ил. 7. Пикассо П. Автопортрет. 1907. Холст, масло. Национальная галерея. Прага.

Fig. 7. Picasso P. Selfportrait. 1907. Canvas, oil. National gallery. Praga.

В XIX-XX вв. распространение фотографии помогло сохранить облик художников, даже если они сами или их друзья не писали портреты. Поэтому мы часто встречаем фотографии знаменитых людей, в том числе и художников, запечатленных в разные моменты их жизни. Среди знаменитых испанских художников XX в. мы отметим автопортреты Сальвадора Дали, который прожил долгую жизнь и очень любил фотографироваться, зная о своей внешней привлекательности. Особенно интересны фотографии его с Г. Лоркой и Л. Бунюэлем, с которыми он дружил в молодые годы. Но есть и живописные автопортреты. Например, «Мягкий автопортрет» (1941. Холст, масло. Театр-музей Дали. Вилафант) (Ил. 8). У людей старшего поколения он может вызывать шок. Потому что чудовищное изображение показывает, как лицо человека расплывается, а в глазницах появляются костыли. Дали порою трудно воспринимать. Но некоторые его картины можно принять за реалистические. Очень любопытна картина «Сальвадор Дали пишет портрет своей жены Галы». Изображение показывает и лицо самого художника, и лицо его жены Галы, женщины из России, которая оказалась его спутницей жизни, хотя свой официальный союз они заключили уже в конце 1950-х гг. Портрет жены Галы создан необычным способом. Художник применил семь зеркал,

чтобы в этот портрет вошел и он сам с кистью, и она сама, и обстановка комнаты...



Ил. 8. Дали С. Мягкий автопортрет. 1941. Театр-музей Дали. Вилафант.

Fig. 8. Dali S. Soft selfportrait. 1941. Theater-museum of Dali. Vilafant.

На наш взгляд, наличие портретов и автопортретов художников позволяет лучше понять развитие жизни в Испании, испанский характер.

Список литературы:

1. Вазари Джорджо, *Жизнеописания наиболее известных живописцев, ваятелей и зодчих*, Венеция, 1568.
2. Ваганова Елена, *Мурильо и его время*, М., Изобразительное искусство, 1988.
3. Томирдиаро Галина, «Портреты писателей и поэтов Испании в живописных, графических и скульптурных памятниках страны» в *Вопросы иберо-романистики*, 20, М., Макс-Пресс, 2023, 94–104.
4. Arguiz U. L., Rey y M. Beltran Lloris (eds). *Luis María de Borbón y Vallabriga. Francisco de Goya*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2007.
5. Bray Xavier, *Los Retratos Goya*, Madrid, Turner Libros, 2015.
6. Junquera y Mato Juan Jose (ed.), *Goya y el infante don Luis de Borbon* (Homenaje a la infanta Maria Teresa de Vallabriga), Zaragoza, Patio de la infanta, 1996.
7. Luna, Juan J., *Los alimentos de España en la pintura: bodegones de Luis Meléndez*, Madrid, Mercasa, 1995.
8. Mena Marqués, M. B. (eds.), *Goya y Zaragoza 1746-1775*, Zaragoza, Museo Goya-Ibercaja, 2015.

Список иллюстраций:

Ил. 1. Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586. Церковь Сан Томе. Толедо. Фрагмент.

Ил. 2. Дж. Макферсон. XVIII в. Копия с автопортрета Х. де Риберы. Великобритания. Королевская коллекция.

Ил. 3. Веласкес Д. «Менины». 1656. Прадо. Мадрид. Фрагмент.

Ил. 4. Мурильо Б. Э. Автопортрет. 1670. Холст, масло. Лондонская национальная галерея.

Ил. 5. Мелендес Луис. Автопортрет. 1746. Холст, масло. Лувр. Париж.

Ил. 6. Гойя Ф. Автопортрет. 1773-1775. Холст, масло. Музей Сарагосы.

Ил. 7. Пикассо П. Автопортрет. 1907. Холст, масло. Национальная галерея. Прага.

Ил. 8. Дали С. Мягкий автопортрет. 1941. Театр-музей Дали. Вилафант.

Comments to the Illustrations in English:

Fig. 1. El Greco. Burial of the Count Orgaz. 1586. Church of Saint Thomas. Toledo. Detail.

Fig. 2. G. Makferson. XVIII century. Copy from selfportrait by J. de Ribera. Great Britain. Royal collection.

Fig. 3. Velazquez D. «Meninas». 1656. Prado. Madrid. Detail.

Fig. 4. Murillo B. E. Selfportrait. 1670. Canvas, oil. National gallery. London.

Fig. 5. Melendez Luis. Selfportrait. 1746. Canvas, oil. Louvre. Paris.

Fig. 6. Goya F. Selfportrait. 1773-1775. Canvas, oil. Museum of Zaragoza.

Fig. 7. Picasso P. Selfportrait. 1907. Canvas, oil. National gallery. Praga.

Fig. 8. Dali S. Soft selfportrait. 1941. Theater-museum of Dali. Vilafant.

Томирдиаро Г. В.

Выдающиеся произведения ювелирного искусства Испании¹

Испанское ювелирное искусство малоизвестно за рубежами самой Испании. Оно практически не представлено в европейских музеях. Между тем, оно вызывает несомненный интерес у исследователей. Типологически можно выделить разные группы изделий: знаки власти и социального статуса, образцы оружия, предметы церковного назначения. Хронологически ювелирное искусство Испании охватывает период от глубокой древности до современности. Пробелы в истории ювелирного искусства можно восполнить с помощью изображений ювелирных изделий в произведениях живописи и скульптуры.

Ключевые слова: искусство Испании, ювелирное искусство, парадные портреты.

The most famous pieces of jewelry Art of Spain.

Spanish jeweler's art is little known beyond the borders of Spain itself. It is practically not represented in European museums. Meanwhile, it is of great interest to researchers. Typologically we can distinguish different groups of products: signs of power and social status, samples of weapons, items of church purpose. Chronologically, the jewelry Spanish art covers the period from ancient times to the present. Gaps in the history of jewelry, we can make up with the help of jewelry image in the works of painting and sculpture.

The key's words: the Art of Spain, jewelry Art, representative portraits.

Obras destacadas del arte de la joyería en España.

El arte de la joyería española es poco conocida más allá de las fronteras de la propia España. Prácticamente este arte no está representada en los museos europeos. Mientras tanto, la joyería española es de gran interés para los investigadores. Tipológicamente podemos distinguir diferentes grupos de productos: los signos de poder y estatus social, muestras de armas, objetos de uso doméstico-iglesia. Cronológicamente, la joyería de arte español abarca el período desde la antigüedad hasta el presente. Para las lagunas en la historia de la joyería, podemos hacer con la ayuda de la imagen de la joyería en las obras de pintura y escultura.

¹ Статья впервые опубликована в книге: Испания и Россия: исторические судьбы и современная эпоха. Под ред. О. В. Волосюк. М.: Международные отношения, 2017. С. 563-569.

Llave's palabras: el arte español, el arte joyero, los retratos representativos.

Испанское ювелирное искусство до сих пор не привлекало внимания отечественных авторов, будучи неплохо изучено зарубежными искусствоведами². Вместе с тем во временном отношении оно охватывает огромный период времени, около трех тысячелетий.

Как правило, испанские ювелирные изделия за рубежом Испании встречаются редко и в очень малых количествах. В испанских же собраниях, как государственных, так и частных, можно увидеть работы испанских ювелиров разного времени.

В течение долгого времени внимание исследователей привлекали только произведения, которые сохранились в сокровищницах королей и церквей. Знания о ювелирном искусстве были разрозненными и фрагментарными. Самый древний период развития ювелирного искусства оставался не известен из-за отсутствия изделий этого времени. Только начиная с XX в., когда появляются находки, сделанные в результате археологических раскопок, стало возможным обратиться к древнейшему периоду в развитии испанского ювелирного искусства.

Особо выделяются произведения кладов Вильены близ Аликанте (1963) (Вильена, Муниципальный археологический музей), Алиседы в Эстремадуре близ Касереса (1920) (Мадрид, Национальный археологический музей) и Карамболь (1968) (Севилья, Археологический музей). Эти находки позволили расширить временные рамки изучения испанского ювелирного искусства и включить в него древнейший период.

Другой проблемой является пока почти полное отсутствие произведений ювелирного искусства IV-V вв. Однако можно обратиться к скульптуре позднеантичного периода. Это так называемые Дамы из Ибисы, Басы и Эльчи

² *Seco de Lucena Paredes, Luis*. Granada. Leon : ed. Everest, 1979 ; *Gaya Nuño, Juan Antonio*. Historia y Guía de los Museos de España.. Madrid : Espasa-Calpe, 1968 ; *Lopez Serrano V.* El Escoria. El monasterio y las casitas del Príncipe y del Infante. Madrid : ed. Patrimonio Nacional, 1974 ; *Molina Fajardo, Eduardo*. Granada en colores. Leon : ed. Everest, 1981 ; *Pita Andrada, Jose Manual*. Capella Real y Catedral de Granada. Leon : ed. Everest, 1981.

(Мадрид, Национальный археологический музей) (Илл. 1). Они позволяют получить представление о типах ювелирного искусства того периода и дают возможность коснуться вопроса о сложных влияниях и этнических взаимодействиях в результате многочисленных завоеваний Испании народами разных этнических групп.



Илл. 1. Дама из Эльчи. Мадрид, Национальный археологический музей.

Далее по хронологии достаточным количеством памятников представлены практически все периоды развития испанского ювелирного искусства.

Попытаемся представить типологическую классификацию испанского ювелирного искусства. В прошлом многие ювелирные изделия играли роль символа власти. Это такие изделия, как короны вестготских королей, так называемых католических королей и императоров, вплоть до корон, которые используются в наше время в официальных церемониях современными королями Испании.

Личное оружие испанских правителей и полководцев разных времен также представляет интерес для истории ювелирного искусства Испании, являя собой великолепные образцы виртуозной ювелирной техники, а не только напоминанием о великих военных победах испанцев. Прославленные образцы оружия хранятся в сокровищницах разных городов Испании. Достаточно вспомнить меч Сиды (собор Бургоса) (Илл. 2), меч Боабдила (Франция, музей Клюни) и меч Фердинанда Арагонского, который можно видеть в Королевской капелле в Гранаде. Знамениты виртуозным

исполнением и роскошью отделки доспехи Карла V в Музее оружия в Мадриде. Великолепными образцами искусства оружейников и ювелиров являются детские и взрослые доспехи членов императорского и королевского дома там же.



Илл. 2. Меч Сиды. Бургос. Собор.

Значительную часть ювелирного наследия Испании составляют изделия церковного назначения. Это кресты, мощехранилища, облачения священников и облачения статуй Мадонны с огромным количеством драгоценных камней (до 20 тыс. жемчужин), драгоценные потиры, а также знаки высокого положения церковных деятелей: папские тиары, епископские кольца и посохи. Их можно встретить как в светских музеях, так и в сокровищницах соборов.

Особую группу ювелирных изделий составляют ордена Испании: Сант-Яго, Калатравы, Алькантары и Золотого руна. О многих из них можно получить представление по картинам великих живописцев, создавших портреты королей, королев и принцев Испании. Подобные портреты есть не только в Испании, но и во многих музеях мира.

Кроме типов произведений, которые изготавливались на протяжении многих эпох, как, к примеру, короны, которые существовали долгое время, а в некоторых странах существуют и сейчас, некоторые типы произведений ювелирного искусства были порождены недолгой модой. Это относится к так называемым подвескам, которые носили короли, королевы и представители высшего общества в XV и XVI вв. Виртуозно выполненные из золота и драгоценных камней подвески были широко распространены по всей Европе, в том числе и в Испании. И хотя не все они сохранились, ибо когда они выходили из моды, то их демонтировали, т.е. разбирали на части, а камни потом использовали в более модных украшениях, несколько уникальных украшений этого типа можно видеть в Бриллиантовой кладовой Государственного Эрмитажа.

В настоящее время возможно познакомиться не только с ювелирным искусством прошлого, но и с изделиями ювелиров наших дней, прежде всего на временных выставках, которые часто проходят в разных музеях Испании. Примером этих показов была выставка в Мадриде в Музее декоративно-прикладного искусства в сентябре 2015 г. На ней были представлены произведения ювелиров Испании, которые работают как в традиционном, так и в современном стиле.

Все выше сказанное позволяет сделать вывод о том, что изделия ювелирного искусства Испании составляет значительную часть ее художественных сокровищ и ждут пристального внимания к себе и тщательного изучения этого громадного наследия в ближайшем будущем, в том числе и нашими отечественными специалистами по искусству.

Томирдиаро Г. В.

ПАМЯТИ ИСПАНСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ ЛУС ДЕ АЛЬВЕАР¹

Нам кажется совершенно естественным, что в Русском музее мы находим не только картины Репина и Сурикова, а в Эрмитаже не только работы Леонардо и Рембрандта. Также нельзя представить себе, что искусство Испании XX в. ограничивается только именами Пикассо, Дали, Миро и Гауди. Однако в нашей стране не только среди широкого зрителя и рядовых посетителей музеев, но и среди профессионалов почти нет информации о других прекрасных деятелях искусства Испании XX в. Поэтому нам представляется необходимым начать хотя бы частично заполнять этот пробел. На прошлой международной конференции испанистов мы попытались дать некоторое представление о манере Лус де Альвеар, проанализировав одно из ее поздних произведений. К сожалению, за годы, прошедшие с предыдущей конференции, нас постигла утрата и Лус де Альвеар с нами больше нет. В память о прекрасном человеке и замечательном художнике на этот раз предлагается рассмотреть ее творчество в целом.



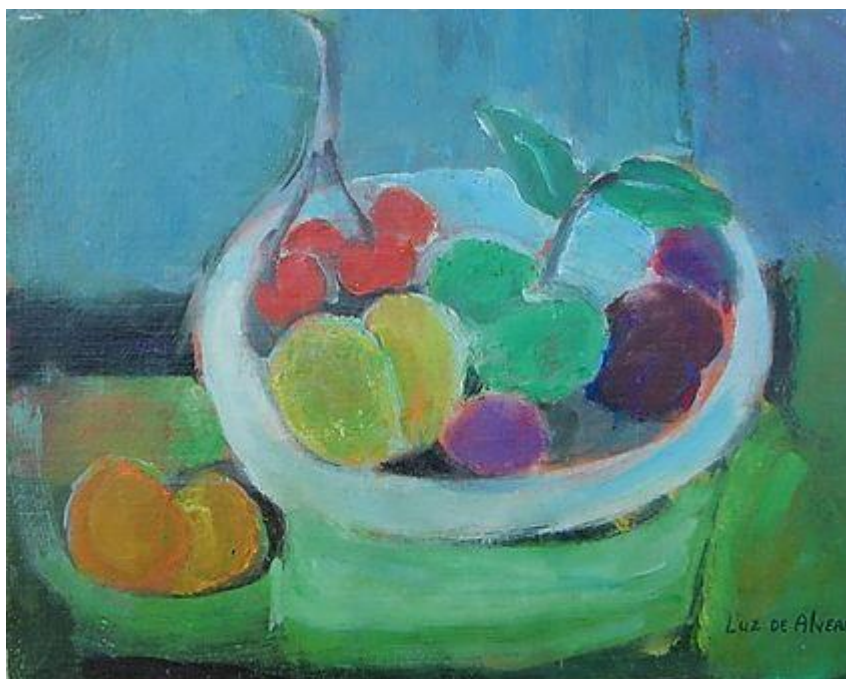
Илл. 1. Лус де Альвеар. URL: <https://www.galeriaarborboreda.es/artistas/luz-de-alvear/>

Лус де Альвеар родилась в конце 1920-х годов в Сантандере в семье большого художника Герардо де Альвеар. Он же давал ей первые уроки живописи. С 1942 по 1949 г. они живут в Аргентине. Напоминаем, что в 1941 году огромный пожар практически уничтожил Сантандер. Все эти годы Лус

¹ Доклад прочитан Г.В. Томирдиаро на III Международной конференции испанистов «Испанский язык и культура в образовательном пространстве России и СНГ», посвященной памяти поэта, писателя, переводчика доктора филологических наук профессора С.Ф.ГОНЧАРЕНКО. Конференция состоялась на базе МГЛУ с 19 по 21 мая 2008 года по адресу: Россия, Москва, ул. Остоженка, 38.

упорно занимается в Обществе ценителей изящных искусств и в Академии Йоссе в Буэнос-Айресе. И уже с 1945 г. начинает выставляться сначала на коллективных выставках. Это были портреты и натюрморты. Критики не случайно отмечают хорошую школу, крепкий профессионализм в подаче форм, рисунка и цвета. В 1949 г. Лус де Альвеар представляет свое искусство на первой персональной выставке в Буэнос-Айресе. Отклики в печати Аргентины тех дней донесли до нас благожелательное мнение о молодой художнице. Критики уже тогда обратили внимание на ее индивидуальный стиль. Они писали, что «во всех ее работах чувствуется наполненная мыслью реальность». Особо были отмечены воздушность ее живописи и элегантность ее манеры. К 1950 г. Лус де Альвеар возвращается в Испанию. Она пристально изучает старых мастеров в музее Прадо, копирует Тинторетто и Гойю и рисует обнаженную натуру в Обществе изящных искусств. Позже посещает Париж, знакомится с картинами Пикассо и Сезанна. Ее собственные произведения 50-х – начала 60-х годов, такие, как «Цирк» 1957 года, открывают новый этап ее творчества и показывают постепенное формирование ее неповторимого индивидуального стиля. Художница оперирует крупными обобщающими формами. И хотя очень большое место в ее художественных поисках занимает цвет, она не отказывается от фигуративности. В центре ее искусства всегда остается человек. Постепенно выявляется ее приверженность к любимым темам. Это — материнство, трапеза, семья. Особенно притягательными становятся образы детей. Очень искренние и не позирующие. Естественные в своей неуклюжести, часто трогательно беспомощные, забавные, нежные, они даны Лус с удивительной наблюдательностью, добротой и точностью. Передавая облик людей, художница избегает деталей. Формы ее очень обобщенные. И созданы очень светлым, нежным и вместе с тем необычайно красивым изысканно найденным цветом. К 70-м годам четко выявляется круг образов художницы: семья, невеста, материнство, натюрморты, - характерные черты ее стиля, индивидуально-неповторимого и очень современного. В 80-е годы, все чаще вспоминая свой любимый родной город Сантандер, она

обращается к морским просторам, образу рыбаков, моряков, их суровому облику и нелегкому труду. Выявляется особенная монументальная величественность этих персонажей, их спокойная сила, молчаливость, сосредоточенность и мощь. Картины этого времени открывают нам необыкновенную лирическо-романтическую сторону дарования Лус де Альвеар. Особенно ощутимо это в таком знаменитом шедевре конца 80-х годов, как «Внученька». Последние работы особенно величественны. Например, «Таверна в порту» 1989 г. и триптих «Барка с рыбаками» того же времени. Лус приезжала в нашу страну, в Петербурге гостила несколько недель у друзей, посещала музеи. Она планировала повторить поездку, чтобы профессионально пообщаться с нашими художниками.



Илл. 2. Лус де Альвеар. Натюрморт.

Итог ее больше, чем 45-летнего творчества – это участие в 50-и коллективных и 18-и персональных выставках, многочисленные награды, преподавание в университете Сантандера и многочисленные произведения, которые находятся во многих музеях Аргентины и Испании, а также в частных коллекциях Мадрида, Сантандера, Барселоны, Лондона и Нью-Йорка. Вспоминая о ней, хотелось бы, чтобы с ее искусство познакомилось как можно

больше наших художников и любителей искусства. Те, кто видел ее работы, вспоминают ее произведения с большим восхищением.



Илл. 3. Лус де Альвеар. Натюрморт.

Томирдиаро Г. В.

