

УДК 7.03

ББК 85.03(4)/85.03(8); 85пр2 52

Лукичева Красимира Любеновна

Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник,
сектор классического искусства Запада, Государственный институт
искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0002-2731-2824
ResearcherID: KLD-5406-2024
lukicheva@sias.ru

Ключевые слова: Франсиско Гойя, испанская культура, архетипические
черты, потусторонний мир, бессознательное, Карл Густав Юнг, Уильям
Хогарт, Генри Фюсли, Теодор Жерико

Лукичева Красимира Любеновна

Образ и маска в живописи Франсиско Гойи — онтологические и аксиологические аспекты



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-12-65

Для цит.: Лукичева К.Л. Образ и маска в живописи Франсиско Гойи —
онтологические и аксиологические аспекты // *Художественная культура*.
2024. № 3. С. 12–65. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-12-65>.

For cit.: Loukitcheva Krassimira L. Image and Mask in the Painting by
Francisco Goya: The Ontological and Axiological Aspects. *Hudozhestvennaya
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 12–65.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-12-65>. (In Russian)

Loukitcheva Krassimira L.

PhD (in Art History), Assistant Professor, Senior Researcher, Classical
Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane,
Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0002-2731-2824
ResearcherID: KLD-5406-2024
lukicheva@sias.ru

Keywords: Francisco Goya, Spanish culture, archetypal characters,
otherworld, unconscious, Carl Gustav Jung, William Hogarth, Henry Fuseli,
Théodore Géricault

Loukitcheva Krassimira L.

Image and Mask in the Painting by Francisco Goya:
The Ontological and Axiological Aspects

Аннотация. Общеизвестно, что развитие живописной манеры Ф. Гойи находится в русле его великих предшественников — Эль Греко и Д. Веласкеса. Но при всей значимости экспериментальной новизны техники испанского мастера, уникальность его творчества следует искать в другом. Гойе удалось решительно отодвинуть установившиеся горизонты и границы европейского искусства, включив в его сферу темы, которые до этого лишь редко и робко там проявлялись. Предвещающая экзистенциально-антропологический поворот в искусстве с последних десятилетий XIX века, эти темы были направлены на экстериоризацию, невиданной глубины и масштаба, внутреннего мира человека. Гойя систематически изучает человеческую психику в экстремальных ситуациях экзистенции, когда сознание и подсознание причудливым образом переплетаются. Специфической чертой этого ракурса является интерес не к индивиду и индивидуальности, но к коллективному сознанию и коллективному бессознательному, как это позже обосновал К.Г. Юнг. Подлинная цель мастера — пробиться туда, где покоится архетипическая составляющая психики, мышления, поведения.

В этом плане семантически значимыми становятся образы умалишенных и заключенных, атмосфера сумасшедших домов и тюрем, мир человеческого воображения, породившего иррациональную сферу. Истину о человеке Гойя ищет, всматриваясь в него, когда тот переживает крайние, пороговые состояния. Часто художник приближается к визуализации всего этого с помощью театрального начала — через маски, ролевые воплощения и игры. Его интересует та жесткая инверсия, когда человек, брошенный в нечеловеческие условия, теряет способность оставаться разумным существом и превращается в жуткую человеческую маску. Основные характеристики подхода художника исследуются в сравнении со схожими по тематике произведениями У. Хогарта, Г. Фюсли, Т. Жерико.

Abstract. It is widely recognized that F. Goya's development of a picturesque manner is in the vein of his great predecessors — El Greco and D. Velázquez. However, with all the importance of the experimental novelty of this Spanish master's technique, the uniqueness of his creativity should be sought elsewhere. Goya managed to decidedly push the established boundaries of the European art expanding its range with the themes and problems that had previously been rarely and poorly represented. Anticipating an existential and anthropological shift that was evident back in the last decades of the 19th century and being almost a century ahead of it, those themes, plots, and problems were aimed at exteriorizing the inner world of man on the scale that appears to have never existed before. Goya systematically examines the human psyche in extreme existential situations when the conscious and the subconscious intertwine in a whimsical way. The specific feature of this perspective is an interest not in the individual and individuality but in the collective consciousness and the collective unconsciousness, as C. Jung would later justify it. The master's true goal is to break through to where the archetypal components of the psyche, thinking, and behaviour rest.