Испанские встречи (этюды туриста-искусствоведа)¹

В течение многих лет моей работы в музее Государственного Эрмитажа я занималась различными вопросами истории искусства. Но еще со студенческих времен моей любимой темой была Испания. После прихода к власти Франко путь в Испанию был для российских людей закрыт. Мои предшественники, старшие коллеги, десятки лет изучали историю искусства этой страны, не видя самих памятников воочию, только по черно-белым диапозитивам и репродукциям в книгах. Конечно, произведения испанских мастеров есть и в Эрмитаже. В нашем музее испанским художникам отведено два зала, где можно увидеть работы Эль Греко, Риберы, Сурбарана, Веласкеса, Мурильо и Гойи.

В конце 1970-х гг., когда Испания вступила в демократический период своей истории, в СССР состоялось заседание ICOM (Международной организации, занимающейся вопросами искусства). На этот конгресс прибыл и директор знаменитого музея Прадо – сеньор Хавиер де Салас. Мне посчастливилось показывать ему Эрмитаж и обмениваться мнениями о коллекции нашего музея. Если бы я могла перечислить все заслуги этого человека, его звание, титулы, должности, бесчисленные награды, то тогда можно было бы понять значение этой удивительной, уникальной личности. Но на это ушло бы две страницы текста. Поэтому здесь я о нем упоминаю только как о директоре мадридского музея Прадо. Наше знакомство с ним продолжалось не один год. Когда я бывала в Испании, он во многом помогал нам и нашей группе в осмотре различных музеев Мадрида, советуя, подсказывая имена специалистов, которые могли бы быть нам полезны в наших профессиональной деятельности.

14 мая 1984 г. в Эрмитаже произошло необычное событие. В музей прибыли король и королева Испании – Хуан Карлос I и королева София. Визит

¹ Впервые опубликовано в: Испания и Россия перед вызовами времени. Под ред. О. В. Волосюк. М.: «Международные отношения», 2022. С. 555-562.

испанской королевской четы пришелся на наш выходной день – понедельник. Музей был закрыт для публики, но для высоких испанских гостей его специально открыли. Их машины остались на Миллионной улице, напротив портика атлантов. За королем и королевой шло очень много народу: их родственники, приближенные, охрана. Возможно, никто не догадался, что музей открыт только специально для них.

В визитах такого типа высоким гостям полагается не один сопровождающий, поэтому королю давал объяснения ведущий сотрудник просветительного отдела Марк Алексеевич Нечаев, владевший десятком разных языков. А я сопровождала королеву. Ей очень понравились изделия русских мастеров из цветного камня. Она вспомнила, что у нее тоже есть капля русской крови. Какая-то из девяти княжон российской царской фамилии вышла замуж за греческого короля, предка королевы Испании...

Визит испанских королей в Эрмитаж способствовал развитию профессиональных контактов между специалистами нашего музея и испанскими экспертами. Когда в 1980 г. группа сотрудников Эрмитажа и Академии художеств приехала на 10 дней в Испанию, господин Салас много сделал, чтобы помимо официальной программы мы могли осмотреть произведения, не находившиеся в музейных экспозициях, и дополнили бы список необходимых нам объектов искусства. И впоследствии его преемники продолжили сотрудничать с Эрмитажем. Один из них – профессор и доктор наук Хуан Хосе де Луна, хранитель отдела западноевропейского искусства XVIII в. в музее Прадо. Несколько лет назад во время одного из моих последних приездов в Испанию я смогла убедиться, что в музее Прадо впервые выделили целый зал для замечательного художника XVIII в. Луиса Мелендеса. (Забытый в течение двух веков, художник практически был неизвестен, а его картины сохранялись в основном в фондах музея). В этом зале были выставлены 29 картин мастера, но остальные 9 работ еще находились в запасниках. И во время моего визита в Мадрид профессор Луна помог мне

увидеть эти картины. Он добился разрешения организовать мой визит в музейное хранилище, уговорив свою коллегу меня сопровождать.



Король Испании Хуан Карлос I и королева София в Эрмитаже. Рядом с королевой Галина Тормирдиаро. Ленинград, 1984 г.

Испанские коллеги всегда радушно мне помогали. В мадридском Доме-музее Лопе де Веги находится портрет знаменитого драматурга, а в нашей стране в Эрмитаже хранится одно из немногочисленных прижизненных его изображений. В одном из докладов на заседании Сервантесовских чтений в Петербурге я сравнивала эти портреты, но чтобы увидеть испанский вариант, мне пришлось приезжать в Испанию несколько лет подряд, так как Дом-музей был закрыт на реставрацию. Наконец, его открыли после ремонта, и мою радость от состоявшегося свидания с этим портретом поделила сотрудница этого музея. Во многие мадридские музеи приходилось обращаться и в последние годы, если нужны были сведения об экспонатах. Так, перечислю: в музее Декоративного искусства в Мадриде сотрудники предоставили мне

возможность фотографировать временную выставку ювелирных изделий, исполненных в последние годы, необходимых для доклада в Москве о ювелирном искусстве Испании, а в музее Серральбо сотрудники показали натюрморты Луиса Мелендеса, а в основном всегда закрытом музее мадридского Института Валенсия-де-дон-Хуан, одного из значительных испанских собраний произведений ювелирного искусства, мне выделили для сопровождения по закрытым залам несколько студентов-практикантов и разрешили фотографировать экспонаты, нужные мне для доклада на международном форуме в Москве.

Я много путешествовала по Испании и всегда составляла маршруты, связанные с изучением испанского искусства. В частности, мне нужно было увидеть места, где родился и провел свои первые годы жизни Франсиско Гойя – селение Фуэндетодос. Для многих лекций, посвященных Гойе, а они были очень разные: и посвященные всему творчеству Гойи, и сконцентрированные на его графических сериях (отдельно читалась лекция о серии «Капричос»), автопортретах, его натюрмортах, значении деталей в его картинах, отдельно о «Махах», о влиянии итальянской живописи в ранний период его творчества, – мне требовался материал, связанный с детскими и юношескими годами Гойи, когда он только начинал профессиональное обучение своему искусству, поэтому мне очень важно было увидеть место его рождения. Для этого мне нужно было добраться поез-дом из Мадрида в Сарагосу, а потом пересесть на автобус. Замечу, что от Сарагосы мы ехали старым автобусом 2 часа 40 минут. В книгах обычно указывается, что Фуэндетодос находится недалеко от Сарагосы. Вот и верь книгам!

Дом, где родился Гойя, к моему удивлению, сохранился и не был разрушен. Низкая дверь уходила в землю двора, одно крохотное окно на фасаде, небольшая доска, посвященная Гойе... Дом оказался закрыт, и когда позже по моей просьбе нашли смотрителя дома, он рассказал мне, что открывают его нечасто. Только два раза в год он наполняется посетителями: в день рождения Гойи и в дату его смерти. А в остальные дни сюда приходят дети, которые

учатся рисовать. Внутри – крохотная кухня, типичная для бедных домов Испании того времени, несколько ступеней ведут на второй этаж, где одно помещение разделено на три части. После осмотра дома, а это было зимнее время, я очень замерзла, ожидая смотрителя. Я зашла в крохотный домик, расположенный слева от дома Гойи, если смотреть с противоположной стороны улицы. Этот домик оказался таверной, нечто вроде скромного кафе. В углу у окна у одного из столов собралось несколько человек, которые замолчали при моем приходе. Я разговорилась с хозяйкой и с удивлением узнала, что у нее фамилия такая же, как у матери Гойи – Лусьентес. Я удивилась, когда хозяйка сообщила мне, что половина поселка носит ту же фамилию. Что это значит – все они родственники Гойи? Вопрос остался без ответа.

В кафе у меня была еще одна встреча, меня опечалившая. Ко мне подошла пара пожилых людей. Они оказались из тех испанских детей, которых вывезли во время испанской гражданской войны к нам, в нашу страну. Прожив у нас многие годы, они вернулись на родину, но оказалось, что никого из родных уже нет в живых, а новые связи не сложились.



Дом-музей Франсиско Гойи в Фуэнтетодос

Мне довелось в Испании познакомиться с некоторыми художниками и скульпторами. Мои друзья, семья Фернандес Мендес, познакомили меня с художницей Лус де Альвеар. Ее картины находятся не только в разных городах Испании, но и в других странах, в частности в Аргентине, где Лус со своим отцом, Герардо, тоже художником, провела несколько лет, уехав в тяжелые годы первых лет режима Франко. Уже в преклонном возрасте она приезжала в Россию, а я много лет встречалась с ней в Мадриде. Удивительно приятная и привлекательная женщина и прекрасный художник, она неоднократно приглашала меня к себе в гости, посылала письма и открытки, и в письмах были ее рисунки. Лус также подарила мне свой натюрморт, которым я долгое время любовалась, а в прошлом году передала его Эрмитажу, чтобы там были и работы современных испанских художников. Однажды она посоветовала своему хорошему другу, знаменитому скульптору Пабло Серрано, во время своего визита в Россию встретиться со мной в Эрмитаже. Несмотря на то что встреча проходила в официальной обстановке, в присутствии многих не близких мне официальных лиц и была очень короткой, облик Серрано произвел на меня глубокое впечатление. Но о его визите я вспоминаю в своей статье о скульптуре в Мадриде.

Еще одна встреча была не такой короткой и очень теплой, а также очень интересной. На одной из персональных выставок в Мадриде я познакомилась в 1982 г. с Игнасио Ольмос Висенте Гуахардо. С большой сердечностью он не только предложил мне осмотреть выставку, но и познакомил с членами своей семьи, подробно объяснил свою живопись, назвав ее «пунической», и предложил выбрать одну из его работ. Я выбрала «Инициацию», которую тоже хочу передать Эрмитажу.

Помимо всех уже упомянутых выдающихся специалистов музейного дела, я хочу упомянуть о своих испанских друзьях – людях различного возраста и разных специальностей, которым я многим обязана в постижении искусства Испании. В первую очередь, это семья Фернандес Мендес, с которой я дружу больше сорока лет. Старшая из членов семьи, Эдельмира Фернандес, увы, не

дожила до наших дней, уйдя в мир иной на сотом году своей жизни и не дожив до юбилея буквально нескольких дней. Она много раз приглашала меня в гости в Испанию, предоставляя, как говорится, «и стол, и дом». А также сопровождала меня в поездках по Испании, чтобы я своими глазами увидела искусство ее родины. Она была очень предана своей стране и ценила мои труды, позволявшие людям нашей страны познакомиться с достижениями испанского искусства. Ее сын, врач Вальтер Фернандес, помогал мне посещать музеи Мадрида и других городов Испании. Он со своей женой Макареной старался найти для меня и подарить мне книги, которые помогали мне готовить и читать лекции об Испании, выступать на конференциях и международных форумах. Мои лекции проходили в городах нашей страны от западных ее границ до острова Сахалин; если перечислять города, то это Киев, Одесса, Новосибирск и многие другие. Книги, которые они мне дарили, помогали мне подготовиться к лекциям, посвященным Гойе, пасос, ювелирному искусству Испании и многим другим темам. Родная сестра Вальтера Кармен Фернандес Мендес, преподаватель Мадридского университета, не только принимала меня дома, но посещала со мной могилу Гойи в церкви Сан Антонио де ла Флорида в Мадриде, помогая мне вести переговоры, налаживая контакты с работниками отдаленных музеев, она же помогла мне в переговорах о возможности для нашей группы специалистов из Эрмитажа в 1980 г. увидеть знаменитую пещеру Альтамира. Иногда я вела уроки для ее студентов в университете, чтобы они послушали русскую речь в ином исполнении, я показывала им диапозитивы произведений из Эрмитажа.

Сегодня, когда прошло много лет после появления первых контактов с испанскими искусствоведами, устанавливаются отношения и с представителями других поколений. Один из них – профессор из университета Алькала де Энарес Хосуэ Льюль Пеньяльба, приезжающий к нам уже не первый раз. Он читал нашим студентам лекции по архитектуре и живописи Испании. Я вожу его по Эрмитажу, а он говорит, что мечтает приехать к нам еще много раз.

Добрые и плодотворные отношения между специалистами Испании и России стали не только традицией, но и практикой, которая способствует увеличению взаимного интереса к новому в исследованиях искусства Испании, знакомству с научными знаниями двух стран, увеличению интереса культур друг к другу, помогает росту контактов и новым научным открытиям.



Профессор Хосуэ Льюль Пеньяльба и Галина Тормирдиаро в Эрмитаже. 2018.

Статьи в память о Г. В. Томирдиаро

Морозова А.В.

Кафедра истории западноевропейского
искусства Института истории СПбГУ**«Маленькая Альгамбра» Марокко и Альгамбра Гранады. Опыт
сравнительного анализа.**

Аннотация. В статье сопоставляются ансамбли «Большой» Альгамбры в Гранаде на территории Пиренейского полуострова и «Маленькой Альгамбры» в Марокко. Показано, что при композиционном и декоративном сходстве и несомненном влиянии испанской Альгамбры на стиль медресе Марокко XIII–XIV вв., принципиально эти ансамбли далеко отстоят друг от друга и созданы с опорой на различные художественные, мировоззренческие и функциональные принципы.

Ключевые слова: Альгамбра, мавританское искусство, мусульманская Испания, искусство Марокко, медресе, «Маленькая Альгамбра».

В развитии исламского искусства Магриба принято выделять такой художественный феномен, как «Маленькая Альгамбра». Это постройки XIII–XIV вв., возникшие в государствах, образовавшихся на обломках распавшейся державы Альмохадов, главным образом на территории Марокко. Как цельный феномен «Маленькая Альгамбра» как в западной, так и в отечественной литературе остается недостаточно изученной, хотя существуют публикации, посвященные тем или иным ее памятникам¹.

Альмохады (1130–1269), включившие в состав своих владений Андалусию, способствовали проникновению в Магриб ее художественных

¹ Papadopoulou A. L'Islam et l'art musulman. L'art des grandes civilisations. Paris: L. Mazenod, 1976. 611 p.; Marcais G. L'Architecture musulmane d'Occident, Tunisie, Algerie, maroc, Espagne et Sicile. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1954. 541 p.

традиций. Этот процесс шел быстрыми темпами в связи с тем, что тенденции к раздробленности захватили не только Магриб, но и Андалусию. Мелкие государственные образования быстрее становились добычей наступающих с севера испанцев-христиан. Местное мусульманское население при этом эмигрировало в Магриб и прежде всего в Марокко, неся с собой свои художественные традиции. Кроме того, указанный процесс продолжился и во второй половине XIII–XIV вв., на позднем этапе развития средневекового исламского искусства Магриба, при Хафсидах, Вадидах и Маринидах, «наследовавших» Альмохадам, этапе, который характеризовался тягой к декоративизму. В совокупности эти факторы привели к возникновению памятников «Маленькой Альгамбры».

В отличие от испанской Альгамбры, представлявшей собой большой дворцовый ансамбль, включавший репрезентативную и жилую части наряду с мечетью и служебными помещениями (датирующийся XIII–XIV вв.)², «Маленькую Альгамбру» в основном составляли своего рода школы и колледжи – медресе. Распространение ереси суфизма (разновидности мусульманского мистицизма) вызвало к жизни необходимость создания подобных учебных заведений, которые готовили бы тех, кто мог выступить оппонентом по отношению к еретикам. И если раньше университеты нередко располагались прямо в мечетях, теперь в большом количестве строились специальные здания медресе. Из сохранившихся в Магрибе медресе этого времени двенадцать находятся в Марокко, главным образом в Фесе. Это медресе ас-Сафарин 1271 г., ас-Сахриджд, Сабайин (оба – 1323), аль-Аттарин (1325), Месбахийя (1346), Бу Инания (1355) в Фесе и другие. За исключением более крупного медресе Бу Инания, все остальные совсем небольшие. В отличие от медресе Центральной Азии и Ирана, эти медресе были рассчитаны не на сотни обучающихся, а примерно на десяток. Как отмечает Т. П.

² Об Альгамбре в Гранаде см.: Никитюк О. Д. Кордова, Гранада, Севилья, древние центры Андалусии. М.: Искусство, 1972. С. 41-92; Каптерева Т. П. Искусство Испании. Очерки. М.: Изобразительное искусство, 1989. С. 159–244.

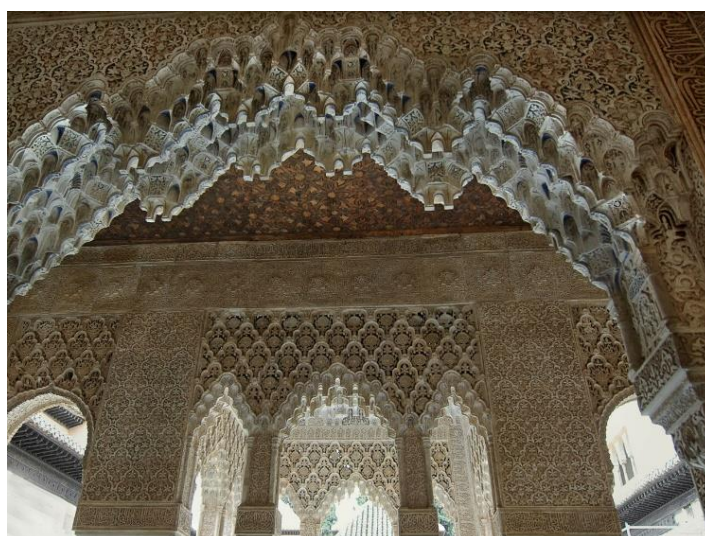
Каптерева, медресе Абуль-Хасан в Сале (1340) имеет двор всего 8 на 4 метра³. Понятно, что в таком медресе могла обучаться только одна группа или один класс учащихся. Все друг друга хорошо знали и были друг у друга на виду. Можно предположить, что жизнь в медресе текла чинно и тихо, сопровождаемая журчанием воды в источнике.

В испанской Альгамбре было продумано совсем иное соотношение между внутренним двором и окружающими его помещениями, которые не имели дверей, и пространство патио плавно перетекало в пространство внутренних покоев. Из мирадоров (своего рода бельведеров – видовых эркеров), располагавшихся в башнях опоясывавших Альгамбру стен, можно было наслаждаться красотой открывающихся из них видов, которые впечатляют и по сей день, открываясь зрителю с высоких башен дворца Альгамбры, возвышающихся на холме аль-Сабика. Таким образом, по существу, за исключением разделения на парадную часть (дворец Мирт) и жилую (дворец Львов), которые сообщались друг с другом через незаметный для гостей боковой проход, не существовало видимых преград ни внутри комплекса, ни между дворцом и окружающим пространством, во всяком случае, с точки зрения тех, кто жил в Альгамбре. Снаружи она представляла собой неприступную твердыню. Недаром Гранада сохраняла независимость еще долго после того, как пали все другие мусульманские владения в Андалусии, в частности Кордова (1236) и Севилья (1248). Гранадский эмират был последним оплотом мавров на Иберийском полуострове и пал только в 1492 г.

³ Каптерева Т. П. Искусство стран Магриба. Средние века. Новое время. М.: Искусство, 1988. С. 186.



Ил. 1. Львиный дворик Альгамбры. Гранада. XIV в.



Ил. 2. Арка зала Сталактитов дворца Львов в Альгамбре. Гранада. XIV в.

В «Маленькой Альгамбре», напротив, существовала строгая дифференциация пространства двора и пространства келий, которые, помимо небольшой мечети, составляли основную часть внутренних покоев. Занятия студентов проходили во дворе. Поскольку он окружен помещениями со всех сторон, там было тепло даже в зимнее время. Как правило, центр двора, или даже его бóльшую часть, занимал источник в виде небольшого фонтанчика или бассейна, в водах которого отражалось небо с его облаками и возле которого было приятно погружаться в размышления. В отличие от теплого солнечного двора, в кельях было темно, холодно, а зимой еще и сыро, они освещались только через входной проем и не имели дверей со стороны

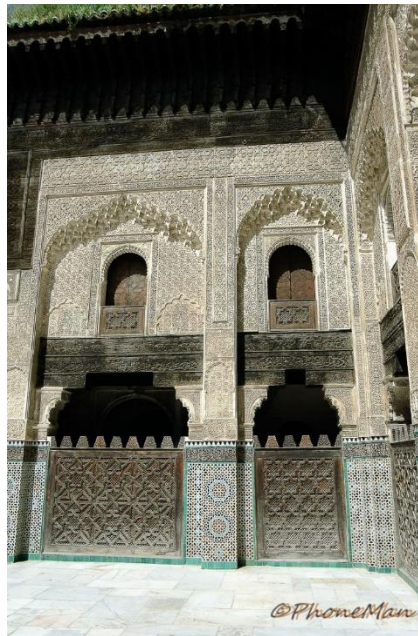
галереи, галерея же деревянными решетками мушарабийя была тщательно отгорожена от патио. Сквозь звенья решеток в полутемном пространстве аркады со стороны солнечного патио было ничего не разглядеть. У студентов должно было выработаться стойкое желание проводить большую часть времени в чтении книг, прослушивании лекций и других учебных занятиях – в патио, удаляясь в келью только на ночь. Оконные проемы в верхних ярусах, где могла располагаться еще одна галерея с кельями, если и были, так же плотно закрывались ставнями, как и арки нижней галереи решетками. И, соответственно, никаких мирадоров или просто оконных проемов наружу, в город, в окружающую медресе застройку, не было и не могло быть. Как правило, медресе содержалось за счет города, который своими налогами оплачивал обслуживающий персонал и педагогов медресе. В городе же располагалась мечеть, куда, помимо своей небольшой мечети, могли ходить учащиеся. Но при этом снаружи медресе ничем не выделялось в окружающей застройке. Обычно у медресе был один входной портал, и он располагался не по центру постройки, а сбоку, как и жилые дома он имел скифу – особый коридор с поворотом, не дававшим любопытным возможности заглянуть внутрь, так же, как и не поощрявшим возможное любопытство учащихся к происходящему снаружи. Чаще всего в Магрибе столь же непритязательны были и экстерьеры мечетей, но мечети имели отмечающие их минареты. Большинство медресе «Маленькой Альгамбры», за исключением медресе Бу Инания в Фесе, минаретов не имело.



Ил. 3. Медресе аль Аттарин в Фесе. XIV в.



Ил. 4. Медресе Сахриджд в Фесе. XIV в.



Ил. 5. Медресе Бу Инания в Мекнесе. XIV в.

При этом принцип распределения декора сохранялся такой же, как и в гранадской Альгамбре: убранство стены делилось на три зоны – снизу шла изразцовая панель, выше стуковая резьба, еще выше – резное дерево. Как и в Альгамбре, особенно в Львином дворце, в патио медресе не оставалось буквально ни одной пяди, не покрытой орнаментом. Однако, если в Альгамбре этот орнамент распространялся и на внутренние помещения, кельи медресе были его начисто лишены.

Таким образом, если в Альгамбре архитектурный образ строился на свободном перетекании как пространства, так и орнамента, в «маленькой Альгамбре» действовал принцип контраста и противопоставления. В Альгамбре работал принцип свободы и вседозволенности, в «Маленькой Альгамбре» – самоограничения и связанности.

Наверно, можно было познать свободу мысли в ее прихотливых изгибах. Орнаментальные мотивы, которые мы встречаем в «Маленькой Альгамбре», очень близки к орнаментам Альгамбры: из простейших фигур (квадрата или треугольника) складываются сложные геометрические фигуры. Наряду с растительными мотивами использовались геометрические построения и каллиграфия. Но если в Альгамбре восхвалялась красота ансамбля и мощь и сила земного владыки, в медресе надписи восхваляли Аллаха. И по сравнению с дворцом Львов в испанской Альгамбре, где орнамент становится более пластичным, чем во дворце Мирт, в «Маленькой Альгамбре» вновь происходит отказ от трехмерности орнамента в пользу его плоскостности и двухмерности. Тем самым преграда в виде стены хотя и приобретает легкость, становясь похожа на украшенную кружевами материю, но сохраняет свою незыблемость.

Таким образом, хотя схожи и композиционные решения (помещения располагаются вокруг внутреннего двора), и обилие орнамента, и богатство орнаментальных мотивов, но внутренняя суть памятников «Маленькой Альгамбры» кардинально отличается от «Большой» Альгамбры. Последняя была жилищем всемогущих властителей, наслаждавшихся своей свободой даже в окружении испанских христиан. «Маленькая Альгамбра» была учебным заведением, в котором учащиеся сохраняли только свободу мысли, но не самовыражения, будучи призваны к противостоянию суфизму и к идейной защите государственной власти.

Имеет место вечная закономерность, при которой архитектурные мотивы, переключиваясь на новую почву и сохраняя внешнюю схожесть с источником, кардинально изменяют свою семантику.

Список литературы:

1. Каптерева Т. П. Искусство стран Магриба. Средние века. Новое время. М.: Искусство, 1988. 320 с.
2. Каптерева Т. П. Искусство Испании. Очерки. М.: Изобразительное искусство, 1989. 388 с.
3. Никитюк О. Д. Кордова, Гранада, Севилья, древние центры Андалусии. М.: Искусство, 1972. 192 с.
4. Papadopoulo A. L'Islam et l'art musulman. L'art des grandes civilisations. Paris: L. Mazenod, 1976. 611 p.
5. Marcais G. L'Architecture musulmane d'Occident, Tunisie, Algerie, maroc, Espagne et Sicile. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1954. 541 p.

Список иллюстраций.

1. Львиный дворик Альгамбры. Гранада. XIV в.
2. Арка зала Сталактитов дворца Львов в Альгамбре. Гранада. XIV в.
3. Медресе аль Аттарин в Фесе. XIV в.
4. Медресе Сахриджд в Фесе. XIV в.
5. Медресе Бу Инания в Мекнесе. XIV в.

Эсоно А.Ф.

Государственный музейно-выставочный центр

РОСФОТО

Хранитель музейных предметов

УДК 769.1+737.23

ИСПАНИЯ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ ГОЛЛАНДИИ: СЛУЧАЙ С ГИБЕЛЮЮ ВАН ХЕМСКЕРКА В 1607

Аннотация: Данная статья посвящена иконографическому исследованию образа Гибралтарского сражения 1607 года – одного из ключевых событий в отношениях Испании и Голландии во время Восьмидесятилетней войны. Синтез гравюры и текста, карты и батальной сцены стал в европейской печати XVI–XVII вв. эффективным инструментом создания правдоподобного впечатления в популярном городском искусстве. Нидерландские листовки отличались от своих аналогов картографической точностью, сквозь которую голландский зритель-читатель получал информацию о событиях в стране и мире. Популярные издания в силу своего количества и художественной выразительности не могли не формировать неких устойчивых представлений, остающихся в исторической памяти. Образы Испании, главного оппонента Голландии в начале XVII века, занимали особое место в картине мира голландцев, потому неудивительно, что сюжет Гибралтарского сражения прошел причудливый путь: новостная листовка – медаль – книжная иллюстрация.

Ключевые слова: летучий листок, Восьмидесятилетняя война, Гибралтар, коммеморативные практики

Размышляя над темой статьи, посвященной человеку, покинувшему этот мир, можно прийти к выводу, что логичным было бы обращение к вопросам коммеморативных практик. Однако, учитывая то, что человек этот вдохновлял

коллег своим неубывающим интересом к испанскому искусству, проблема памяти требует и достаточной научной свежести. Думается, что исследование нескольких взаимосвязанных этапов развития одного испано-голландского сюжета в летучем листке, медали и книжной иллюстрации является достойным того, чтобы стать своеобразной данью памяти и полезным дополнением в изучении иконографии Испании раннего Нового времени.

Бесспорно, образ той или иной страны формируется не только изнутри, но и снаружи – другие исторические акторы способствуют появлению актуальных для своей собственной истории и культуры произведений искусства и литературы. Тем более это важно, когда эти темы ложатся на развитую систему культурного влияния и становятся расхожими сюжетами – это как раз случай голландского образа Испании. Развитая школа нидерландской гравюры вместе с одним из наиболее мощных производств печатной продукции создали условия для того, что те или иные события закреплялись и по-разному использовались на протяжении нескольких столетий в голландском историческом мышлении.

Так произошло с сюжетом о победе голландского флота над испанским у Гибралтара в 1607 году – победе, омраченной гибелью во время сражения Якоба ван Хемскерка, сразу же воспетого национального героя, первого в ряду «zeehelden» (нидер. - «морские герои») [6, с. 37]. Образы Испании, связанные с этой битвой, имели внутри Голландии национальное значение и, несмотря на свою специфику, безусловно, могут быть частью иконографического корпуса самой Испании. Особенно стоит подчеркнуть их популярный характер, ведь речь идет, прежде всего, об иллюстрированной публицистике, которой была отведена важная роль в создании национального мифа в Голландии.

Национальный миф как средство объединения людей – мощный инструмент, который среди первых стала использовать именно Голландия, нуждавшаяся в «создании» своей истории с собственными героями. Этому, конечно, в-первую очередь способствовала борьба с Испанией за

независимость и самостоятельность, а затем, вероятно, и экономическое превосходство, которое вылилось в создание вполне современного буржуазного национального самоопределения. Огромное значение для этого имела гравюра и иллюстрированная публицистика – Голландия обладала и нужным количеством мастеров, и производством бумаги [2, с. 208], и политической волей к печати особого рода материалов [9, р. 123], и искренне вовлеченной в процесс их потребления публикой, следившей за новостями. Эти условия сделали голландскую печать, возможно, наиболее прогрессивной для своего времени, и важно понимать, какой образ Испании сложился в ней.

Битва у Гибралтара имела все шансы стать частью популярно воспроизводимых печатно представлений голландцев о самих себе. Мифологические Геркулесовы столпы стали в эпоху Великих географических открытий вратами в Атлантический океан, соединив Средиземное море и торговлю с испанскими и португальскими колониями в Америках. Кроме того, Гибралтарский пролив был связан с северной Африкой военной логистикой на протяжении всего XVI века. Неудивительно, что южные берега Испании в условиях такого экономического и стратегического напряжения в проливе подвергались набегам североафриканских пиратов и османских корсаров – потому побережье охранялось и было испещрено укреплениями и наблюдательными башнями. Значение Гибралтарской баталии 1607 года и вне этого контекста ясно даже сейчас – голландский флот нанес неожиданное и весьма унижающее поражение испанскому флоту не у голландских берегов, а в водах, омывающих Гибралтарскую скалу, ещё и на фоне успешных переговоров о признании независимости восставших провинций и прекращении огня при отсутствии каких-либо выгод для самой Испании [3, с. 416-417].

Голландский флот, почти уподобившись атакам так называемых берберских пиратов – тем более, что разница между торговым и военным флотом в то время и даже конкретно в этой экспедиции Хемскерка была размытой [9, р. 118] – нанес удар именно в таком месте. События эти в

отношениях между Голландией и Испанией, а также в массовом сознании и затем в исторической памяти были принципиально важны. Пользуясь экономической и политической слабостью Испании, голландцы своей победой повлияли на заключение впоследствии Двенадцатилетнего перемирия [5, р. 238]. Стоит отметить, что смелость голландской атаки была оправдана и экономически – ведь в 1606 году Испания создала целый флот, целью которого был контроль за южным побережьем и Гибралтарским проливом, его оборона от проникновения нежелательных торговых и военных флотов, в том числе и голландских, а сам Хемскерк как адмирал претендовал на 13 процентов от стоимости вероятной добычи [9, р. 118]. Нужно отметить, что испанский береговой флот, застигнутый в гавани у Гибралтара, состоял из 8 галеонов, 2 паташей, 800 моряков и 1000 человек в терциях [10, р. 38], [8, р. 206] – поражение такого противника давало повод для гордости.

Стоит иметь в виду, что интересующие нас материалы имели во многом переходный тон, так как появились на рубеже двух веков. В XVI веке нидерландские мастера активно печатали гравюры на меди с изображениями актуальных исторических событий – вероятно, самыми знаменитыми и хрестоматийными стали так называемые «Исторические листы» Франса Хогенберга [11, pp. 121–140]. Обращение к гравюре как способу синтетическими методами, соединяя изображение и короткий текст, «рассказать» о текущих событиях стало одним важнейших достижений в длительном генезисе современного массового искусства и прессы как его части. Однако очевидно, что образы, созданные таким путем, были в той же мере новостями, в какой тиражными произведениями искусства. Особенно этот принцип станет доминировать в популярной печати эпохи барокко. Потому еще раз подчеркнем переходный характер рассматриваемого материала, который проявляется в стилистическом влиянии XVI века и в сущности синтетического ансамбля, привычного для XVII.

Так, вероятно, сразу после битвы у Гибралтара, в ходе которой голландцы блокировали испанский флот, чей командующий надеялся на

прикрытие береговой артиллерии, и победили, навсегда потеряв Хемскерка, в 1607 году гравер Клас Янс Висхер (1587–1652) создал достаточно сложную гравюру (Ил. 1). Это была составная композиция – и портрет флотоводца, и сцена боя, и планы баталии, и изображение похорон, которые проходили за государственный счет, и само захоронение в Амстердаме в Аудекерк с её интерьером. Видимо, в гравюре Висхер опирался на рисунки своего учителя Давида Винкбунса (1576-1632), а издателем этого новостного листа (несмотря на нынешние варианты сохранности в музеях, он имел текст [12]) был Виллем Янс Блау (1571–1638). В целом можно сказать, что над созданием этой листовки работали едва ли не самые крупные деятели голландского тиражного искусства начала XVII века. Стилистика гравюры, тем не менее, ближе к графике XVI столетия. Сохранилась также гравюра Бартоломеуса Долендо (1571–1625), который изобразил бухту Гибралтара и бой испанских и голландских кораблей – этот лист несколько проще, но может претендовать на роль прототипа для работы Висхера (Ил. 2). Точно также, стоит отметить, что похожий портрет Хемскерка в то же время награвировал и издал мастер портретной гравюры Кристофель Зихем (Ил. 3) – этот портрет в духе XVI столетия, который изображал героя на фоне морской же битвы, мог быть прообразом для портрета в листе Висхера-Блау.



Ил. 1. Клас Янс Висхер. Битва у Гибралтара. 1607. Рейксмузеум, инв. № RP-P-OB-77.989. Доступен по ссылке: <https://id.rijksmuseum.nl/200478654>



Ил. 2. Б. Долендо. Морское сражение у Гибралтара. 1607. Рейксмузеум, инв. № RP-P-OB-80.717. Доступен по ссылке: <https://id.rijksmuseum.nl/200493825>



Ил. 3. Кристофель Зихем. Портрет Якоба ван Хемскерка. 1607 г. или после. Рейксмузеум, инв. № RP-P-OB-15.594. Доступен по ссылке: <https://id.rijksmuseum.nl/200254763>

Вся композиция была напечатана, видимо, на нескольких листах бумаги, соединенных вместе с полосами текста – такой размах соответствовал политическому характеру события. Здесь стоит подчеркнуть, что тот же Долендо гравировал множество листов с битвами времен Восьмидесятилетней войны (Войны за независимость Объединенных провинций), и все они, по своей сути, отвечали голландским традициям восприятия карты как источника актуальной исторической информации [1, с. 224]. Лист Долендо потому логически мог предшествовать работе Висхера, как привычный формат, который в новом издании стал частью синтетической композиции, которая вместе с текстом повествовала и возвеличивала голландскую победу,

очевидно, создавая раннебарочное правдоподобное произведение, более подходившее для освещения национальной важности события.

С точки зрения иконографической наиболее ценны не столько текст и картографические материалы, столь характерные для голландских представлений о мире, сколько изображение баталии и собственно Гибралтара. На первом плане гравюры и у Долендо, и у Висхера находится мощная круглая башня, которая стоит на мысу на берегу залива. Вероятно, это реальная башня, прототипом для изображения которой служило укрепление Torre de Tuerto, но показанная, вероятно, весьма условно [9, р. 139]. Несмотря на то, что пока неясны источники для этого вида – ни в атласах Брауна и Хогенберга, ни в аналогичных изданиях листа с этой башней нет – сама сцена битвы в таком окружении повлияла уже на живописные изображения битвы (не говоря уже о перегравировках как минимум в последующие два века). Так, известно несколько полотен, имеющих прямое отношение к рассматриваемой иконографии: например, в 1617 году Адам Виллартс (1577–1664) создал картину с изображением битвы у Гибралтара (в коллекции музея Прадо (Ил. 4)), а в 1639 году написал её вариант «Разгром испанского флота голландским под командованием адмирала Якоба ван Хеемскерка при Гибралтаре 25 апреля 1607 года» (Ил. 5).



Ил. 4. Адам Виллартс. Битва у Гибралтара. 1617. Прадо, Мадрид, инв. № P007758. Доступен по ссылке: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/battle-of-gibraltar-25-april-1607/f97f254d-4486-4ea7-a12b-d9b9abf5d499>



Ил. 5. Адам Виллартс. Разгром испанского флота голландским под командованием адмирала Якоба ван Хеемскерка при Гибралтаре 25 апреля 1607 года. 1639. Рейксмузеум, инв. № SK-A-2162. Доступен по ссылке: <https://id.rijksmuseum.nl/20026974>

Однако, наряду с листовкой существовали и иные формы ранней пропаганды, имевшие большое значение для того, что можно назвать национальным мифом и исторической памятью голландского народа. Если граверы и издатели создавали новостные листовки, а художники живописали победы голландского флота или разнообразие заморских товаров, то медальеры отливали медали по случаю важнейших побед, увековечивая их в малой форме. Сложно представить, насколько пути разных способов исторического запоминания и распространения информации популярным путем переплетаются, но листовка Висхера стала основой именно для медали. Стоит отметить также и существование не менее публичного памятника Хемскерку – его рельефной эпитафии работы Хендрика де Кейзера, установленной в 1609 году по заказу Генеральных штатов [6, р. 37]. В нижней части надгробия находилось изображение Гибралтарского сражения знакомой иконографии Долендо-Висхера.

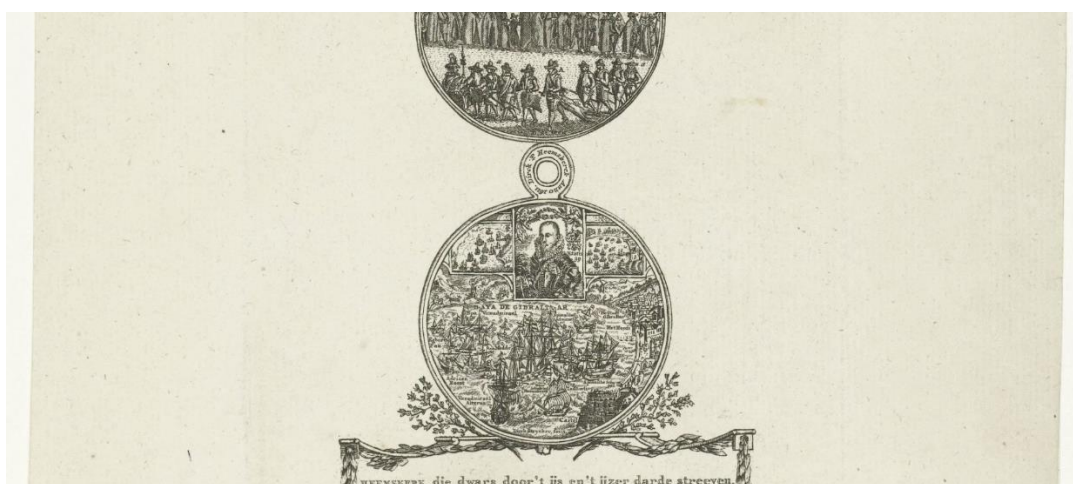
Медаль была создана, по-видимому, около 1611 года Дирком Стрийкером, который обозначил себя как мастер на обеих её сторонах. Ювелир, который по листовке сделал медаль, почти передал её стилистически переходный характер – от гравюры XVI века к тиражному искусству XVII. Он перекомпоновал сценки, поместив на одну сторону медали похоронную

процессию и захоронение в Аудекерк, а на вторую – битву и портрет, а также две карты-схемы, демонстрирующие запирающий маневр голландских кораблей. Были искусно гравированы на металле и текстовые обозначения – от названия места до подписи самого ювелира. В этом медаль и гравюра были схожи – печатная картина и текст скупого картографического характера создавали в итоге убедительный образ. Более того, в виде медали голландский национальный миф приобретал буквальный вес и форму. Можно сказать, что транзит синтетического образа Гибралтарской битвы из новостной листовки в ювелирную форму обусловил устойчивость исторической памяти – в дальнейшем будет известна именно медаль.