In this sense, the images of the mentally disturbed and the imprisoned become semantically significant, the atmosphere of madhouses and prisons, the world of human imagination that engendered the sphere of the irrational. Goya seeks the truth about man scrutinizing him in extreme situations and critical states. The artist often approaches the visualization of all this through a theatrical element — through masks, role-playing, and games. He is interested in that harsh inversion where a person, put into inhuman, unbearable conditions, can no longer remain rational and turns into a dreadful, meaningless human mask. The main characteristics of the artist's approach are explored in comparison with thematically similar works by William Hogarth, Henry Fuseli, and Théodore Géricault.

Введение

История изучения творчества Франсиско Гойи начинается вскоре после его смерти в Бордо в 1828 году. Уже в 30–40-е годы XIX века французские⁽¹⁾ [Schwander, 2021, p. 30–33] и английские авторы [Glendinning, 1964, p. 4–14]⁽²⁾ знакомят европейскую публику с живописью и графикой художника. Споры вокруг его творческого наследия начинаются практически сразу, но в разных европейских странах оценка и внимание к Гойе имеют разные измерения. В Англии живопись и графика Гойи привлекают внимание в первую очередь знатоков и коллекционеров (У. Стирлинг, Р. Форд) [Macartney, 2007, p. 425–444], а посетивший Испанию художник Д. Уилки⁽³⁾ больше интересуется Б.Э. Мурильо [Glendenning, 1989, p. 121]. И если для многих новаторски настроенных художников в первую очередь имеет значение бескомпромиссность технического эксперимента, проявленная во многих его произведениях, то научная рефлексия по поводу Гойи часто в это время содержит сугубо негативные коннотации. К началу XX столетия они находят отражение в одном из первых систематических трудов о генезисе и истории современного искусства, созданном Ю. Мейер-Грефе (1867–1935). Он пишет: «Гойя — прототип человека без правил, фанатик беспорядка. <...> Отменяя все предыдущие нормы, уличный хулиган вдруг получает доступ ко дворцу... и использует все прекрасное в своих сугубо индивидуальных целях. <...> Даже отвращение к системе не носит у него систематического характера. <...> Когда на него находит настроение, он становится второстепенным мастером самого спокойного и ремесленного толка, создающим безобидные, банальные картоны для гобеленов, приятные портреты в английской манере или фрески а-ля Тьеполо. <...> Он является истинным отражением хаотического состо-

- (1) Во Франции к творчеству Гойи обращаются романтики творческого круга — художники и литераторы, такие как Э. Делакруа и Т. Готье, которые сразу дают высокую оценку его художественной манере.
- (2) Н. Гленденнинг указывает, что в первой половине XIX века произведения Гойи в Англии стоят достаточно дешево, до 1896 года их нет в Национальной галерее, а до середины века в Британском музее нет ни одного офорта или рисунка мастера. Во французских собраниях Гойя появляется достаточно широко уже в конце 30-х годов [Glendenning, 1964, p. 4].
- (3) Дэвид Уилки (1785–1841) — английский художник шотландского происхождения, очень популярный своими жанровыми и историческими картинами, пребывавший на должности главного королевского художника (Principal Painter in Ordinary).

яния мира при переходе от старой эпохи к новой» [Meier-Graefe, 1920, S. 94–95]⁽⁴⁾. Таким образом, немецкий искусствовед и художественный критик интересен здесь не только как историк и теоретик современного искусства (XIX — начала XX веков) и пропагандист импрессионизма, а впоследствии и экспрессионизма. В данном контексте важно его глубокое внимание к испанскому художественному наследию и то, что он обосновывает одну из актуальных на то время точек зрения на творчество Гойи, рассматривая его уже как часть триады Эль Греко — Веласкес — Гойя. Считая Д. Веласкеса далеким предшественником импрессионизма, а Эль Греко — предвосхитившим экспрессионизм, и рассуждая в контексте предпосылок, способствовавших рождению современного искусства, критик говорит о Гойе как о второстепенном и заурядном мастере. Оценивая развитие французской живописи от Э. Делакруа до постимпрессионизма как величайшее достижение искусства, он полностью игнорирует факт глубокого влияния творчества Гойи, как уже было указано, хорошо известного в XIX веке во Франции, на ряд французских мастеров и направлений (достаточно вспомнить имена того же Делакруа и Э. Мане).

С современной точки зрения очевидно, что развитие живописной манеры Гойи действительно находится в русле двух его великих предшественников. Что же касается французской живописи, то ей понадобились три поколения и почти столетие, чтобы пройти тот путь обновления живописной техники, который испанский мастер совершил в пределах своей жизни.