Медали имели большое пропагандистское значение и уже в XVII веке воспринимались как свидетельства самой истории (собственно, как зачастую и листовки). Можно сказать, что в XVII столетии голландские медали служили материальной летописью страны, и уже в 1687 француз Пьер Бизо опубликовал исследование «Металлическая история Голландской республики» (*Histoire métallique de la République de Hollande*) [4]. Этот труд с описанием медалей и их изображением, возможно, также использовал их для дальнейшего формирования национального голландского мифа, но уже извне – как национального освобождения от испанского владычества, что согласовывалось с претензиями самой Франции. К концу XVIII столетия испанцев в актуальной истории Голландии опережали англичане, которые, кроме всего прочего, с 1704 года владели тем же Гибралтаром. О местонахождении самой медали Стрийкера сейчас судить трудно, но до нашего времени дошли зеркальные оттиски, сделанные с неё, а в XVIII веке она находилась в частном собрании высокопоставленного чиновника, главного комиссара почты Лейдена, Хендрика Альберта Диббетца.

В условиях нового судьбоносного противостояния – теперь уже с Англией – голландская историческая память, к которой обращались поэты и политики, вновь прибегла к образу Гибралтарской победы 1607 года – одной из первых и столь смелых. В 1781 году во время четвертой англо-голландской

войны при Доггер-банке, отмели в Северном море, голландский флот встретился с английским. После долгого и тяжелого сражения корабли вернулись в родные порты – голландцы считали, что выиграли, однако сама битва едва ли имела такое историческое значение, как это казалось современникам в Голландии. Тем не менее, в 1782 году вышла книга лейденского ученого, художника и поэта Йоханнеса Ле Франка ван Беркей (1729-1812) «Морской триумф батавской свободы при Доггер-банке» (*De Zeetriumph der Bataafsche Vryheid Op Doggersbank*) [7]. Было сделано несколько переизданий поэмы Ле Франка, она приросла еще одним томом, но сохранившиеся экземпляры сильно разнятся между собой по составу и количеству гравюр. Среди них был и лист с изображением знакомой нам медали, восходящей к листовке (Ил. 6).



Ил. 6. Медаль на смерть Якоба ван Хемскерка. 1607. Неизвестный мастер. 1780-1782. Рейксмузеум, инв. № RP-P-OB-80.720. Доступен по ссылке: <https://id.rijksmuseum.nl/200493904>

В публикации поэмы Беркей триумф голландского флота при Гибралтаре в начале XVII века оказался вплетен в монументальную поэму, посвященную победе при Доггер-банке как части богатой событиями голландской истории. Таким образом медаль почти двухсотлетней давности была актуализирована и вновь использована для встраивания в национальный миф уже новой битвы. Так что популярная сущность медали, унаследованная от новостной листовки, проявляется и в виде книжной иллюстрации во вполне

пропагандистском поэтическом произведении. Медаль 1607 года в гравюре 1782 из патриотической книги можно поэтому трактовать и как иллюстрацию, и, как это было уже привычно для иллюстрированной публицистики, как материальное свидетельство прошедшего события.

Бесспорно, гравюра 1782 года была сделана именно как изображение реального предмета, настоящей медали с отверстиями для подвески, но также были добавлены и декоративные украшения чисто графического свойства. Над одной стороной медали появился бант с черепом, под второй стороной – рамка, украшенная гирляндой. Это траурное убранство создавало дополнительный оттенок в духе *vanitas*, а также выдает стилистику позднего XVIII века (а в некоторых вариантах и начала XIX века). В остальном гравёр точно передал и оригинальный рисунок, и текстовую легенду к нему. Так, новостная листовка стала медалью, которую хорошо знали и помнили, и использовали в соответствующих обстоятельствах для укрепления национального мифа, перенося из одного искусства в другое образ сражения у Гибралтара.

Здесь следует заметить, что иконография Гибралтара – столь важного стратегического пункта – постоянно менялась из-за интереса других стран. Оживленная экономическая и военно-морская история региона Гибралтарского пролива способствовала тому, что устойчивость приобрел не какой-то конкретный, но обобщенный образ Гибралтарской скалы с её разновременными укреплениями, которые будто подчеркивали смену своих владельцев – мавров, испанцев, англичан. Рассмотренный нами мотив в целом соотносится с такой иконографической моделью, обладает длительностью в два века, но слишком тесно связан с актуальным характером первоначального источника – новостного листа, дитя барочного театра и зарождающейся прессы.

Данные материалы, тем не менее, могут быть важны в рамках исследования другого более значимого и более длительного мотива в изображении Испании. Мотив этот можно очень условно обозначить как

«Испания, которую можно победить» – будь то осада Мидлбурга (1572–1574), катастрофа Непобедимой армады (1588), взятие Кадиса (1596), разграбление Серебряного флота у Кубы (1628), а также битва при Виго (1702), породившая множество памфлетов, и сама Война за Испанское наследство (1701–1714), приведшая на Гибралтарскую скалу конкурентов голландцев – англичан. Однако даже на таком фоне и в таких рамках устойчивость в голландской традиции образа победы Хемскерка в 1607 году у Гибралатара, вероятно, во многом была обусловлена успешностью уже изначально популярно ориентированной новостной листовки.

Литература:

1. Алперс, С. Искусство описания: голландская живопись в XVII веке. V-A-C press, 2022. 438 с.
2. Дэвидс, К. 450 лет лидерства: Технологический расцвет Голландии в XIV-XVIII вв. и что за ним последовало. Альпина Паблишер, 2023. 640 с.
3. Израэль, Д. Голландская республика. Ее подъем, величие и падение. 1477-1806. Том I. Москва, издательство «Клио», 2018. 608 с.
4. Bizot, P. Histoire métallique de la République de Hollande. Paris, D. Northemels, 1687. 358 p.
5. Gallegos Vázquez, F. La guerra de los Países Bajos hasta la Tregua de los Doce Años // Revista Aequitas: Estudios sobre historia, derecho e instituciones, Volumen 4 (2014). Pp. 167-252
6. Lawrence, C. The cult of the seventeenth-century Dutch naval heroes: Critical appropriations of a popular patriotic tradition // Narratives of Low Countries History and Culture: Reframing the Past. London, University College, 2016. Pp. 35-43
7. Le Francq van Berkhey, J. De Zeetriumph Der Bataafsche Vryheid Op Doggersbank, Eerste Stuk. Amsterdam, Johannes Allart, 1781. 256 p.

8. López Martín, I. La batalla de Gibraltar y sus efectos sobre la Tregua de los Doce Años en el Mediterráneo // El arte de la prudencia: la tregua de los Doce años en la Europa de los Pacificadores (coord. por Bernardo José García García, Manuel Herrero Sánchez, Alain Hugon), 2012. Pp. 201-230
9. Pardo González, J. C. Jacob Van Heemskerck y la batalla de Gibraltar de 1607 (primeras imágenes) // Almoraima. Revista de Estudios Campogibraltares, Vol. 46, abril 2017. Algeciras, Instituto de Estudios Campogibraltares, Pp. 117-140.
10. Villena Jurado, J. El ataque holandés a Gibraltar en 1607: su repercusión en Málaga // Almoraima. Revista de Estudios Campogibraltares, vol. 54, abril 2021. Algeciras, Instituto de Estudios Campogibraltares. Pp. 37-44
11. Voges, R. Power, Faith, and Pictures: Frans Hogenberg's Account of the Beeldenstorm // Low Countries Historical Review, Volume 131-1, 2016. Pp. 121-140
12. Warren, M. Eternal Memory Mirrors: Seventeenth-century Dutch Newsprints of Political Executions // Early Modern Low Countries, 5(1), 2021. Pp. 98-133

Корконосенко К. С.

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

**Мерцающее барокко:
Из наблюдений над хрестоматиями Б. И. Пуришева**

Аннотация

В заметке проведен сопоставительный анализ переизданий хрестоматий Б. И. Пуришева по западноевропейской литературе XVII века, вышедших в 1937, 1940 и 1949 годах (их испанские разделы). Сам корпус испанской литературы почти одинаков, зато удалось обнаружить значимые различия в текстах от составителя. В характеристиках, которые давались испанским писателям той эпохи, Пуришев, подчиняясь неясным сейчас требованиям идеологической конъюнктуры, вставлял и убирал из текста термин «барокко». Конкретных идеологических запретов на использование термина «барокко» в статьях о больших мастерах XVII века обнаружить не удалось. Однако из разрозненных высказываний явствует, что слово «барочный» в 1940-е годы являлось контекстуальным синонимом слова «плохой».

Ключевые слова: Б. И. Пуришев, барокко, Гонгора, Тирсо де Молина, Грасиан, Кальдерон, Кеведо.

Речь в этой заметке пойдет о переизданиях хрестоматий Б. И. Пуришева по западноевропейской литературе XVII века, вышедших в 1937, 1940 и 1949 годах¹. Сам корпус испанской литературы, фрагментарно представленный в

¹ Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература эпохи Возрождения и XVII века. М.: Учпедгиз, 1937; Хрестоматия по

этих книгах, почти одинаков, перемены оговорены в кратких предисловиях, зато удалось обнаружить значимые различия в текстах от составителя.

Очевидно, что книга, выпускаемая Государственным учебно-педагогическим издательством Накркомпроса РСФСР и рассчитанная на массовую студенческую аудиторию², при каждом переиздании проходила очередную «идеологическую чистку» и не должна была содержать политически ошибочных утверждений. Мое внимание привлекла непростая судьба термина «барокко» в характеристиках, которые составитель хрестоматии давал испанским писателям той эпохи: подчиняясь неясным сейчас требованиям идеологической конъюнктуры, Пуришев — на взгляд сегодняшнего читателя, произвольно — вставлял и убирал его из текста. Ниже значимые разночтения представлены в виде таблиц.

Гонгора

1937. С. 551–552	1940. С. 71.	1949. С. 75.
Испанский поэт. Элементы «культуранизма». Гонгора оказал значительное влияние на развитие европейской прециозной поэзии.	Испанский поэт. Элементы «культуранизма». Гонгора оказал значительное влияние на развитие европейской прециозной поэзии.	Испанский поэт. Элементы «культизма». Гонгора оказал значительное влияние на развитие европейской барóчной поэзии XVII в.

Тирсо де Молина

западноевропейской литературе XVII века. М.: Учпедгиз, 1940; Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века. 2-е изд. М.: Учпедгиз, 1949.

² В 1937 году тираж составлял 35.000 экземпляров; в 1940-ом — 10.000, в 1949-ом — 25.000.

1937. С. 489.	1940. С. 169.	1949. С. 155–156.
Выдающийся испанский драматург «золотого века».	Выдающийся испанский драматург «золотого века».	Выдающийся испанский драматург «золотого века»... Тирсо еще во многом тесно связан с традициями эпохи Возрождения... Однако в ряде своих произведений /.../ Тирсо уже переходит на позиции литературы Барокко ... Влиянием эпохи Барокко отмечена и его знаменитая пьеса «Севильский озорник, или Каменный гость».

Грасиан

1937	1940. С. 239–240.	1949. С. 228.
Нет такого раздела.	Автор трактатов на тему «жизненной мудрости»... Школа концептистов. Упомянут немецкий перевод «Обиходного оракула», сделанный Шопенгауэром .	Философ-моралист эпохи Барокко , автор трактатов на тему «жизненной мудрости»... Школа концептистов. Шопенгауэр не упомянут.

		...реакционные этические, религиозные и политические тенденции, столь характерные для литературы испанского Барокко.

Кальдерон

1937. С. 507.	1940. С. 186.	1949. С. 167–168.
Крупнейший драматург «золотого века» испанской литературы.	Крупнейший драматург «золотого века» испанской литературы.	Крупнейший испанский драматург эпохи Барокко. Даже в таком характерном для литературы Барокко произведении, как «Жизнь есть сон»...

Кеведо

1937. С. 559.	1940. С. 206.	1949. С. 192–193.
Видный испанский поэт и писатель эпохи Барокко. ...любовная лирика и романс переплетаются с сатирами и философскими сонетами,	Выдающийся прозаик и поэт. ...любовная лирика и романс переплетаются с сатирами и философскими сонетами, пронизанными	Выдающийся прозаик и поэт. ...любовная лирика и романс переплетаются с сатирами и философскими сонетами, пронизанными

пронизанными барочно- меланхолическими мотивами.	характерными для эпохи Барокко меланхолическими мотивами. Теоретически борясь с культизмом, Кеведо в то же время был видным представителем концептизма — одной из разновидностей испанской прециозной литературы Барокко...	характерными для литературы Барокко меланхолическими мотивами. Теоретически борясь с культизмом, Кеведо в то же время был видным представителем концептизма — одной из разновидностей испанской прециозной литературы Барокко...

Как видим, от издания к изданию Пуришев то использовал, то убирал слово «барокко» применительно к испанцам, которые сейчас, в современном литературоведении, устойчиво связаны с этим понятием. В версии 1940 года барочные черты присущи лишь одному Кеведо, да и то (в отличие от хрестоматии 1937 года) об этом говорится не в первом предложении развернутой справки, а ближе к концу. В 1940 году Пуришев предпочитает использовать нейтральный термин «золотой век», а в 1949-ом он последовательно и даже нарочито вводит разграничения между авторами и произведениями эпохи Возрождения и Барокко.

При этом Пуришев вполне свободно оперирует термином «барокко» в других национальных разделах; в предисловии 1937 года он объявляет барочными стихи Гонгоры и Кальдерона (хотя в справках о них этого слова нет). В коротком разделе «От составителя» 1940 года слова «барокко» нет. Зато в именных разделах 1940-го года барочными названы, среди прочих, Джамбаттиста Марино, Христиан Гофмансвальдау, Андреас Грифиус; французские авторы последовательно именуются прециозными.

1937. Предисловие. С. 5.	1940. От составителя. С. 3.	1949. От составителя. С. 5.
Существенной особенностью настоящей хрестоматии, обнимающей эпоху Возрождения, барокко и классицизм XVII в., является то, что в нее не включены «Дон Кихот» Сервантеса и пьесы Шекспира, за исключением Макбета, приведенного полностью ³ .	Слова «барокко» нет. Это было время, ознаменованное ожесточенными классовыми битвами, одним из выражений которых явилась интенсивная борьба литературных течений и стилей.	Это было время, ознаменованное ожесточенными классовыми битвами, одним из выражений которых явилась интенсивная борьба литературных течений и стилей.
		С. 5. Там, где были особенно значительны силы феодально-церковной реакции, где царил глубокий экономический и политический упадок, наибольшего развития достигла литература Барокко...

³ С. 264–347. Пер. А. Радловой.

С. 6. Барокко в лирике особенно наглядно представлено стихотворениями кавалера Марини, Гонгоры, Кальдерона, Кеведо и Гофмансвальдау.		С. 5. Так было в Испании, Италии и Германии.
С. 6. Отрывки из произведений Мадлены де Скюдери характерны для повествовательной литературы европейского барокко XVII в.		С. 5. Гораздо меньшую роль литература Барокко сыграла во Франции, где она выступала в формах аристократической прециозной литературы,

Знаменательно, что именно Б. И. Пуришев является автором статьи «Барокко» в первом томе Литературной энциклопедии (1930), в конце библиографического списка (составленного из работ исключительно немецких ученых) Пуришев указывает: «Марксистских работ о Б. и работ на русском яз. нет, если не считать намеков на стиль Б. у Луначарского А. В., в “Истории зап.-европейской лит-ры в ее важнейших моментах”, ч. 1, М. — Л., 1924»⁴; а в своих поздних воспоминаниях Пуришев с гордостью писал, что его статьи «Барокко» и «Рококо» были первыми на русском языке⁵.

⁴ Пуришев Б. И. Барокко // Литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1930. С. 354.

⁵ Пуришев Б. И. Воспоминания старого москвича. М., 1998. С. 74.

В целом же, как показывают мои неполные, скорее точечные разыскания в трудах советских исследователей, термин «барокко» применительно к литературе устойчиво использовался в 1930-х годах и исчезающе «мерцал» в 1940-е. Например, А. А. Смирнов в большой статье 1946 года, которая, судя по названию⁶, могла бы внести ясность в терминологию советских литературоведов, не использует термин «барокко» применительно к Шекспиру. Напротив, Смирнов утверждает:

Все это [то есть перелом в жизнеощущении и перемена стиля в более поздних произведениях] дало повод многим западным критикам говорить о том, что творчество Шекспира второго периода есть полнейшее выражение стиля барокко. Такое определение, однако, ввиду большой путаницы в понимании термина «барокко», либо расплывчато и неполно, либо по существу неверно. Дело в том, что под понятие «барокко» критики часто подводят множество очень различных явлений⁷.

...стилевые черты барокко как нельзя лучше подходили для мистических настроений и особого рода эстетизма, которые типичны для художников и поэтов феодально-католической реакции. Это — отказ не только от Ренессанса, но и вообще от всякого гуманизма. Таково искусство Гонгоры и, до известной степени, Кальдерона — в Испании, Грифиуса — в Германии, поздних драматургов-елизаветинцев: Уэбстера, Форда, Тернера, а в лирике — Донна и «метафизической школы» — в Англии, не считая огромного количества второстепенных писателей и художников во всех странах тогдашней Европы⁸.

⁶ *Смирнов А. А.* Шекспир, Ренессанс и барокко. К вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма // Вестник Лен. университета. Л., 1946. № 1. С. 96–112.

⁷ Там же. С. 99.

⁸ Там же. С. 100.

Согласно А. А. Смирнову, искусство Шекспира второго периода совершенно не таково: он отошел от Ренессанса, но не к барокко, а к «трагическому гуманизму». К стилю барокко он близок лишь формально.

Конкретных идеологических запретов на использование термина «барокко» в статьях о больших мастерах XVII века обнаружить не удалось. Однако из разрозненных высказываний явствует, что слово «барочный» в 1940-е годы являлось контекстуальным синонимом слова «плохой».

Литература:

1. Пуришев Б. И. Барокко // Литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1930. С. 347–354.
2. Пуришев Б. И. Воспоминания старого москвича. М., 1998. 100 с.
3. Смирнов А. А. Шекспир, Ренессанс и барокко. К вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма // Вестник Лен. университета. Л., 1946. № 1. С. 96–112.
4. Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература эпохи Возрождения и XVII века. М., 1937. 776 с.
5. Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века. М., 1940. 676 с.
6. Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века. 2-е изд. М., 1949. 680 с.