Но при всей значимости экспериментальной новизны техники Гойи представляется, что уникальность его творчества следует искать в другом⁽⁵⁾. Гойя — один из немногих мастеров, которому удалось столь решительно отодвинуть установившиеся горизонты и границы европейского искусства, включив в его сферу темы и проблемы, которые

- (4) Впервые трехтомник Мейер-Грефе, посвященный генезису и развитию современного искусства, в котором он делает это высказывание о Гойе, выходит в Штутгарте в 1904 году.
- (5) В книге Э. Каскарди Francisco de Goya and the Art of Critique намечены, на наш взгляд, важные перспективы изучения творчества Гойи в контексте философских концепций И. Канта и М. Хайдеггера, а также специфических типологических черт феномена репрезентации у художника [Cascardi, 2022]. См. особенно главу The Limits of Representation [Cascardi, 2022, p. 137–186].

до этого лишь редко и робко там проявлялись. Предвещающая (и опережая почти на столетие) экзистенциально-антропологический поворот, очевидный с последних десятилетий XIX века, эти темы, сюжеты, проблемы направлены на экстерииоризацию внутреннего мира человека, причем такой глубины и масштаба, которого до него, кажется, и не было. В живописи, как и в графике, Гойя предпринимает систематическое изучение человеческой психики в самых экстремальных ситуациях экзистенции, когда сознание и подсознание причудливым образом переплетаются и в этом едином клубке подсознание подавляет рациональное мышление. Последующее развитие европейской культуры свидетельствует о значении этого ракурса в чрезвычайно широком диапазоне — от философии, психологии, психиатрии до самых разнообразных проявлений в художественной практике.

Онтологический и аксиологический статус открытого Гойей измерения

Но имеет место одна сущностно важная для понимания этого пути художника черта. Она заключается в том, что его пристальный взгляд обращен не на индивида и индивидуальность, не на уникальное, специфическое, единичное. Его интересует коллективное сознание и коллективное бессознательное, типичное и характерное в них. Он выискивает это, обращаясь к своей современности и современникам, к недалекому прошлому, и этот ракурс сохраняется даже в тех случаях, когда Гойя включает в свои наблюдения и элементы социальной критики. Это необходимо подчеркнуть, поскольку в литературе, посвященной анализу его творчества, практически всегда выводится на передний план сатирическая направленность подобных произведений и именно к ней сводятся мотивы целеполагания и смыслообразования у художника. Однако его подлинная цель лежит в другой плоскости: Гойя стремится пробиться вглубь внешних, доступных восприятию слоев, туда, где покоится архетипическая составляющая психики, мышления, поведения. Пробиться к тому изначальному пласту, который рождает не осознание и понимание, но (смутное и стихийное) ощущение единства живого и неживого, высшего и низшего, реального и иррационального, человеческого и нечеловеческого, прошлого и будущего, и в этом единстве человеческая сущность вплетена как его неразрывная частица, во всем этом растворенная.

В этом смысле Гойе повезло, что он родился в Испании. Будучи в глазах остальных европейских стран отсталой и провинциальной, она как нигде и никто в Западной Европе на рубеже XVIII–XIX столетий сохранила ощутимыми архетипическое начало и архетипические черты в разных срезах своей культуры — от народной до аристократической, от массовой до создаваемой элитарными профессионалами. Формами выражения архетипических составляющих были верования и ритуалы, причудливыми способами соединяющие христианские и языческие элементы. Образы, населяющие этот непроявленный в сознании мир, события и процессы, наполняющие его бытование, находили отражение, с одной стороны, в квазимифологических преданиях, сказках, но с другой — в авторских произведениях прозы, поэзии, драматургии, даже если они были предназначены выразить критическую или сатирическую оценку. Встречаются они, конечно, и в изобразительном искусстве Испании, но именно в творчестве Гойи художественная сила их воплощения достигает апогея.

Здесь очень важно подчеркнуть, что рассказ, поведанный Гойей, о глубинных, неосознаваемых элементах природы и сущности человеческих существ предвосхищает, конечно, взгляды К.Г. Юнга, а не З. Фрейда. Нам представляется, что определение стратификации и характеристика уровней бессознательного, которые делает Юнг в полемике с Фрейдом, удивительно адекватно описывают онтологический статус той реальности, сконструированной человеческой психикой, куда бескомпромиссно прорывается Гойя. В работе «Архетипы коллективного бессознательного»⁽⁶⁾ создатель аналитической психологии пишет:

Изначально предполагалось, что содержание бессознательного включает лишь вытесненные или забытые элементы. Даже у Фрейда, который рассматривает бессознательное — по крайней мере метафорически — в качестве действующего субъекта, оно, по сути, остается не чем иным, как скоплением забытых и вытесненных содержаний, что и обуславливает его функциональную значимость. С этой точки зрения бессознательное носит исключительно личный характер, хотя даже Фрейд признавал наличие в нем архаических и мифологических мыслеформ.