The shimmering Baroque: Observations on Boris Purishev's chrestomathies

korkonos@mail.ru

**«А ТВОЙ ЛЮБИМЫЙ СЮЖЕТ «ДОН-КИХОТ»?»
ГЕРОИ РОМАНА СЕРВАНТЕСА В ТВОРЧЕСТВЕ И. Я. ГИНЦБУРГА**

***Аннотация:** В фондах ГМИР хранится гипсовый эскиз И. Я. Гинцбурга «Дон Кихот и Санчо Панса», выполненный мастером в 1938 г. В статье автор выясняет, что данная скульптура была уже третьим вариантом, созданным Гинцбургом на тему одного из сюжетов романа Сервантеса. К работе над первым вариантом он приступил еще в 1892 г., второй вариант был впервые представлен публике в 1930 г. До нашего времени сохранились лишь две последние скульптуры. Также в статье рассматривается тема путешествия Гинцбурга по Испании. Особое внимание уделено интерпретации скульптором образов персонажей романа Сервантеса и ее близости с взглядами Д. С. Мережковского на ту же тему.*

***Ключевые слова:** И. Я. Гинцбург; В. В. Стасов; Д.С. Мережковский; Дон Кихот и Санчо Панса; скульптура; Музей истории религии; Испания.*

14 ноября 2023 г. – 4 февраля 2024 г. в ГМИИ им А. А. Пушкина проходила выставка «Образы Испании. Русское искусство XIX – XXI веков», которая была призвана раскрыть тему Испании в русском искусстве, рассказать о впечатлениях соотечественников, путешествовавших на Пиренейский полуостров, познакомить посетителей с художественными интерпретациями образов Дон Кихота и его верного оруженосца, созданными русскими мастерами. Одно из имен, которое не было упомянуто ни на выставке, ни в каталоге, напечатанном к экспозиционному проекту – это имя выдающегося русского/еврейского скульптора Ильи Яковлевича (Элиаса Янкелевича) Гинцбурга (1859–1939). Данная статья призвана

обратить внимание испанистов на этого человека и творца, не только как на путешественника по Испании, но, в первую очередь, как на интерпретатора образов персонажей бессмертного романа Сервантеса в скульптуре.

Для выставки «Революционная Испания в борьбе с фашизмом» в 1938 г. Музей истории религии АН СССР приобрел у академика Гинцбурга гипсовый эскиз «Дон Кихот и Санчо Панса». В акте поступления от 23 октября он значится среди других предметов, не имевших отношения к Испании, и датированных ранее. Возможно, это было одно из последних произведений скульптора, смерть которого наступила 3 января 1939 г.

С обратной стороны эскиз подписан: «Гинцбург 1938». Скульптура небольшого размера – 49,5 x 31 x 17 см. На прямоугольном постаменте стоит «деревянный конь», в верхней части головы которого сделан колок. На «коне» сидят Дон Кихот и Санчо. Рыцарь – высокий, худой пожилой, с усами и бородкой – одет в доспехи, обе руки подняты, в одной руке – копье, в другой небольшой круглый щит; на голове – круглый шлем-тазик. Шея Дон Кихота вытянута, на глазах повязка. Санчо сидит сзади, он держится за рыцаря, его глаза также повязаны; одной рукой оруженосец цепляется за ногу Дон Кихота, другой – за шею «коня». Очевидно, что мастер в работе над скульптурной группой обратился к известному эпизоду из второго тома романа Сервантеса, глава XLI.

Эскиз был взят в основной фонд (инв. № Б-2024-III) и впервые выставлен на обозрение публики на «испанской выставке». Текст этикетки, сопровождавшей экспонат, сохранился в архиве музея. Посетители читали: «Испанские фашисты-мракобесы, уничтожая культуру и памятники искусства испанского народа, выдвинули лозунг – “долой Дон Кихота”. “Изгоним Дон Кихота из Испании” – озаглавил свою статью один из продавшихся фашистам испанских литераторов». Две цитаты дополняли этикетку: «Маркс, по словам Поля Лафарга, выше всех романистов ставил Сервантеса и Бальзака, и в Дон Кихоте видел эпос умирающего рыцарства, добродетели которого в только что народившемся мире буржуазии стали чудачеством и вызывали насмешки» (Поль Лафарг. Воспоминания о Марксе. Партиздат, 1933 г., Стр. 7); «Дон Кихот был

сильнейшим орудием в руках буржуазии в ее борьбе против феодализма, против аристократии». (т. Димитров. ЦО Правда 4/III 1935 г.)¹. Подобная трактовка персонажа Сервантеса была характерна для советской пропаганды времен Гражданской войны в Испании.

«Испания Сервантеса и Лопе де Веги, Испания Веласкеса и Мурильо» – была той самой, которую защищала «героическая народная Испания», в поддержку которой открылась выставка. Ей противостояла фашистская Испания, провозглашенная наследницей инквизиции². Репродукция гравюры Гюстава Доре с изображением Рыцаря Печального Образа и его оруженосца воспроизводилась на щите «Испания XVI – XVII вв.». Разные издания романа музей выставлял в витрине «Испанская литература XVI – XVII веков».

Скульптура «Дон Кихот и Санчо Панса», проданная МИР АН СССР, была уже третьим вариантом, созданным И. Я. Гинцбургом на эту тему. К работе над первым вариантом мастер приступил еще в 1892 г. Этому предшествовали поездки в Испанию.

О кратком посещении, состоявшемся в 1878 г., Гинцбург написал в своих мемуарах «Как я стал скульптором» (1901 г.). Находясь во Франции, а именно в Сен-Жан-де-Люз, девятнадцатилетний Илья Яковлевич увидел объявление о том, что в Сан-Себастьяне будет проходить бой быков. Заинтересованный, он решил совершить путешествие через Пиренеи и посмотреть зрелище. Дальнейший текст построен на контрастах: автор рассказывает, как быстро великолепие и торжество сменилось кровавой потехой, мучением несчастного зверя. Оно напомнило ему эпизод из детства, когда «дрянные мальчишки» поймали и пытали мышь. Заканчивался эпизод следующим высказыванием: «Когда же через несколько лет я был в Мадриде и узнал, что там скоро состоится бой быков, я уехал из города,

¹ НА ГМИР Ф. 1. Оп. 2. Д. 99. Л. 303.

² Подробнее о том, как освещалась в экспозициях музея история антиклерикализма см.: Шахнович М. М. Освещение истории антиклерикализма в экспозициях Музея истории религии АН СССР (1932–1961) / Антиклерикализм как культурно-исторический феномен: сб. статей. СПб: Изд-во СПбГУ. 2011. С.140-151.

чтобы не видеть больше той публики, которая примет участие в этом отвратительном безобразии»³.

Второе путешествие Гинцбург совершил в 1887 г. На длительное посещение Испании скульптора сподвиг Владимир Васильевич Стасов (1824–1906), выдающийся критик, историк искусств – человек, знавший Элиаса (он предпочитал называть скульптора еврейским именем) с детства и сыгравший важную роль в его судьбе. В архиве Стасовых в Пушкинском доме хранится переписка между двумя деятелями. 23 апреля 1887 г. Стасов писал Гинцбургу: «Не знаю, где Вы проведете осень и зиму, в Италии или в Париже, но, признаться, я очень желал бы Вам вместо того попасть еще и в Испанию. Помните, чего не сделаете теперь, того уже не изловите никогда впоследствии!»⁴. Первого мая Илья Яковлевич еще сомневался, он размышлял в письме: «Не знаю, удастся ли мне поехать в Испанию, если у меня окажется мало денег, то отложу эту поездку на после»⁵. Двадцать первого мая он проявил больше уверенности: «Но если уеду, то не в Италию прямо, а сперва в Испанию, [...], будет побольше денег то и в Гранаду поеду, а то ограничусь Мадридом и Толедо, и из Барцелоны поеду в Геную»⁶. Двадцать пятого мая Гинцбург уже не сомневался в предстоящей поездке: «Завтра еду я в Мадрид и постараюсь побывать во многих городах Испании»⁷.

За три недели скульптор осмотрел Мадрид, Толедо, Кордову, Севилью, Гранаду, Малагу, Картахену, Сарагосу, Валенсию и Барселону. О силе своего впечатления он писал Стасову 22 июня из Флоренции: «Хотя я уже в Италии, почти в самом центре ее, а все-таки мыслями как бы живу я все еще в Испании, до того сильны и важны впечатления, полученные мною там, мне кажется, Испания никогда не сгладится из моей памяти и постоянно буду я вспоминать все, что там видел»⁸. Все было для него новым – города, улицы, дома, одежды, но особенно впечатлили скульптора художественные памятники, в которых «встречались

³ Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Л.: «Художник РСФСР», 1964. С. 48.

⁴ РО ИРЛИ РАН. Ф. 294. Оп. 1. Д. 98. Л. 30.

⁵ Там же. Д. 264. Л. 40(об).

⁶ Там же. Л. 43.

⁷ Там же. Л. 46(об).

⁸ Там же. Л. 52.

образы всех трех гениальных стилей – готики, Ренессанса и арабского»⁹. В столице помимо Прадо Илья Яковлевич посетил национальную выставку изобразительных искусств. Современное испанское искусство восхивило его не меньше, чем работы старых мастеров: «Испанцы поразили меня силою своего таланта и умением писать, они, кажется, самые сильные теперь в Европе»¹⁰. Из всех увиденных произведений он упоминает Стасову лишь две скульптуры: «Al agua» и «La Tradición». Имена авторов им не названы.

Согласно «Catálogo de la exposición nacional de bellas artes de 1887» (Мадрид, 1887), первая группа, изваянная из мрамора, была выполнена Мариано Бенлиуре-и-Хилем (1862–1947), вторая – из гипса – Агустином Керолем-и-Субиратс (1860–1909), ровесниками Гинцбурга, мастерами, впоследствии создавшими множество скульптур для разных городов Испании¹¹. Обе работы были высоко отмечены жюри. Группу «Al agua» приобрел после выставки граф де ла Патилья. В 1931 г. она погибла в пожаре. Гипсовая скульптура «La Tradición» была куплена музеем Прадо. В 1889 г. Агустин Кероль-и-Субиратс создал бронзовый вариант, который хранится там же. Бенлиуре показывал жанровую сценку из наблюдений за детьми: старшая сестра держит в руках младшую, та отчаянно сопротивляется и отказывается лезть в воду. В композиции Кероля-и-Субиратс мы видим старуху с вороном на плече, она обращается к детям, рассказывает им древние предания.

Оба сюжета были близки Илье Гинцбургу, уже прославившемуся в Петербурге скульптурными произведениями с изображениями детей. Особенную популярность получил его «Мальчик, собирающийся купаться» (1886 г.), созданный за год до поездки на Пиренейский полуостров. Работу «Al agua» скульптор оценивал так в письме Стасову: «В высшей степени экспрессивно и верно исполнено это!»¹². Вторая работа также вызывала его восхищение: «исполнено это чудесно!»¹³.

⁹ РО ИРЛИ РАН. Ф. 294. Оп. 1. Д. 98. Л. 52(об).

¹⁰ Там же.

¹¹ Catálogo de la exposición nacional de bellas artes de 1887. Madrid, 1887. P. 211, 219.

¹² РО ИРЛИ РАН. Ф. 294. Оп. 1. Д. 98. Л. 53.

¹³ Там же.

О Прадо Гинцбург Стасову подробно не писал; мастер ограничился следующим: «В Мадриде видел я величайший музей»¹⁴. Можно предположить, что особое внимание скульптор обращал на живопись Веласкеса и Мурильо, которых высоко ценил. Так, в другом письме, где речь шла о художественной коллекции в Мюнхене, он, в частности, отмечал как понравившиеся «жанровые картины Мурилло, в особенности хороша голова мальчика»¹⁵. Что касается работ Гойи, то, вероятно, они не сильно привлекали скульптора. Уже позже в 1906 г. Стасов напишет Элиасу, собиравшемуся в очередной раз в Европу: «Еще бы я постарался Вас толкнуть на то, чтобы Вы в Париже и в Лондоне узнали Гою (Goya), кажется, Вы мало его знаете, так же как и Гогарта»¹⁶. Стасову важно было подчеркнуть значимость этих художников для своего младшего друга. Еще в 1884 г. он совместно с Марией Валентиновной Ватсон, которая в 1907 г. переведет «Дон Кихота», опубликовал в «Вестнике изящных искусств» статью «Франсиско Гоя». В ней критик рассказывал своим соотечественникам об «одной из лучших европейских слав нового времени», уже давно «открытой» Францией, но очень плохо известной в России¹⁷.

О последних днях пребывания в Испании Элиас писал своему корреспонденту: «Правда, возвращение мое, начиная с Малаги было сопряжено с разными неприятностями для меня, так на пароходе (из Малаги в Картахену) я чуть не сломал себе обе ноги в то время, когда я был одержим морскую болезнью, так что в Валенсии я должен был обратиться к доктору, а до Барцелоны я немало бедствовал, не будучи в состоянии ходить. Но все это уже прошло, а то, что я видел в Испании до Гренады, того я не забуду и [неразб] с удовольствием вспомню об этом великом моем путешествии»¹⁸.

О житейских бедах (в гостинице и на пароходе), случившихся во время этой поездки, Илья Яковлевич впоследствии с юмором напишет в рассказе «Мои

¹⁴ Там же. Л. 52(об).

¹⁵ РО ИРЛИ РАН. Ф. 294. Оп. 1. Д. 264. Л. 13. Опубликовано в книге: Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Л.: «Художник РСФСР», 1964. С. 211.

¹⁶ РО ИРЛИ РАН. Ф. 294. Оп. 1. Д. 98. Л. 251(об).

¹⁷ Ватсон М. В., Стасов В. В. Франсиско Гоя // Вестник изящных искусств. 1884. Т. II. Вып. 5. С. 351.

¹⁸ РО ИРЛИ РАН. Ф. 294. Оп. 1. Д. 264. Л. 48(об)-49.

приключения в Испании», опубликованном в 1911 г. в журнале для юношества «Родник»¹⁹.

Возможно, главным результатом знакомства Гинцбурга с Испанией и ее культурой стала скульптурная группа «Дон Кихот и Санчо Панса», к работе над которой он приступил спустя пять лет после возвращения из поездки. Косвенным результатом можно также назвать и выставленную в том же 1892 г. в Академии художеств композицию «Интересная сказка» («Первая сказка»). На суд публики мастер предложил собственную интерпретацию сюжета, на который обратил внимание еще в Мадриде: маленькая девочка с большим вниманием и интересом слушает сказку, которую ей рассказывает мать.

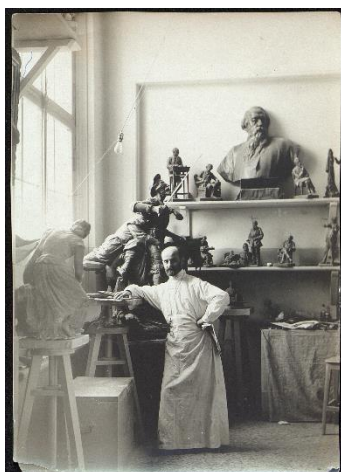
О подготовке к работе над «Дон Кихотом» свидетельствует фотография А. А. Несветевича, сделанная в том же 1892 г. На снимке запечатлена сцена в мастерской скульптора. Среди лиц, снятых фотографом: сам ваятель, его модель – знаменитый художник В. В. Верещагин, а также Стасов, беседующий с Верещагиным. На снимке видно, что с левой стороны висит неполный рыцарский доспех: шлем, кираса и ножные латы²⁰.

В письме от 21 августа того же года Стасов писал Марку Матвеевичу Антокольскому, своему другу, когда-то открывшему юному Элиасу путь в российскую столицу и в Академию: «Однако несмотря на болезни, он усердно работает (когда только может) в мастерской, особенно над своим “Дон Кихотом и Санчо Пансой”. На днях он сам будет Вам писать»²¹.

¹⁹ Гинцбург И. Я. Мои приключения в Испании // Родник. 1911. № 10. С. 327–336.

²⁰ ГК РФ. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля». ГЛМ КП 50949/131. Номер ГК 33133628. <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=33333977> (дата обращения 17.11.2024)

²¹ РО ИРЛИ РАН. Ф. 294. Оп. 1. Д. 23. Л. 218 (об).



Ил. 1. И. Я. Гинцбург в своей мастерской. Кон. XIX – нач. XX в. Санкт-Петербург. Фотобумага, фотопечать. 17,5х12,5 см. Инв. № Ф-5721. КП № 3760/1251 © Государственный музей Л. Н. Толстого.



Ил. 2. И. Я. Гинцбург. Дон Кихот и Санчо Панса. 1892–1895. Гипс. Фрагмент фототипии из издания: Альбом Академической выставки 1896 г. / Сост. Ф. И. Булгаков. СПб: Типография Суворина, 1896.

В 1893 г. Антокольский упоминает эту скульптуру в письме Элиасу: «Только скажи, пожалуйста, отчего ты сам на себя клеветешь, будто ты натуралист? Ну, разве ты не думаешь, не чувствуешь раньше, чем приступить к делу? А твой «Дон Кихот»? А портреты? Разве они не доходят до творчества?»²²

В начале 1894 г. Антокольский в письме своему бывшему ученику возвращается к той же теме: «Зачем ты клеветешь на себя, будто ты натуралист?

²² Марк Матвеевич Антокольский, 1843-1909: Его жизнь, творения, письма и статьи / Под ред. В. В. Стасова. 1853-1883. СПб, М.: т-во М.О. Вольф, 1905. С. 757.

Неужто чувства твои и мысли не шевелятся раньше, чем ты начинаешь? А твой любимый сюжет «Дон-Кихот»?»²³.

Найти письма Антокольскому или кому-либо еще, в которых молодой Гинцбург приводил бы причины, побудившие его начать работу над «Дон Кихотом», а также давал собственную интерпретацию сюжета романа или выбранной им сцены, на данный момент не удалось.

В петербургской немецкоязычной газете «St. Petersburg Herold» от 23 апреля (5 мая) 1895 г. была напечатана статья некоего «Le Flâneur», посвященная творчеству «молодого, но уже известного» скульптора Ильи Гинцбурга. Критик подробно описывал мастерскую в Академии и перечислял бюсты и статуэтки, созданные хозяином мастерской: Толстого, Стасова, Антокольского, Верещагина, Репина, Менделеева, Рубинштейна, Чайковского, Римского-Корсакова, Гаршина и др. Все они, как он писал, «смотрят с восхищением» на «почти законченного» благородного и храброго Дон-Кихота, сидящего на деревянном коне, с судорожно вцепившимся в него верным оруженосцем. По мнению автора заметки, эта группа находится в центре внимания перечисленных знаменитостей.

«Талантливый скульптор запечатлел момент, когда Рыцарь Печального Образа гостит у герцогини, и ее свита забавляется, разыгрывая бедного чудака. Дон Кихоту и Санчо Пансе завязали глаза, их усадили на деревянную лошадку, убедив в том, что на этом чудо-коне они понесутся по воздуху – нужно только повернуть рукоятку на голове животного.

Дон Кихот – в экстазе; на его голове металлический таз для бритья, который он принимает за старинный шлем; худое лицо выражает бесстрашную решимость; нервная шея с напряженными сухожилиями вытянута вперед; топорщится растрепанная борода. Правой рукой он мужественно вздымает меч; левой поворачивает рукоятку; на груди у него железный панцирь, на ногах – стальные латы и сафьяновые башмаки. Примечательно лицо всадника: длинный нос торчит из впалой глубины, он вздернут, как будто Дон Кихот принохивается. За спину

²³ Там же. С. 768.

рыцаря судорожно цепляется его оруженосец; от полной фигуры Санчо Пансы веет заразительным юмором и бодрой сатирой. На толстых губах оруженосца играет рассеянная и одновременно беспокойная улыбка; выражение его лица в целом поразительно реалистичное. Справа у него висит мешок с провиантом, слева – кожаная фляга с вином. Санчо крепко ухватился за Дон Кихота, который, как кажется, преисполнен своим высоким предназначением; в левой руке он держит рыцарский щит.

Идея этой скульптурной группы столь же превосходна, сколь виртуозно исполнение, и, несомненно, Дон Кихот и Санчо Панса станут гвоздем предстоящей выставки»²⁴.

Мастерскую посещал Стасов. Он высказывал собственные замечания относительно скульптуры. Часть из них автор учел, часть нет. 23 ноября 1895 г. Гинцбург писал критику: «После Вашего ухода из мастерской я принялся к очистке пьедестала Дон Кихота от мелочей, против которых Вы так справедливо и верно восстаете; убрал я и брошенную сбрую; но орнамент на пьедестале я оставляю, а также и (неразб.) на коне»²⁵.

Гипсовая скульптура впервые была показана на ежегодной выставке Академии художеств (9 февраля – 17 марта 1896 г.). Она встретила положительные отклики. В газете «Неделя» от 18 февраля писали: «Хороша также группа Гинцбурга “Дон Кихот и Санчо Панса”, в особенности Санчо Панса; группа полна мысли, комизма и выразительности»²⁶. Антокольский сообщал по этому же поводу Гинцбургу в письме: «В “Неделе” же я читал беглый отчет Акад[емической] выставки; скульптуру очень хвалят, в том числе и твоего “Дон Кихота”, и это меня порадовало»²⁷. Выставку посетил гимназист Александр Блок. В рукописном ежемесячном журнале «Вестник» за № 4, который он «издавал», поэт поместил рецензию. Среди прочего он писал: «Скульптор Гинцбург сделал очень удачную гипсовую группу: “Дон-Кихот и Санча-Панса”; группа изображает

²⁴ РО ИРЛИ РАН. Ф. 294. Оп. 1. Д. 265. Л. 74. (Feuilleton-Beiblatt des St. Petersburg Herold. Sonntag. 1895. 23 April (5 Mai)). За перевод с немецкого языка искренне благодарю И. В. Кучер.

²⁵ Там же. Л. 73 (об).

²⁶ Г. К. На Академической выставке. // Неделя. № 7. 1896. 18 февраля. С. 236.

²⁷ Марк Матвеевич Антокольский, 1843-1909: Его жизнь, творения, письма и статьи. С. 798.

героев Сервантеса в ту минуту, как те сидят на деревянном коне в саду у герцога»²⁸.

В начале марта 1896 г. поступил в продажу альбом Ф. И. Булгакова с фототипиями экспонатов выставки. Фототипия «Дон-Кихот и Санчо-Пансо (гипсовая группа)» дает представление о том, как выглядел первый вариант²⁹.

В том же 1896 г. (2 мая – 30 сентября) Гинцбург отправил свою работу в Берлин для показа на Международной художественной выставке, организованной по случаю 200-летия основания Королевской Академии художеств. В документах, имеющих отношение к организации выставки, указан размер скульптуры: 200 x 160 x 100 см.³⁰

В переписке с Гинцбургом в том же 1896 г. Стасов советовал молодому скульптору не останавливаться на начатом и создавать новые произведения на литературные сюжеты. Он особо обращал его внимание на сценке из первой главы повести «Детство» Л. Н. Толстого: Карл Иванович – «богатый комический сюжет». Также предлагал обратиться к произведениям Шиллера, Гофмана, Гоголя («Невский проспект», «Нос»)³¹. Гинцбург отвечал уклончиво: «Хотелось бы мне изобразить некоторые сцены из гениальных вещей Льва Николаевича, но, мне кажется, что в скульптуре они не будут так сильны и ясны, как в описании»³². Насколько известно, Илья Яковлевич больше никогда не использовал сюжеты из произведений русской или всемирной литературы в собственном творчестве.

Судя по ряду фотографий, сделанных впоследствии в мастерской Гинцбурга, скульптура продолжала находиться в Академии. Однако, как показывают снимки, на скульптуре отсутствовали наиболее уязвимые для сохранности детали: меч и колок³³.

²⁸ Дикман М. И. Детский журнал Блока «Вестник» // Александр Блок: новые материалы и исследования. М.: Наука, 1980. Кн. 1. С. 221.

²⁹ Альбом Академической выставки 1896 г. / Сост. Ф. И. Булгаков. СПб: Типография Суворина, 1896.

³⁰ РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Д. «З»- 2. Ч. 1. Л. 227.

³¹ РО ИРЛИ РАН. Ф. 294. Оп. 1. Д. 98. Л. 121.

³² РО ИРЛИ РАН. Ф. 294. Оп. 1. Д. 267. Л. 14.

³³ См. например, фотографию К. К. Буллы: ГК РФ. Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей истории Санкт-Петербурга». ГМИ СПб Инв.№-II-A-7782 ф. Номер ГК 39863396. <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=40091436>

В своих воспоминаниях Гинцбург писал, что скульптуру видел Ф. И. Шаляпин. Он передавал слова певца, сказанные в связи с композицией: «Да, Дон Кихот у вас не комичен и не сумасшедший – он трагичен»³⁴. В одной из своих статей Е. В. Карпова предполагает, что «рисую своего Дон Кихота в карандашных автопортретах, Шаляпин, возможно, вспоминал работу Гинцбурга»³⁵.

На трагикомичность образов обращал внимание и А. Г. Пресс, автор статьи о скульпторе, опубликованной в шестом томе «Еврейской энциклопедии» Брокгауза и Ефрона (1910 г.). Он писал: «Вечный идеалист Дон-Кихот изображен им в жалком виде; Г[инцбург] взял из бессмертной поэмы Сервантеса один из самых трагикомичных моментов — Дон-Кихот на деревянной лошадке с завязанными глазами и шпагой в руке, несется ввысь воевать с неправдой, а Санчо-Панса, также с повязкой на глазах, цепляется за Дон-Кихота и все-таки падает с его коня»³⁶.

Скульптура выставлялась на персональной выставке мастера в Академии, которая проводилась в трудные годы, а именно в 1918 г., и была связана с 35-летием художественной деятельности³⁷.

В РГИА в архиве Академии художеств хранится документ, вероятно, составленный после 1919 г. В нем перечисляются работы Гинцбурга, находившиеся в «кладовке» музея Академии, а также в кабинете научных работников. В описи указано двадцать работ «в наличии» и четыре работы, которые «товарищ Гинзбург не нашел». Среди них и «Дон Кихот»³⁸.

Утратив гипсовую группу, Илья Яковлевич создал новый вариант меньшего размера – 146 x 78 x 46 см – в бронзе. В настоящее время он хранится в Доме ученых им. М. Горького РАН. Весной 2021 г. эту скульптуру можно было видеть в «Манеже» в рамках масштабного проекта «(Не)подвижность. Русская

³⁴ Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. С. 77.

³⁵ Карпова Е. В. Скульптура в интерьерах Владимирского дворца (материалы для научного каталога). // Художественный вестник. Юбилейный (2007 — 2017). Вып. 4. СПб.: «Русский ампи́р», 2017. С. 215.

³⁶ Пресс А. Г. Гинцбург, Илья Яковлевич // Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем. Т. 6. СПб: Общество для научных еврейских изданий Брокгауз-Ефрон, 1910. С. 536.

³⁷ Выставка скульптуры акад. И. Я. Гинцбурга (35-летия худож. деятельности [в здании Акад. художеств]): Каталог. Петроград, 1918. № 84.

³⁸ РГИА. Оп. 10. Д. 136. Лл. 76-76 (об).

классическая скульптура от Шубина до Матвеева». Она же опубликована в каталоге выставки и датирована 1892–1895 гг., то есть временем, когда создавался первый вариант³⁹. При жизни мастера новый «Дон Кихот» выставлялся весной 1930 г. в залах ВХУТЕИНА на выставке картин Общества им. А. И. Куинджи⁴⁰. Бронзовый отлив несколько отличался от гипсового варианта: отсутствовала сбруя на коне, сумка с едой висела на левой руке Санчо, а не на правой, как раньше. Трудно сказать, что было в руке у Дон Кихота, возможно, что он держал копье, а не меч. Ныне копье утеряно (если оно вообще наличествовало). Третий – гипсовый вариант – был выполнен уже в 1938 г. и также отличался от предыдущих. Прежде всего – размером. Кроме того, во второй руке у рыцаря было копье, напоминавшее бутафорское копье, используемое Шаляпиным в опере Ж. Массне. Сбруя также отсутствовала. Эскиз выполнен обобщенно, некоторые детали, характерные для прежних вариантов, опущены.



Ил. 3. Дон Кихот и Санчо Панса. Не позднее 1930 г. Бронза. Дом ученых. СПб.

³⁹ Русская скульптура от Шубина до Матвеева: каталог выставки "(Не)подвижность. Русская классическая скульптура от Шубина до Матвеева", 24 марта - 16 мая 2021, Санкт-Петербург. Санкт-Петербург: Свободные художники: совместно с Центральным выставочным залом "Манеж", 2021. С. 372.

⁴⁰ Каталог выставки картин Общества имени А. И. Куинджи. В залах ВХУТЕИНА, Университетская наб., 17. Л.: О-во им. А. И. Куинджи, 1930. № 65.



Ил. 4. Дон Кихот и Санчо Панса. 1938 г. Гипс. ГМИР.

В очерках «Как я работал и учил», которые велись на протяжении многих лет, Гинцбург обращал внимание «нового» читателя – который жил уже после 1917 г. и должен был воспринимать действительность в условиях «нового строя» – на то, что скульптурная группа «Дон Кихот и Санчо Панса», впервые созданная еще в 1892–1895 гг., в его творчестве была рубежной. Он объяснял, что в эти годы его перестали интересовать забавность, наивность, смех, характерные для ранних работ, изображавших сценки из жизни детей. Скульптор приступал к следующему творческому этапу, в котором главную роль должны были играть произведения на «идейные сюжеты». И первый в этом ряду – «Дон Кихот».

Только сейчас в воспоминаниях, которые писались с расчетом на публикацию, но впервые были изданы в 1964 г., Гинцбург объяснял свое понимание знаменитого сюжета из романа великого испанца: «Мне казалось, что в эпизоде “Дон Кихот и Санчо Панса с завязанными глазами летят на деревянном коне” (2 часть «Дон Кихота») сконцентрированы главные идеи Сервантеса: тут и сумасбродство бывшего дворянина, жившего одним прошлым, по традициям; тут и невежество, забитость крестьянина, который цепляется за барина и, наконец, тут праздные тунеядцы, которые сооружают деревянного коня, на которого сажают

ослепленных идеалистов, и над ними издеваются»⁴¹. С «Дон Кихота», согласно этим мемуарам, мастер приступал к серии работ, отражавших его непосредственную реакцию как художника на происходившие в российском обществе и политике изменения. В ряд «идейных» произведений Гинцбург включал следующие скульптуры, созданные значительно позже: «Митинг» – отклик на события 1905 г., «Маски войны» – на годы русско-японской войны, «Империализм и война» – на Первую мировую войну, «Февральские дни (автомобиль)», «Октябрьские торжества» – на революции 1917 года.

Возможно ли, что именно с этой трактовкой образа Дон Кихота был знаком Антокольский, когда в собственных письмах в 1890-х гг. поддерживал ученика в его работе над скульптурой, создаваемой по мотивам великого романа Сервантеса? Марк Матвеевич сам был автором произведения, в котором воплотился образ, волновавший умы интеллектуалов разных времен и народов, но в XIX в. в наибольшей степени связанный с литературным произведением – гениальным творением Гете. Один из вариантов предполагал изображение у ног Мефистофеля мертвого ребенка Маргариты, что теснее связало бы пластический образ с трагедией «Фауст». Однако скульптор отказался от иллюстрирования трагедии. Его Мефистофель воплощал в себе общую идею – «протест против зла и несовершенства этого мира»⁴².

Можем ли мы говорить о разных интерпретациях образа Дон Кихота Гинцбургом: той, которая была известна Антокольскому, и той, которая была рассчитана на советского читателя и зрителя? Трудно ответить на этот вопрос. Соответствующие письма Ильи Яковлевича, в которых он объяснял бы старшему другу и учителю свой замысел, пока не найдены. Если предположить, что существует лишь одно объяснение – то самое, которое изложено в поздних

⁴¹ Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. С. 77

⁴² Glants M. Where Is My Home? The Art and Life of the Russian Jewish Sculptor Mark Antokolsky, 1843–1902. Lanham [etc.]: Lexington Books, 2010. P. 237.

воспоминаниях, то мы можем попытаться найти им соответствие в трудах других авторов – современников молодого Гинцбурга.

Трактовка скульптором романа Сервантеса в наибольшей степени соотносится с взглядами столь же молодого Д. С. Мережковского, изложенными им в критической статье «Дон-Кихот и Санчо Панса». Статья была опубликована в №№ 8 и 9 «Северного вестника» в 1889 г., то есть, через два года после второго посещения Испании Гинцбургом и за три года до его начала работы над скульптурой⁴³. Сомнительно, чтобы Илья Яковлевич не читал эти номера журнала. Кроме того, здесь были опубликованы статьи В. В. Стасова, за творчеством которого мастер внимательно следил.

Значимым для Гинцбурга могло быть сравнение работы Сервантеса над романом с трудом скульптора над своим творением: «Там, где это нужно, резец Сервантеса высекает изваяния в цельной, каменной глыбе с титанической силой, как Микель-Анджело он нагромождает величественные архитектурные массы своего романа, но это мощное, всеобъемлющее вдохновение не мешает ему останавливаться на отделке мелких подробностей, изящных, миниатюрных камей, которые он, как Бенвенуто Челлини, с любовью вытачивает из драгоценного камня»⁴⁴.

Мережковский называет Дон Кихота современным словом – «интеллигент» – человек, который «вследствие праздности» оторван от жизни, для него характерны романтический идеализм и бесплодные, мечтательные порывы. Санчо – представитель народа, крестьянин, грубый, но в то же время сентиментальный и милосердный деревенский мужик. Друг без друга рыцарь и оруженосец не могут существовать – настолько же, насколько идеализм немислим без реализма. В статье Мережковского есть сравнение героев со слепыми: «Мужик слепо верит барину, барин слепо верит в сказки, вычитанные из книг. Слепой ведет слепого, — по евангельской притче — оба они падут в яму». Автор статьи делал вывод,

⁴³ Эта статья подробно изучена, в том числе В. Е. Багно, рассмотревшем ее в главе XII «"Дон Кихот" русских символистов» в монографии «"Дон Кихот" в России и русское донкихотство» (СПб: Наука, 2009. С.125–139).

⁴⁴ Мережковский Д. С. Дон Кихот и Санчо Панса // Северный вестник. 1889. № 8. Отд. 2. С. 9.

актуализировавший роман для русского читателя конца 80-х – начала 90-х гг.: «В этом-то и заключается вечная всемирно-историческая трагикомедия, осмеянная гениальной сатирой Сервантеса. Дон-Кихот, т. е. слепая, полоумная, сбившаяся с дороги интеллигенция ведет за собою Санчо Пансу, т. е. слепой, невежественный народ»⁴⁵.

Особое внимание Мережковский уделял событиям, которые случились во дворце герцога и герцогини, ибо они давали ему возможность жестко осуждать тех, кто смеется над рыцарем и его оруженосцем. Если главные герои – лишь смешные чудаки и безумцы, бесполезные мечтатели, то те, кто смеются над ними, заслуживают настоящего осуждения, так как они – ничтожны, бессердечны, лицемерны и глупы. Герцог и герцогиня тратят немислимые деньги на то, чтобы устроить амфитеатр и созвать гостей, которые будут смотреть на жестокое и возмутительное зрелище, в котором участвуют странствующие чудаки. «Скука доводит их до зверского бездушия» – пишет автор⁴⁶.

В финале Мережковский выступал как пророк, обращавшийся к своему поколению: «Будущее принадлежит не Дон-Кихотам, а тем истинным героям, которые сумеют соединить чувство с разумом, глубокую веру с анализом скептической науки, страстный порыв любви с трезвым спокойным расчетом пользы. До сих пор одни много знали, но слишком мало любили, другие много любили и слишком мало знали, но только тот, кто будет и *много знать и много любить*, может сделать для человечества что-нибудь истинно доброе и великое»⁴⁷.

Скульптурная композиция Гинцбурга пластически подтверждала суждения Мережковского: власть издевается над образованной, но бесплодной интеллигенцией, идеалистами, а также над реалистом-народом, который судорожно цепляется за интеллигенцию; власть посадила «чудаков» на деревянную лошадку, завязала им глаза (они стали слепыми) и смеется над ними.

⁴⁵ Там же. № 9. Отд. 2. С. 40.

⁴⁶ Мережковский Д. С. Дон Кихот и Санчо Панса. С. 36.

⁴⁷ Там же. С. 41.

В произведениях Гинцбурга и в его переписке не удалось найти отсылок к творчеству Мережковского. Мастер признавал, что он «не поклонник символизма», в то же время он хорошо знал произведения символистов. Возможно, «Дон Кихот» был единственным случаем пересечения дорог с символистами в его творчестве.

Литература

1. НА ГМИР Ф. 1. Оп. 2. Д. 99.
2. РГИА. Ф. 789. Оп. 10. Д. 136; Оп. 12. Д. «З»- 2. Ч. 1.
3. РО ИРЛИ РАН. Ф. 294. Оп. 1. Д. 98, 264, 267.
4. Альбом Академической выставки 1896 г. / Сост. Ф. И. Булгаков. СПб: Типография Суворина, 1896. 29 л.
5. *Багно В. Е.* «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. СПб: Наука, 2009. 226 л.
6. *Ватсон М. В., Стасов В. В.* Франсиско Гоя // Вестник изящных искусств. 1884. Т. II. Вып. 5. С. 350–369.
7. Выставка скульптуры акад. И. Я. Гинцбурга (35-летия худож. деятельности [в здании Акад. художеств]): Каталог. Петроград, 1918. 8 с.
8. *Гинцбург И. Я.* Мои приключения в Испании // Родник. 1911. № 10. С. 327–336.
9. *Г. К.* На Академической выставке. // Неделя. № 7. 1896. 18 февраля. С. 234–236.
10. ГК РФ. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля». ГЛМ КП 50949/131. Номер ГК 33133628. <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=33333977> (дата обращения 17.11.2024)
11. ГК РФ. Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей истории Санкт-

Петербурга» ГМИ СПб Инв.№-II-A-7782 ф. Номер ГК 39863396.
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=40091436> (дата обращения
 17.11.2024)

12. *Дикман М. И.* Детский журнал Блока «Вестник». // Александр Блок: новые материалы и исследования. М.: Наука, 1980. Кн. 1. С. 203–221.

13. *Карпова Е. В.* Скульптура в интерьерах Владимирского дворца (материалы для научного каталога). // Художественный вестник. Юбилейный (2007 — 2017). Вып. 4. СПб.: Русский ампи́р, 2017. С. 204–218.

14. Каталог выставки картин Общества имени А. И. Куинджи. В залах ВХУТЕИНА, Университетская наб., 17. Л.: О-во им. А. И. Куинджи, 1930. 20 с.

15. Марк Матвеевич Антокольский, 1843–1909: Его жизнь, творения, письма и статьи // Под ред. В. В. Стасова. 1853-1883. СПб, М.: т-во М. О. Вольф, 1905. 1047 с.

16. *Мережковский Д. С.* Дон Кихот и Санчо Панса // Северный вестник. 1889. № 8. Отд. 2. С. 1–19; № 9. Отд. 2. С. 21–41.

17. *Пресс А. Г.* Гинцбург, Илья Яковлевич // Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем. Т. 6. СПб: Общество для научных еврейских изданий Брокгауз-Ефрон, 1910. С. 534–536.

18. Русская скульптура от Шубина до Матвеева: каталог выставки "(Не)подвижность. Русская классическая скульптура от Шубина до Матвеева", 24 марта - 16 мая 2021, Санкт-Петербург. Санкт-Петербург: Свободные художники: совместно с Центральным выставочным залом "Манеж", 2021. 606 с.

19. Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. // Сост. Е. Н. Маслова. Л.: «Художник РСФСР», 1964. 280 с.

20. Шахнович М. М. Освещение истории антиклерикализма в экспозициях Музея истории религии АН СССР (1932–1961) / Антиклерикализм как культурно-исторический феномен: сб. статей. СПб: Изд-во СПбГУ. 2011. С.140-151.

21. Catálogo de la exposición nacional de bellas artes de 1887. Madrid, 1887. 252 p.

22. *Glants M.* Where Is My Home? The Art and Life of the Russian Jewish Sculptor Mark Antokolsky, 1843–1902. Lanham [etc.]: Lexington Books, 2010. 399 p.