(6) Впервые опубликована в 1934 году, более чем на столетие позже кончины испанского мастера.

Более или менее поверхностный слой бессознательного, несомненно, является личным. Я называю его личным бессознательным [курсив здесь и далее К.Г. Юнга. — К.Л.]. Однако личное бессознательное покоится на другом, более глубинном слое, который формируется отнюдь не из личного опыта. Этот врожденный глубинный слой я называю коллективным бессознательным. Я выбрал термин «коллективный», ибо эта часть бессознательного имеет не индивидуальную, а всеобщую природу... Другими словами, коллективное бессознательное одинаково у всех людей, образуя тем самым универсальный психический субстрат сверхличной природы, который присутствует в каждом из нас. <...>
<...> Содержание личного бессознательного главным образом составляют так называемые эмоционально окрашенные комплексы, образующие личную и интимную сторону психической жизни. Содержание коллективного бессознательного, напротив, представлено так называемыми архетипами [Юнг, 2019, с. 7–8]⁽⁷⁾.

Фюсли и Гойя: новаторство vs традиции?

Для того чтобы более выпукло проступила новизна, как в смысловом, так и в чисто живописном плане, траекторий, которые Гойя намечает для исследования в своем творчестве архетипических черт сознания и психики, обратимся к его достаточно рано выполненному произведению «Св. Франсиско де Борха совершает причастие над умирающим грешником» (1787–1788)⁽⁸⁾. Эту картину для капеллы, посвященной святому в соборе Валенсии, Гойе заказывает герцогиня Осуна, поскольку Франсиско де Борха⁽⁹⁾ был ее дальним предком.

- (7) Вопрос о применении концепции архетипа у Юнга для исследования произведений искусства имеет большую историографию, а в интересующем нас аспекте дискутировался в том числе в рамках иконологического метода. В частности, Я. Бялостоцкий в главе «Рамочные темы и архетипические образы» (в книге «Стиль и иконография. Исследования по истории искусства», впервые опубликована в 1966 году) решительно подвергает сомнению возможность адекватного применения теории архетипов, в том числе относительно творчества Гойи [Białostocki, 1981, S. 150–157]. Более аргументированное рассмотрение этой проблемы еще предстоит; здесь отметим, что Бялостоцкий, касаясь лишь в общем Гойи, выступает против превращения архетипов именно во всеобщий объяснительный принцип генезиса и эволюции «вечных тем» в искусстве. М. Торопыгина намечает интересный ракурс анализа его взглядов [Торопыгина, 2015, с. 320–322]. Тем не менее представляется, что применительно к Гойе именно теория архетипа позволяет объяснить новый процесс онтологизации психической реальности.
- (8) Гойя Ф. Св. Франсиско де Борха совершает причастие над умирающим грешником. 1787–1788. Холст, масло. 350 x 300 см. Кафедральный собор, Валенсия.
- (9) Франсиско де Борха (1510–1572) — представитель испанской ветви итальянского рода Борджиа, сподвижник Игнатия Лойолы, Третий генерал Ордена иезуитов. Канонизирован 20 июня 1670 года.

Образ и маска в живописи Франсиско Гойи — онтологические и аксиологические аспекты

Гойя не сразу нашел собственный путь и свои оригинальные художественные и смысловые приемы. В строго иконографическом плане произведение Гойи принадлежит к сложившейся еще в Средние века традиции изображения так называемого «незамедлительного суда», который, в отличие от Страшного суда, совершается над душой в момент смерти человека. Душу грешника, согласно богословским текстам, забирают демоны ада, присутствующие рядом с умирающим. Сравнение сцены смерти богача с романского рельефа XII века, изображающего евангельскую притчу о богаче и бедном Лазаре (церковь Сен-Пьер в Муассаке, Франция), и картины Гойи демонстрирует это сходство с иконографической точки зрения: в обоих случаях в центре композиции находится смертное ложе грешника, у головы которого толпятся жуткие обитатели потустороннего мира.

Жизнеописание святого Франсиско де Борхи рассказывает, как он давал последнее причастие нераскаявшемуся грешнику. Во время молитвы из распятия в его руке брызнула кровь. Видя неверие умирающего, он положил руку в кровоточащую рану на груди Христа, а потом взмахнул ею в сторону грешника и сказал: «Поскольку ты презираешь эту кровь, пролитую ради твоего спасения, пусть она послужит твоему вечному несчастью». Тогда этот жалкий человек с ужасным, богохульным криком, направленным на Христа, отдал свою душу, содрогаясь от ужасного стога, и был передан служителям огня и страха⁽¹⁰⁾.

По сути, Гойя иллюстрирует одну из сцен в жизнеописании святого, уже достаточно красочно описанную в агиографическом рассказе. В композиционном и, в определенном аспекте, в иконографическом плане очевидно сходство с картиной Г. Фюсли «Ночной кошмар» (1781, Художественный институт, Детройт), но, конечно, оно появляется совсем не в результате знакомства с произведением английского мастера. Оба произведения в той или иной степени восходят к упомянутой выше иконографической традиции, в рамках которой сложилось достаточно устойчивое композиционное ядро, предписывающее, как следует изображать явившихся человеку обитателей ада и потустороннего мира.

- (10) Жизнеописание Ф. де Борхи, сделанное в 1717 году кардиналом Альваро Сиенфуго (Alvaro Cienfuego), цит. по: [Schulz, 1998, p. 667–668].

Между этими произведениями есть, однако, два принципиальных отличия, одно из которых потом исчезнет: дело не только в том, что картина Гойи восходит к конкретному вербальному источнику, тогда как у Фюсли ничего подобного нет. Проблема в том, какую реальность визуализирует художник. Если произведение Гойи находится в пределах вполне регламентированного для европейской традиции религиозного культурного кода и репрезентирует вполне освященную письменной и устной традицией реальность, то Фюсли вступает, так сказать, на неизведанную территорию снов и сновидений, той реальности, которую по неведомым законам складывает из обрывков подсознание. Впервые последовательно интересоваться этой реальностью на философском и художественном уровне начнут романтики, и Фюсли, безусловно, находится у истоков этого интереса. А Гойю уже очень скоро и до конца жизни будет привлекать к себе ирреальное, иррациональное начало, однако он никогда не станет замыкать его в пределах снов и сновидений.

Второе отличие касается индивидуального стиля обоих мастеров. И в оригинальной композиции 1781 года, и в написанном в более свободной манере варианте 1791 года Фюсли все равно остается в пределах академической системы живописи с ее гладким, ровным, исключаяющим пастозность красочным слоем и рациональной логикой распространения света внутри живописного пространства. Совершенно другая техника свойственна Гойе. Отметим ее черты на примере созданного им подготовительного этюда⁽¹¹⁾ к картине: контрастность цвета, совмещенная с дисгармоничными акцентами (соединение красного и зеленого); обострение противопоставления света и тьмы, в том числе за счет пастозно положенных ярких пятен белил; применение цветных теней и, прежде всего, перенасыщенность красными тенями; экспрессивная деформация образов; и, наконец, открытый корпусный мазок. Важнейшим приемом, который сохраняется и в картине из собора, является ввод дополнительного, однако не видимого зрителем, источника света, противостоящего контражурному свету из круглого окна на заднем плане. Этот второй, принципиальный для смысловой и композиционной драматургии картины источник света находится,

(11) Гойя Ф. Св. Франсиско де Борха совершает причастие над умирающим грешником. Этюд. 1787–1788. Холст, масло. 38 × 29,3 см. Частная коллекция.

Образ и маска в живописи Франсиско Гойи — онтологические и аксиологические аспекты

условно, как раз на том месте, где и должен располагаться зритель, и акцентирует для него самые значимые фрагменты. Это делает работу со светом не только семантически нагруженной, но и легко читаемой и понимаемой.

Конечно, имеет значение тот факт, что это этюд, но и в законченном произведении данные качества в значительной степени сохраняются. А еще важнее то обстоятельство, что в сторону именно таких характеристик будут дальше развиваться живописный стиль и техника Гойи, и они в полной мере перейдут в его законченные произведения.