**«AND YOUR FAVORITE STORY “DON QUIXOTE” »?
CHARACTERS OF CERVANTES’ NOVEL IN THE SCULPTURE
OF ILIA GINTSBURG**

cooper231@yandex.ru

Список иллюстраций

1. И. Я. Гинцбург в своей мастерской. Кон. XIX – нач. XX в. Санкт-Петербург. Фотобумага, фотопечать. 17,5х12,5 см. Инв. № Ф-5721. КП № 3760/1251© Государственный музей Л. Н. Толстого.
2. И. Я. Гинцбург. Дон Кихот и Санчо Панса. 1892–1895. Гипс. Фрагмент фототипии из издания: Альбом Академической выставки 1896 г. / Сост. Ф. И. Булгаков. СПб: Типография Суворина, 1896.
3. Дон Кихот и Санчо Панса. Не позднее 1930 г. Бронза. Дом ученых. СПб.
4. Дон Кихот и Санчо Панса. 1938 г. Гипс. ГМИР.

Шашков Ю. А.

Филолог-испанист, историк, переводчик.

В настоящее время – преподаватель

Санкт-Петербургской высшей школы

перевода при Рос. гос. Педагогическом

университете им. А. И. Герцена

МАДРИД: прозвища, пословицы, цитаты

Работа с лингвострановедческой тематикой изучаемого языка часто вызывает у исследователя интерес и к ассоциативному фону того или иного слова или выражения, тем более, если это не простое слово, а имя, название, крылатая фраза и т.д. Некоторое время тому назад автор решил попытаться собрать и проанализировать материал, относящийся к ассоциативному фону названия испанской столицы.

Мадрид, как много в этом слове ... А много чего? Какие ассоциации могут возникнуть у мадридца, испанца, когда он слышит, видит, вспоминает это название? Ассоциации, связанные с языком и речью, географией и историей, культурой, искусством, литературой, театром, ... да мало ли еще чем, например, с фольклором и ... национальной кухней.

В итоге составилось примерно такое оглавление (índice):

1.	Madrid, sus sobrenombres	Мадрид и его прозвища
2.	Madrid en refranes y proverbios.	Мадрид в пословицах и поговорках
3.	Madrid: citas y frases famosas.	Мадрид: известные фразы, цитаты
4.	Madrid en poemas y poesías.	Мадрид в поэзии
5.	Madrid y música.	Мадрид и музыка
6.	Madrid. Prosa. Teatro.	Мадрид: проза и театр
7.	Madrid: arquitectura y monumentos	Мадрид: архитектура и памятники

8.	Мадрид: Fiestas y tradiciones.	Мадрид: праздники и традиции
9.	Madrid: Personajes.	Мадрид: персоналии
10.	Madrid y su cocina.	Мадрид и его кухня

А ведь еще есть музеи, кино, футбол, коррида. А известные прозвища, слова, которыми обозначают мадридцев: *gatos*, *majos*, *chulos* ...

Однако, даже простой просмотр этого оглавления очевидно приводит к выводу, что все это невозможно изложить в одном сообщении, беседе, лекции или презентации. Скорее это – программа небольшого спецкурса или оглавление для отдельной книги с такими вот лингвострановедческими (лингвокультурологическими) сюжетами.

Поэтому в данной статье попытаемся ограничиться темой «МАДРИД: прозвища, пословицы, цитаты».

Начнем с прозвищ.

Мадрид известен как **Villa del Oso y del Madroño**, буквально «Город медведя и земляничного дерева». Это название зафиксировано в «Испанско-русском фразеологическом словаре» (М., 1985), где на странице 705 написано это испанское название и что оно означает: «Мадрид (по геральдическим атрибутам на городском гербе)». Эти атрибуты существуют на гербе города с XIII века. Согласно легенде, медведь символизирует силу, а земляничное дерево – богатство этих земель, где, кстати, всегда хватало воды, деталь весьма важная в засушливой Испании. Есть и еще одно легендарное историческое объяснение. В 1212 году произошла битва при Лас-Навас-де-Толоса, в которой сражались христианские войска Альфонсо VIII Кастильского и воины мусульманской династии Альмохадов. Мадридцы выслали в помощь королю отряд, он шёл в бой с белым знаменем, на котором был изображён медведь. После того, как Мадриду по велению Альфонсо VIII достались во владения соседние леса земляничного дерева, на гербе появилось и оно как символ новых владений.



Герб Мадрида



Скульптор Антонио Наварро Сантафе. Скульптура с изображением медведя и земляничного дерева. Бронза. Установлена в 1967 г. Мадрид. Пл. Пуэрта дель Соль.

Другое прозвище испанской столицы – **Ciudad de las siete estrellas** (Город семи звезд). Мы видим семь звезд на синей полосе, окаймляющей геральдический щит Мадрида. Считается, что они символизируют семь звезд созвездия Большой Медведицы, которое можно легко разглядеть в ясном мадридском небе.

El Foro – «Форум», это еще одно прозвище, данное Мадриду. Здесь некая параллель между древнеримским форумом, где граждане обсуждали важнейшие, прежде всего политические дела, и Мадридом, столицей и крупным международным центром, где также решаются важнейшие дела

государства и обсуждаются на международных форумах (каких в этом городе немало) масштабные международные проблемы.

Современная тенденция во многих языках к разговорному сокращению, уменьшению слов отразилась еще в одном имени Мадрида: **Capí** (Капи), уменьшительное от испанского слова *la capital* (столица).

Также на разговорном уровне распространилось и еще одно прозвище – **(Los) Madriles**. Существует одна (не подтвержденная) версия появления этого прозвища. В средние века на месте нынешней столицы находились, по соседству, два поселения, христианское и мусульманское - مجريط (Mağrīt), это имя трансформировалось в старо-кастильское Magerit, откуда и произошло современное название Madrid. Между поселениями протекал ручей, якобы еще и от его названия плюс от того, что было два населенных пункта (не один) и возникло множественное число этого топонима – (Лос) Мадрилес. Любопытно, что его чаще употребляют не сами мадридцы, а жители других мест.

Поиск пословиц и поговорок, содержащих топоним Мадрид, позволил выявить около 70 таких выражений. Что же они говорят об испанской столице?

Во-первых, в них выражено отношение к этому городу. Им восхищаются, ему отдают должное как столице:

Entre las muchas ciudades que en mi corazón están, más de veinte son capillas, y Madrid, la catedral. Примерный перевод: Много городов занимают место в моем сердце, но Мадрид превыше всего.

Или: Sólo Madrid es Corte, букв.: Только Мадрид – это (королевский) Двор; можно перевести как: Только Мадрид – это столица; Только Мадрид – город столичный!

В одних пословицах - оценивается красота города:
De Madrid al cielo. De Madrid al cielo y en el cielo un agujerito para verlo. De Madrid al cielo.../ y allí un agujerito para verlo. – Увидев Мадрид и умереть не жалко (ИРФС, 371).

В других видно, что жизнь в столице, не жизнь, а (извините за просторечие) малина:

A quien Dios quiso bien, en Madrid le dio de comer – кого Бог полюбил, того в Мадриде накормил.

Dios, olla y Madrid. – Бог, котелок полный еды и (столица) Мадрид! Вергара Мартин отмечает, что особенно часто это говорят те, кто жаждет жить в столице.

El pan de Madrid a todos sabe bien – Хлеб Мадрида всем вкусен.
En Madrid atan los perros con longaniza – В Мадриде денег куры не клюют.

Мадрид, столица, город, где власть, это и город, где можно сделать карьеру, найти сильных покровителей, где можно добиться успеха и богатства: Vente a Madrid y te harás oír – окажись в Мадриде, и тебя много кто и где услышит.

En Madrid hay muchas paredes que hacen sombra – В Мадриде много крыш (букв. стен), которые тебя укроют, то есть, можно найти сильных покровителей.

A quien Dios quiso bien, en Madrid le dio de comer – кого Бог полюбил, того в Мадриде накормил.

Однако Мадрид – это и опасное место, где ухо надо держать востро: Madrid, entrar y salir – Мадрид, приехать и (сразу) уехать. Вергара отмечает, что это выражение часто слышат от провинциалов, они считают столицу опасным городом.

Madrid es como Pozo Airón, que nada buen cría y para lo malo no se halla fondo – В Мадриде – хорошего ничего, а дурного (плохого) – без края. En Madrid lo gano, y en Madrid lo dejo, y si me descuido, hasta el pellejo. Madrid, Madrilejo, aquí me lo cojo, o gano, aquí me lo dejo, y si me descuido, el pellejo – В Мадриде что добудешь (заработаешь, выиграешь), то и потеряешь, а если зазеваешься, то и шкуру (с тебя) снимут.

Можно увидеть и критику в адрес Мадрида:

¡Cómo está Madrid! - Ну и нравы! «о времена, о нравы!» (ИРФС, 371). Aquí y en Madrid, desnudan a un santo para otro vestir – В Мадриде так: нос

вытащишь – хвост увязнет. (desnudar a un santo para vestir a otro; quitar de un santo para poner en otro — тришкин кафтан ; нос вытащишь – хвост увязнет).

Para nieblas, Valladolid; Toledo, para cuestas; y para lodos, Madrid – В Вальядолиде – туманы, в Толедо – косогоры, а в Мадриде – грязь.

En Madrid, ni un duro tiene veinte reales, ni un día veinticuatro horas – В Мадриде – ни в рубле ста копеек, ни в сутках двадцать четыре часа (примерный перевод автора).

И некоторых мадридцев некоторые испанцы могут воспринимать весьма критически:

A Sevilla me he de ir a buscar un sevillano, que los mozos de Madrid mucha paja y poco grano. – Хорошего слугу надо искать в Севилье, в Мадриде слуги напыщенны и бестолковы. Hijos de Madrid, uno bueno entre mil. – хороший человек в Мадриде – один на тысячу. Palabra de señor de Madrid y pedo de fraile, se lo lleva el aire – Слово сеньора из Мадрид все равно, что монах пукнул: тут же ветром унесло.

En Madrid se usa descartar al pobre – В Мадриде это в обычае – отвернуться от бедняка.

Любя и уважая столицу, здравый испанец в то же время отмечает, что и Мадрид – город как город, такой же, как и другие, и жители его из той же плоти, что и остальные люди:

En Madrid, con ser Madrid y su población tan grande, sale el sol por la mañana y se pone por la tarde. – В Мадриде – так же, как и в других местах. En Madrid, como en Linares, veinte mulas son diez pares. - В Мадриде, как и Линаресе, что двадцать мулов, что десять пар их, то есть, одно и то же, то же самое.

En Madrid con ser Madrid, si un noble se corta un dedo echa la sangre encarnada como cualquier gallego. – (примерный перевод:) В Мадриде, хоть он и столица, дворянин порежет палец, а кровь такая же, как у простого крестьянина (галисийского).

Ну, и еще одна тема, которая присутствует в фольклоре любого народа: погода, климат. Как тут не вспомнить русское : «Колыма ты, Колыма, чудная планета, двенадцать месяцев зима, остальное – лето». «Погодные» пословицы не обошли и Мадрид:

Burgos tiene mal cielo, y Madrid lo tiene bueno – букв.: В Бургосе небо плохое (?), а в Мадриде – ясное (доброе? хорошее?).

Часто звучит тема мадридского воздуха, ветра:

El aire de Madrid mata a un hombre y no apaga un candil. El aire de Madrid no apaga un candil, pero mata a un forastero. – Воздух (ветер) Мадрида не загасит свечи, но убьет чужака, убьет человека.

А уж южанина и подавно: El aire de Madrid, no apaga una luz y mata a un andaluz – ветер Мадрида не погасит свет, но убьет андалусца.

А как воспринимали (и воспринимают) Мадрид многие известные люди. Для нашей статьи мы взяли высказывания лишь испанцев (отбросив многих иностранцев, от Хэмингуэя до ... Маты Хари), притом, писателей (в хронологическом порядке).

Пéдро Кальдерóн де ла Бáрка (1600 — 1681), испанский драматург и поэт: « ... я прибыл в Мадрид ... этот новый Вавилон, который собьет с толку любой, самый проницательный талант ...».

Мариано Хосе де Ларра (1809 - 1837), Мадрид. Испанский поэт и писатель, один из основоположников костумбризма: «Писать в Мадриде – это рыдать, искать свой голос, и не находить, как в каком-то кошмаре».

Бенито Перес Гальдос (1843 — 1920) — писатель, драматург, журналист, крупнейший представитель критического реализма в испанской литературе: «Ах, Мадрид! Все лишь видимость ... ежедневный карнавал, где бедняки рядятся в богатых».

Рамон Гомес де ла Серна (1888 — 1963) — испанский писатель, эссеист и драматург: «Мадрид – это иметь все, и не иметь ничего».

Антонио Минготе (1919 – 2012). Испанский художник-карикатурист, писатель и журналист: «Мадрид – это женщина, не очень красивая, но ... жить без нее ты не можешь».

Мигель Делибес (1920 – 2010). Испанский прозаик, одна из виднейших фигур испанской литературы после Гражданской войны, член Королевской академии испанского языка: «Меня Мадрид пугает, если Вальядолид кажется мне огромной парковкой, то Мадрид еще в пять раз больше». (Делибес – уроженец города Вальядолида).

Хавьер Мариас (1951 — 2022) — испанский писатель, переводчик, журналист: «Мадрид всем известен как место малопривлекательное, грязное, сделанное кое-как, криминальное, что-то среднее между фавелой и фронтовым Бейрутом».

Хуан Хосе Мильяс. Род. в 1946 г. Испанский писатель, лауреат премии Надаля 1990 года: «... это город, которого нет, однако его зовут Мадрид, он не существует, это сон, болезненный сон ...».

Эльвира Линдо. Род. в 1962 г. Испанская журналистка и писательница: «В Мадриде бывает такое, чего не бывает в других местах. Люди гуляют по грязным, загаженным местам и смотрят с мостов, переброшенных над шоссевыми дорогами, как смотрят на море и волны».

Усе Лаос. Род. в 1976 г. Испанский писатель-фантаст: «Мадрид, великолепный любовник, но как пара тебе – хуже нет, сразу обманет (изменит), как только ты собьешься с пути».

Вот так, очень по разному воспринимают этот город люди творческие, с богатым воображением, каждый видит и пережил в нем свое.

Литература и интернет-источники:

1. ИРФС – Испанско-русский фразеологический словарь: 30000 фразеологических единиц / ... под ред. Э.И.Левинтовой. – М: Рус.яз., 1985.
2. Martín Sánchez, Manuel. Diccionario del español coloquial (Dichos, modismos y locuciones populares). M: Tellus, 1997.

3. Martínez Kleiser, Luis. Refranero General Ideológico Español. M: 1993.
4. RGE - Vergara Martín, Gabriel María. Refranero geográfico español. M: Librería y Casa Editorial Hernando. S.A., 1986.
5. <https://refranes.dechile.net/?refran=Madrid>
6. <https://www.elcafedelahistoria.com/refranes-madrilenos/>
7. <https://www.refranerocastellano.com/pueblos/region.html>
8. <https://www.turismomadrid.net/citas-famosas-sobre-madrid>

Фотографии



1. Могила родных Галины Владимировны на кладбище в Мартышкино. Фото Веры Судник. Сентябрь 2023 г.



2. Надгробие на могиле родителей Г. В. Томирдиаро на кладбище в Мартышкино. Фото Веры Судник. Сентябрь 2023 г.



3. Гинцберги Сергей Михайлович и Елена Алексеевна, отец и мама Галины Владимировны. Фото из семейного архива Г. В. Томирдиаро. По разрешению Г. В. Томирдиаро при ее жизни переснято А. А. Безгубовой.



4. Гинцберг Сергей Михайлович. Фото из семейного архива Г. В. Томирдиаро. По разрешению Г. В. Томирдиаро при ее жизни переснято А. А. Безгубовой.



5. Маленькая Галя с родителями. Около 1936-1937. Фото из семейного архива Г. В. Томирдиаро. По разрешению Г. В. Томирдиаро при ее жизни переснято А. А. Безгубовой



6. Маленькая Галя. Около 1936-1937. Фото из семейного архива родных Г.В. Томирдиаро. Предоставила М.Ф. Дорохова.



7. Елена Алексеевна Гинцберг. 1939. Фото из семейного архива родных Г.В. Томирдиаро. Предоставила М.Ф. Дорохова.



8. Галя со своей младшей сестрой Таней. Около 1944-1945. Фотография из семейного архива Г. В. Томирдиаро. По разрешению Г. В. Томирдиаро при ее жизни переснято А. А. Безгубовой.



9. Г. В. Томирдиаро в молодости. Фотография из семейного архива М. Ф. Дороховой - Е.В. Леман.



10. Г.В. Томирдиаро в молодости. Фото из семейного архива Г. В. Томирдиаро. По разрешению Г. В. Томирдиаро при ее жизни переснято А. А. Безгубовой.



11. Г. В. Томирдиаро перед памятником Веласкесу в Мадриде. 1970-1980-е гг. Фотография из архива Е. С. Рабинович. По разрешению Г. В. Томирдиаро при ее жизни переснято Е. С. Рабинович.



12. Г. В. Томирдиаро. 1989. Фотография из семейного архива М. Ф. Дороховой - Е.В. Леман.



13. В. С. Томирдиаро, сын Г. В. Томирдиаро. Фотография из архива семьи Томирдиаро. Предоставлена невесткой Г. В. Томирдиаро – А.В. Томирдиаро-Херсонской.



14. В. В. Томирдиаро-Херсонский, старший внук Г. В. Томирдиаро. Фотография из архива семьи Томирдиаро. Предоставлена невесткой Г. В. Томирдиаро – А.В. Томирдиаро-Херсонской



15. Свадьба сына Татьяны Владимировны Васильевой – Алексея. Справа налево: Татьяна Владимировна Васильева, Галина Владимировна Томирдиаро.



16. Слева направо: Галина Владимировна, Леночка (Е. А. Васильева, двоюродная внучка Г.В. Томирдиаро), Татьяна Владимировна Васильева (сестра Г.В. Томирдиаро), ее сын Алексей. Из личного архива Е.А. Васильевой.



17. Галина Владимировна, Леночка, Татьяна Владимировна Васильева. Из личного архива Е.А. Васильевой.



18. Слева направо: внуки Татьяны Владимировны Васильевой, Т.В. Васильева, Галина Владимировна. Из личного архива Е.А. Васильевой.



19. Г.В. Томирдиаро со своей сестрой Т.В. Томирдиаро, ее сыном Алексеем и его детьми (приемными Валентином и Михаилом и родными Леночкой и маленьким Васей на руках у Т.В. Васильевой) на своем дне рождения на Благодатной. Фотография из личного архива Е.А. Васильевой. Как написала Е.А.Васильева в комментариях к фотографии, «Галина Владимировна всех детей нашей семьи любила как родных».



20. Г.В. Томирдиаро со своими родными. Стоит Алексей, сын Т.В.Васильевой, во втором ряду сидит Г.В. Томирдиаро, в первом слева направо: Т.В. Васильева и невестка Г.В. Томирдиаро – Ирина Анатольевна Томирдиаро. Фотография из личного архива Е.А. Васильевой.



21. Г.В. Томирдиаро со своими родными. Во втором ряду справа налево: Г.В. Томирдиаро, Т.М.Бражникова, Л. Б.Чечелева, Анна (племянница мужа сестры папы Галины Владимировны Ирины Семеновны - Всеволода Николаевича Каликина). В первом ряду справа налево: Е.А. Васильева, Алексей, сын Т.В. Васильевой, В.А. Васильев. Фотография из личного архива Е.А. Васильевой.



22. Г.В. Томирдиаро с родными. Слева направо: Г.В. Томирдиаро, Т.В. Васильева, их подруга. Фотография из личного архива Е.А. Васильевой.



23. Г.В. Томирдиаро в путешествии. Фотография из личного архива Е.А. Васильевой



24. Г.В. Томирдиаро с двоюродной внучкой Леночкой. Фотография из личного архива Е.А. Васильевой.