Аспекты визуализации архетипической психической реальности у Гойи: ведьмы, ведьмаки, их противоборство с человеком

Архетипическое измерение творчества великого мастера особо отчетливо проявилось в серии картин, посвященных теме ведьм, одинаково популярной в эпоху Гойи как в низших слоях испанского общества, так и в среде испанской аристократии, где интерес к ней оставался устойчивым и в XVII, и в XVIII веках. Разнообразные персонажи, принадлежащие к темной потусторонней сфере, присутствовали и в народной массовой культуре, и в литературных произведениях знаменитых писателей. Серия «Ведьмы» выполнена художником в 1798 году для его покровителей и заказчиков — герцогов Осуна и украшала их загородный дом. Типологически картины относятся к так называемой «кабинетной живописи»⁽¹²⁾. Известно, что серия

(12) «Кабинетная живопись» распространяется с XV века в Италии, а в XVI столетии — уже и в остальных западноевропейских странах. Небольшого формата «кабинетные картины» выполняются по заказу собирателей и любителей искусства для коллекции или украшения дома. Часто художники создают их по своей инициативе, для продажи частным лицам. Сюжеты выбирают заказчики или сами мастера, они относятся к широкому диапазону: на мифологические и религиозные темы, портреты или пейзажи; с конца XVI века, особенно в Нидерландах, все больше становится популярным изображение жанровых сцен. Таким образом, «кабинетная живопись» четко вписана в определенный сегмент художественного рынка и выполняет определенные социальные функции, далекие от официальных заказов. В этих картинах художники чувствуют больше творческой свободы, как в трактовке сюжета, так и в технических аспектах, поскольку ослаблены регламентирующие нормы и правила. «Кабинетная живопись» — результат развития новых форм социальной жизни искусства и отражение взглядов и вкусов тех срезов социума, к которым относятся заказчики (аристократия, крупная буржуазия, бюргерство).

состояла из 6 полотен, но в 1898 году была продана на аукционе и разрознена, при этом местонахождение двух из них сейчас неизвестно⁽¹³⁾. Картины были написаны в основном по мотивам пьес испанских драматургов, в том числе Антонио де Саморы (1665–1727): герцоги Осуна были большими поклонниками его творчества и в своем загородном доме ставили его пьесы. Герцогиня, любительница театра, и сама часто выходила на сцену, несмотря на свою принадлежность к самому знатному слою испанского общества.

Именно к серии изображений ведьм и ведьмаков в первую очередь и применялись те стереотипные суждения, которые упоминались выше. В своей обширной, детально освещающей творчество и жизненный путь Гойи монографии Дж. Томлинсон утверждает, что художник в этой серии сатирически демонстрирует и осуждает предрассудки, опасения, страхи перед потусторонними силами, враждебными человеку, приносящими ему смерть, а также уверенность многих в том, что они окружают и преследуют своих жертв везде и всегда. Такая позиция, с точки зрения автора, полностью согласуется со взглядами герцогов Осуна и самого Гойи, сформировавшимися под влиянием идей Просвещения [Tomlinson, 2020, p. 166].

Бесспорно, Гойя и его заказчики действительно принадлежали к той части испанского общества, мировоззрение которой формировалось просветительскими идеалами и составляло антитезу такому стихийному мракобесию. Документально известно, что Гойя находился в дружеских отношениях со многими влиятельными испанскими просветителями. Более того, в пьесах Антонио де Саморы и Хосе де Каньисареса, по которым создана часть этих картин Гойи, на самом деле звучат сатирические ноты и осуждение в адрес тех, кто подвержен этим суевериям. Однако картины Гойи не могут быть сведены исключительно к таким коннотациям, они написаны

(13) Одна из утерянных — «Кухня ведьм» по «Новелле о беседе собак» М. де Сервантеса, на второй была изображена сцена «Дон Жуан и рыцарь-командор» по пьесе «Каменный гость» Антонио де Саморы. Сохранились: «Шабаш ведьм», холст, масло, 43 × 30, Музей Лазаро Галдиано, Мадрид; «Полет ведьм», холст, масло, 43,5 × 30,5 см, Национальный музей Прадо, Мадрид; Сцена из II акта пьесы «Заколдованный силой» Антонио де Саморы «Лампа дьявола», холст, масло, 42,5 × 30,8 см, Национальная галерея, Лондон; «Закливание», холст, масло, 43 × 30 см, Музей Лазаро Галдиано, Мадрид [см.: Tomlinson, 2020, p. 165–166].