25. Г.В. Томирдиаро в Эрмитаже проводит экскурсию для класса Леночки. Фотография из личного архива Е.А. Васильевой.



26. Г. В. Томирдиаро с сестрами. Слева направо Г. В. Томирдиаро, неизвестная, Т. В. Томирдиаро. Фотография из личного архива Е.А. Васильевой.



27. Г. В. Томирдиаро со своей троюродной сестрой Еленой Вадимовной Леман. 11 апреля 2009 г. Фотография из домашнего архива Е.В. Леман – М. Ф. Дороховой.



28. Г. В. Томирдиаро со своей троюродной сестрой Аленой (Е. В. Леман), ее невесткой (М. Ф. Дороховой) и ее сыном В. Н. Дороховым. 2003. Фотография из домашнего архива Е.В. Леман – М. Ф. Дороховой.



29. Г. В. Томирдиаро со своим троюродным племянником Дороховым В.Н. 16-18 мая 2008 г. Фотография из домашнего архива Е.В. Леман – М. Ф. Дороховой.



30. Г. В. Томирдиаро с мужем своей троюродной сестры Алены и своим троюродным племянником Дороховым В.Н. 16-18 мая 2008 г. Фотография из домашнего архива Е.В. Леман – М. Ф. Дороховой.



31. Г. В. Томирдиаро и А.В. Морозова перед зданием Московского государственного лингвистического университета, где проходила II конференция испанистов России. Апрель 1999. Фото из личного архива А.В. Морозовой. Подарено ей Г. В. Томирдиаро.



32. Г. В. Томирдиаро с коллегами испанистами на II конференции испанистов России в Москве. Апрель 1999. Сидят слева направо: Савватеев С. К., Калугина Е. О., Морозова А.В., Томирдиаро Г. В.



33. Г.В. Томирдиаро с Лизой Добрецовой, дочкой А.В. Морозовой. 2001. Фотография из личного архива А.В. Морозовой.



34. Г. В. Томирдиаро среди авторов Итальянского сборника в гостях у Е.В. Таракановой. Сидят слева направо: Г. В. Томирдиаро, А.В. Морозова, Т.В. Сони́на, В.И. Павлов, неизвестный, Н.Н. Громов, О. Г. Махо, неизвестный. Стоит Е. В. Тараканова. Фотография из личного архива А.В. Морозовой. Около 2001.



35. Г. В. Томирдиаро среди авторов Итальянского сборника в гостях у Е.В. Таракановой. Сидят слева направо: А.В. Морозова, Т.В. Сони́на, В.И. Павлов, неизвестный, Н.Н. Громов, О. Г. Махо, Г. В. Томирдиаро. Стоят Е. В. Тараканова и неизвестный. Фотография из личного архива А.В. Морозовой. Около 2001.



36. Г. В. Томирдиаро и А. В. Морозова на III международной конференции испанистов России в Москве. Май 2008. Фото из личного архива А.В. Морозовой. Подарено ей Г. В. Томирдиаро.



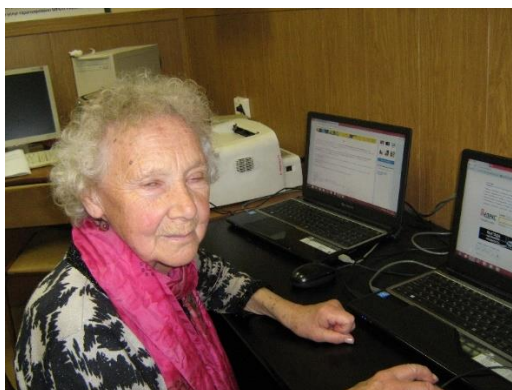
37. Г. В. Томирдиаро с коллегами на III международной конференции испанистов России в Москве. Май 2008. Сидят слева направо: Н. Г. Мед, неизвестная, К. В. Ламина, Г. В. Томирдиаро. Фото из личного архива А.В. Морозовой. Подарено ей Г. В. Томирдиаро



38. Г. В. Томирдиаро. 2009. В башне Института русской литературы «Пушкинский дом» РАН. После Сервантесовских чтений.



39. Г. В. Томирдиаро. Фотография с сайта ГЭ. URL: https://www.hermitagemuseum.org/news/11_6_204?lng=en764 За указание на информацию о фильме благодарю Е.С. Рабинович.



40. Г.В. Томирдиаро. 2016. Фотография из личного архива Наталии Васильевны Карасевой из компьютерного кружка.



41. Г.В. Томирдиаро ведет экскурсию. Фотография из личного архива Е.С. Рабинович



42. Г.В. Томирдиаро в зале Рубенса ведет экскурсию по евангельским сюжетам в Эрмитаже. 18.10. 2019. URL: https://vk.com/st.george_martyshkino?from=search&z=photo-166715554_457240412%2Falbum-166715554_266118759%2Frev



43. Г.В. Томирдиаро в испанском кабинете ведет экскурсию по евангельским сюжетам в Эрмитаже. 18.10. 2019. URL: https://vk.com/st.george_martyshkino?from=search&z=photo-166715554_457240411%2Falbum-166715554_266118759%2Frev



44. Г.В. Томирдиаро в зале Рафаэля ведет экскурсию по евангельским сюжетам в Эрмитаже. 18.10. 2019. URL: https://vk.com/st.george_martyshkino?from=search&z=photo-166715554_457240410%2Falbum-166715554_266118759%2Frev



45. Г.В. Томирдиаро в зале итальянских примитивов ведет экскурсию по евангельским сюжетам в Эрмитаже. 18.10. 2019. URL: https://vk.com/st.george_martyshkino?from=search&z=photo-166715554_457240410%2Falbum-166715554_266118759%2Frev



46. Г.В. Томирдиаро в зале Луки делла Роббиа ведет экскурсию по евангельским сюжетам в Эрмитаже. 18.10. 2019. URL: https://vk.com/st.george_martyshkino?from=search&z=photo-166715554_457240410%2Falbum-166715554_266118759%2Frev



47. Г. В. Томирдиаро с гитарой. Фото из личного архива Валерии Андреевны Орловой, чья бабушка, Надежда Алексеевна Ершова, дружила с Галиной Владимировной с детства



48. Г. В. Томирдиаро на кафедре истории западноевропейского искусства. 2018. Фото из личного архива А. В. Морозовой.



49. Г. В. Томирдиаро с коллегами и студентами после лекции Х. Ллуль Пенальба возле 88 ауд. Института истории СПбГУ. 2018. Фото из личного архива А. В. Морозовой



50. Г. В. Томирдиаро с коллегами и студентами после лекции Х. Ллуль Пенальба в Институте истории СПбГУ. 2018. Фото из личного архива А. В. Морозовой.



51. Г.В. Тормидиаро с коллегами и студентами после лекции Х. Ллуль Пенальба в Институте истории СПбГУ. 2018. Фото из личного архива А. В. Морозовой.



52. Г.В. Тормидиаро с Х. Ллуллем Пенальба в Институте истории СПбГУ. 2018. Фото из личного архива А. В. Морозовой.



53. Г.В. Томирдиаро с коллегами после лекции Х. Ллуль Пенальба в 66 ауд. Института истории СПбГУ. 2019. Фото из личного архива А. В. Морозовой.



54. Г.В. Томирдиаро на вечере памяти Е.О. Вагановой в 66 ауд. Института истории СПбГУ. 2019. Фотография из личного архива А.В. Морозовой.



55. Г.В. Томирдиаро. 2019. Сервантесовские чтения. Секция в 199 ауд. Филологического факультета СПбГУ.



56. Г.В. Томирдиаро и О.А. Светлакова. 2019. Сервантесовские чтения. Секция в 199 ауд. Филологического ф-та СПбГУ.



57. Г.В. Томирдиаро 16 мая 2020.



58. Г.В. Томирдиаро выступает. Фотография из личного архива Е.С. Рабинович.



59. Г. В. Томирдиаро перед заседанием общества Данте Алигьери зимой-весной 2021. Фото из личного архива Г. Н. Селиной.



60. Г.В. Томирдиаро как докладчик на искусствоведческой секции форума «Россия и Иberoамерика в глобализирующемся мире». Факультет международных отношений СПбГУ. 2021.



61. Г.В. Томирдиаро как докладчик на искусствоведческой секции форума «Россия и Иberoамерика в глобализирующемся мире». Факультет международных отношений СПбГУ. 2021.



62. Г.В. Томирдиаро как докладчик на искусствоведческой секции форума «Россия и Иberoамерика в глобализирующемся мире». Факультет международных отношений СПбГУ. 2021.



63. Г. В. на V международном конгрессе испанистов России, Восточной Европы и Центральной Азии в Московском государственном лингвистическом университете (Остоженка, 38) 20-22 октября 2021 г. Фотографии из архива М. Ф. Дороховой.



64. Г. В. на V международном конгрессе испанистов России, Восточной Европы и Центральной Азии в Московском государственном лингвистическом университете (Остоженка, 38) 20-22 октября 2021 г. Фотографии из архива М. Ф. Дороховой.



65. Г. В. на V международном конгрессе испанистов России, Восточной Европы и Центральной Азии в Московском государственном лингвистическом университете (Остоженка, 38) 20-22 октября 2021 г. Фотографии из архива М. Ф. Дороховой.



66. Г. В. Томирдиаро на научной конференции «Стиль искусства и индивидуальность художника» в Государственном институте искусствознания (ГИИ) в Москве 8-9 сентября 2022 г. Г. В. Томирдиаро в зале конференции в ГИИ. Фотографии из архива М. Ф. Дороховой.



67. Г. В. Томирдиаро на научной конференции «Стиль искусства и индивидуальность художника» в Государственном институте искусствознания (ГИИ) в Москве 8-9 сентября 2022 г. Фотографии из архива М. Ф. Дороховой.



68. Г. В. Томирдиаро с организаторами и участниками на научной конференции «Стиль искусства и индивидуальность художника» в Государственном институте искусствознания (ГИИ) в Москве 8-9 сентября 2022 г. Фотографии из архива М. Ф. Дороховой.



69. Г. В. Томирдиаро на научной конференции «Стиль искусства и индивидуальность художника» в Государственном институте искусствознания (ГИИ) в Москве 8-9 сентября 2022 г. Фотография из архива М. Ф. Дороховой.



70. Г. В. Томирдиаро после конференции дома у своей двоюродной сестры Алены (Е. В. Леман). Сентябрь 2022 г. Фотографии из архива М. Ф. Дороховой.



71. Г.В. Томирдиаро читает лекцию о Генте и Гентском алтаре в библиотеке Московского района С.-Петербурга. 31 октября 2022. Фотография с сайта библиотеки и из личного архива Е.С. Рабинович.



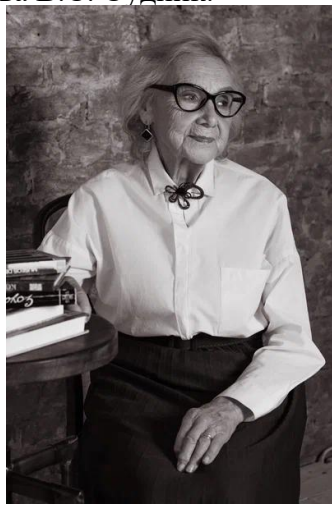
72. Афиша лекции Г.В. Томирдиаро в библиотеке Московского района С.-Петербурга. 2022. Фотография из личного архива Е.С. Рабинович.



73. Г.В. Томирдиаро на фотосессии, подаренной ей ее крестницей Верой Станиславовной Судник. 19.11.2021. Фото из архива В.С. Судник.



74. Г.В. Томирдиаро на фотосессии, подаренной ей ее крестницей Верой Станиславовной Судник. 19.11.2021. Фото из архива В.С. Судник.



75. Г.В. Томирдиаро на фотосессии, подаренной ей ее крестницей Верой Станиславовной Судник. 19.11.2021. Фото из архива В.С. Судник.



76. Г.В. Томирдиаро на фотосессии, подаренной ей ее крестницей Верой Станиславовной Судник. 19.11.2021. Фото из архива В.С. Судник.



77. Г.В. Томирдиаро на фотосессии, подаренной ей ее крестницей Верой Станиславовной Судник. Сидят слева направо: подруга В.С. Судник, Г.В. Томирдиаро, подруга В.С. Судник, В.С.Судник. 19.11.2021. Фото из архива В.С. Судник.



78. Г.В. Томирдиаро на фотосессии, подаренной ей ее крестницей Верой Станиславовной Судник. Сидят слева направо: В.С. Судник и Г.В. Томирдиаро. 19.11.2021. Фото из архива В.С. Судник.



79. Г.В. Томирдиаро на фотосессии, подаренной ей ее крестницей Верой Станиславовной Судник. 19.11.2021. Фото из архива В.С. Судник.



80. Г.В. Томирдиаро на фотосессии, подаренной ей ее крестницей Верой Станиславовной Судник. 19.11.2021. Фото из архива В.С. Судник.



81. Г.В. Томирдиаро на фотосессии, подаренной ей ее крестницей В. С. Судник.



82. Г.В. Томирдиаро открывает гостинцы. Фотография из архива Ольги Олеговны Галкиной. Как пояснила Ольга Олеговна, «я от храма приносила Галине Владимировне благотворительность, которая организована при храме отцом настоятелем».



83. Г.В. Томирдиаро и батюшка Мартышкинского прихода. Фотографии из группы часовни Мартышкинского прихода вконтакте.



84. Г.В. Томирдиаро в часовне Мартышкинского прихода. Фотографии из группы часовни Мартышкинского прихода вконтакте.



85. Г.В. Томирдиаро музицирует дома на Благодатной ул.. Фотография из личного архива М. Н. Щербатых.



86. Г.В. Томирдиаро с Надеждой Георгиевной Михайловой в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии. Фотография из архива Н. Г. Михайловой.



87. Г.В. Томирдиаро в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии. Фотография из архива Н. Г. Михайловой.



88. Г.В. Томирдиаро и Павел Анатольевич Калашников в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии. Фотография из архива Н. Г. Михайловой.



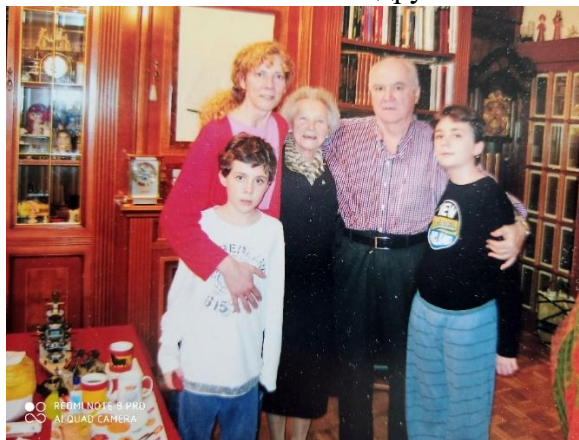
89. Г.В. Томирдиаро с родными на своем дне рождения. Фотография из личного архива Ивана Сергеевича Попова, внучатого племянника Г. В. Томирдиаро.



90. Галина Владимировна со своими испанскими друзьями в Испании



91. Галина Владимировна со своими испанскими друзьями в Испании.



92. Галина Владимировна с семьей Кармен в Испании.



93. Галина Владимировна со своими друзьями в Испании



94. Галина Владимировна выступает на конференции.



95. Галина Владимировна в Эрмитаже перед портретом Антонии Сарате Ф. Гойи



96. Галина Владимировна на конференции. Слева направо: О. В. Волосюк, Г.В. Томирдиаро, В.А. Ведюшкин.



97. Г.В. Томирдиаро на конференции по испанистике с Дашей Синицыной и испанским коллегой.



98. Г.В. Томирдиаро в Эрмитаже перед «Обнаженной Махой» Ф. Гойи (Выставка двух картин Гойи из Прадо в Эрмитаже. 1998).



99. Г.В. Томирдиаро с сыновьями своей крестницы В. С. Судник дома на Благодатной



100. Г.В. Томирдиаро со своим «названным сыном» С. Г. Судником.



101. Г.В.Томирдиаро в библиотеке Московского района. 2023. Читает лекцию по искусству. Фотография из личного архива Е.С. Рабинович.



102. Г.В. Томирдиаро на даче в Мартышкино. Фотография из личного архива В.С. Судник.



103. Г.В. Томирдиаро дома на Благодатной. Фотография из личного архива В.С. Судник.



104. Г.В. Томирдиаро со своей крестницей В.С. Судник дома на Благодатной в день своего рождения.



105. Г.В. Томирдиаро со своей двоюродной сестрой Т.М. Бражниковой дома на Благодатной в день своего рождения.



106. Г.В. Томирдиаро и Т.В.Томирдиаро с неизвестным. Фотография из личного архива Е.А. Васильевой.



107. А.А. Орлов с семьей поздравляет Г.В. Томирдиаро с праздником Победы 9 мая 2023 г. после ее лекции в библиотеке Московского района. Фотография из архива А.А. Орлова



108. А.А. Орлов с семьей поздравляет Г.В. Томирдиаро с праздником Победы 9 мая 2023 г. после ее лекции в библиотеке Московского района. Фотография из архива А.А. Орлова



109. Галина Владимировна со своим соседом-помощником Сашей (Александром Юрьевичем Бернером) на крылечке своей дачи в Мартышкино. 2023 г. Фотография из личного архива Ольги Николаевны, соседки по даче.



110. Галина Владимировна в палисаднике своего дома на даче в Мартышкино. Фотография из личного архива Ольги Николаевны, соседки по даче.



111. Галина Владимировна перед своим дачным домом в Мартышкино. Фотография из личного архива Ольги Николаевны, соседки по даче.



112. Дача Г.В.Томирдиаро в Мартышкино. Зима 2024 г. Фотография из архива Лады



113. Г.В. Томирдиаро с А. В. Морозовой на даче в Мартышкино. Ранняя осень 2023 г. Фотография В. С. Судник.



114. Г. В. Томирдиаро с А.В. Морозовой и В. С. Судник на даче. Ранняя осень 2023 г. Фотография В. С. Судник.



115. Карандашный портрет Г.В. Томирдиаро, сделанный А.А. Безгубовой в июне 2022 на Сервантесовских чтениях, где Г.В. Томирдиаро делала доклад. Фотография прислана А.А. Безгубовой.



116. Г.В. Томирдиаро в Максимилиановской больнице. Осень 2023. Фото из архива А. А. Безгубовой.



117. Г.В. Томирдиаро в Максимилиановской больнице. Ее навещает А. Безгубова. Осень 2023. Фото из архива А. Безгубовой.



118. Г.В. Томирдиаро в Максимилиановской больнице. Ее навещает В.С. Судник. Весна 2023. Фото В.С. Судник.



119. Облако-птица над дачей Г.В. Томирдиаро в Мартышкино. 13 августа 2024. Фотография из личного архива Л. О. Сперанской.



120. Станислав и Галина Судник в Максимилиановской больнице у Г.В. Томирдиаро в день ее рождения 16 мая 2024.



121. С. Судник навещает Г.В. Томирдиаро в Максимилиановской больнице весной 2024



122. Г. Судник с Г.В. Томирдиаро во дворике Максимилиановской больницы весной 2024.



123. Г.В. Томирдиаро в своей комнате в Доме ветеранов №1 в Павловске. Фотография из личного архива В.С. Судник. 4 августа 2024.



124. Г.В. Томирдиаро в саду Максимилиановской больницы вместе с Е.С. Рабинович. Июль 2024. Фотография из личного архива Е.С. Рабинович.



125. Фотография с вечера памяти Г. В. Томирдиаро 23 ноября 2024 г. в библиотеке БИРО на Московском пр., 150.

Подписано в печать 04.02.2025 г. Формат 60х84 ¹/₁₆ Цифровая печать
Печ. л. 18,6 Тираж 100 экз. Заказ № 04/02

Типография «Фалкон Принт»
197101, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Пушкарская, д. 41, литер Б,
Тел. 8 (812) 313-26-39, сайт: falconprint.ru