отнюдь не только для того, чтобы утвердить критические оценки, столкнув визуально зрителя с комическим обликом и поведением жертв суеверий. Гойя создает эти произведения вовсе не как критик и сатирик, противопоставивший себя тому, что противоречит просвещенному, рационально воспринимающему действительность разуму. Его задача — не продемонстрировать превосходство этого разума, вооруженного подлинным пониманием реальности, над заблудшим в потемках суеверий сознанием, показывая его в гротесковом образе. Он занимает позицию даже не просто заинтересованного наблюдателя, а исследователя, стремящегося проникнуть в стихийные представления такого человека, увидеть и понять мир, сотворенный сознанием и подсознанием, которыми овладевают предрассудки и страхи перед потусторонними враждебными силами. Гойя изучает этот мир шаг за шагом, понимая, что для его героев только он и является реальным и действительным, объективной данностью. И художник видит и показывает его именно как объективированную реальность, в которой живут персонажи. Его мастерство в том, что ему удалось выявить субстрат психической данности, сотканной сознанием и подсознанием, и ценой (квази)гипостазирования создать ему визуальный эквивалент необычайно выразительной мощи, куда Гойя погружает теперь уже своего зрителя — заставляет его очутиться в том, что стало реальностью для тех несчастных, кого он изобразил на полотнах.

Вербальные источники, на которые опирается мастер, дают ему конкретные примеры проявлений предрассудков, но далее он подчиняет их своим правилам визуальной объективации, позволяющей зрителю стать визави с этой реальностью. Художественная стратегия Гойи включает в себя важные элементы:

- Во всех картинах действие происходит на земле — в основном в пейзаже, на одной из них — в комнате. Пространственные координаты верха и низа отчетливо выражены, развитие пространства ведется художником с единой точки зрения, следуя рациональной логике восприятия. Само пространство охарактеризовано обобщенно, без детализации. Этот визуальный алгоритм применен во всех четырех полотнах и везде соединяется с одной и той же временной координатой — действие всегда происходит ночью. Художник вырабатывает *единый* хронотоп, в котором люди и потусторонние существа нерас-

- торжимо связаны: люди обречены стать жертвой потусторонних существ, находящихся рядом с ними, в их обычном земном измерении.
- Главной художественно-эстетической категорией становится безобразное — под его знаком Гойя придает ведьмам и ведьмакам уродливые, предельно отталкивающие черты, доходя в этом почти до границы натурализма⁽¹⁴⁾. Перейти этот порог не позволяет широкая и легкая живописная манера, предъявляющая свои собственные имманентные качества каждый раз, когда зритель готов поверить в подмену виртуального образа реальным. Пластика тел моделирована объемно и весомо, порой со скульптурной убедительностью.
 - Пространственная глубина, объемно-пластические характеристики переданы исключительно цветом, лишенным даже намека на плоскостность — тональными и цветовыми переходами от теплого к холодному, от затененного к просветленному. Светотень активно участвует в создании пространственной иллюзии. Во время реставрации картины «Закливание» было обнаружено, что Гойя сначала покрыл весь холст поверх грунта черной краской и по этой основе наносил цвета, двигаясь от темных к светлым. Этот прием несет в себе метафорический заряд, который визуализирует противоборство света и тьмы, художественную и символическую доминанту мрака.
 - Позы, движения, ракурсы, фиксация тел в пространстве при этом поражают своей естественностью и убедительностью. Ряд элементов приобретают подчеркнута смысловую весомость, перейдя в статус иконографических черт, встречающихся на всех полотнах серии и в других произведениях схожего содержания. Это могут быть атрибуты типа остроконечных головных уборов, которые применялись и в инквизиции для осужденных, и в шествиях флагеллантов, или устойчиво повторяющиеся персонажи и образы, перешедшие из вербальной сферы в живописную (например, сатана в образе черного козла, скелеты младенцев и т.д.).
 - Гойя безошибочно выбирает наиболее остро воздействующие на зрителя моменты колдовских ритуалов, обладающих мощным зарядом «отрицательной выразительности». (В сцене из II акта пьесы

(14) О «смерти красоты» и смысловой и функциональной роли категории безобразного в философско-эстетическом плане у Гойи см.: [Allan, 2016, p. 968–980].

«Заколдованный силой» Антонио де Саморы «Лампа дьявола» монах, поверивший, что умрет, когда кончится масло в лампе в руках дьявола (он показан в образе козла), пытается долить в нее масло. Его охваченный ужасом образ выступает на фоне танцующих на заднем плане ослов — также персонажей пьесы.)

Другой аспект психического — маска актера и экзистенциальная маска

В выбранном ракурсе предпринятого Гойей анализа психической реальности, сотканной архетипическими чертами, важны образы умалишенных и заключенных, его видение атмосферы сумасшедших домов и тюрем. Это мир больного или находящегося в предельном истощающем напряжении человеческого разума и воображения, продуцирующего ирреальную, иррациональную сферу. И здесь вновь следует вернуться к уже отмеченной проблеме, поскольку все это, так же как и серия «Ведьмы», разрушает гуманистический идеал о разумном, естественном человеке, бытие которого пребывает в гармонии с окружающим миром, — тот идеал, который сконструировала эпоха Просвещения. Впечатление парадоксальности, которое производит обращение Гойи, чье мировоззрение впитало гуманистические идеи, ко всему этому — очень поверхностно. Образы, созданные мастером, не находятся за пределами гуманистического идеала, не высвечивают в свете сатиры то, что ему не соответствует. Они размыкают плоское, одномерное представление о человеке, замкнутое в пределах рациональной нормативности, и сопровождающее его понимание роли регулятивных функций воли и разума в его поведении, в проявлении его глубинной сущности. Истину о человеке Гойя ищет, всматриваясь в него, когда тот находится в экстремальных ситуациях, переживает крайние, пороговые состояния. Часто художник приближается к визуализации всего этого с помощью театрального начала — через ролевые воплощения и игры, через маски. Но также часто имеет место жесткая инверсия, когда человек, брошенный в нечеловеческие, невыносимые условия, полностью теряет способность оставаться разумным существом и превращается в жуткую, лишенную всякого смысла человеческую маску.

Варианты этих переходов прослеживаются в самой ранней созданной Гойей серии «кабинетных картин», относящейся к 1793–1794 годам. Она начата художником в Кадисе и закончена в Мадриде после выздоровления от неизвестной болезни, вокруг которой до сих пор ведутся споры и рождаются всевозможные спекуляции⁽¹⁵⁾, но после которой он стремительно начал терять слух. Обращает на себя внимание техника исполнения картин, начиная с использованных материалов. Гойя пишет маслом по жести, покрытой оловом. Художник покрывает эти небольшого размера пластины еще красновато-кирпичным фоном и розовым грунтом. Эта необычная основа, обладающая практически абсолютной жесткостью по сравнению с натянутым на подрамнике холстом, давала возможность в выбранном небольшом формате произведений добиваться точности и деликатности в проработке деталей мелкими кистями. Цветной, с переходом тона по теплоте, грунт открывал широкие перспективы для колористических экспериментов.

Серия распадается по сюжетам картин на две части: шесть из них изображают сцены корриды, на остальных шести представлены самые разные эпизоды. В картине «Странствующие комедианты» (1793–1794, Национальный музей Прадо, Мадрид) зритель видит сцену из итальянской комедии дель арте — любовный треугольник между Пьеро, Коломбиной и Панталоне. Слева от группы, жонглируя тремя стаканами, к зрителям обращается Арлекин. В картине много аллюзий — действие Арлекина намекает на хрупкость и эфемерность любовных отношений, надпись на бумаге в левом углу, которая читается как «аллегория Менандра», — на сатирически-назидательный смысл пьес древнегреческого автора. Еще современники Гойи предполагали, что здесь содержится завуалированный намек на широко обсуждаемый в это время в обществе любовный треугольник в королевской семье (король Карл IV, королева Мария-Луиза и фаворит королевы Мануэль Годой).

Сама сцена с точки зрения характеристики героев решена в традиционном для изображения персонажей комедии масок ключе. Од-

(15) В 2019 году врачи-специалисты в очередной раз подробно изучали сохранившуюся о болезни Гойи и ее причинах документацию и пришли к выводу, что подтвержденных достоверных сведений явно недостаточно, чтобы дать уверенные, однозначные ответы на возникающие вопросы. И поскольку вряд ли найдутся новые бесспорные документы об этом, вопросы, связанные с его болезнью, так и останутся непроясненными [Tomlinson, 2020, p. 124].

Образ и маска в живописи Франсиско Гойи — онтологические и аксиологические аспекты

нако весьма нетривиален образ танцующего с бутылкой и стаканом в руках карлика. Его облик заметно напоминает черты Себастьяна де Морра, королевского шута, с его портрета кисти Веласкеса, созданного в 1644 году. Известно, что в 1778 году Гойя сделал офорт по этой картине Веласкеса. Возможно, этот образ, восходящий к герою Веласкеса, появляется здесь совсем не случайно — то обстоятельство, что Себастьян де Морра — королевский шут, живший в XVII веке, своеобразно подтверждает и усиливает аллюзию на королевскую семью.

При всех своих выдающихся живописных качествах «Странствующие комедианты», как уже было отмечено, демонстрируют вполне классическое для подобного жанра обращение со сюжетом. Представлены типичные для комедии дель арте образы, введен часто встречающийся в картинах по мотивам популярных пьес аллегорический подтекст, который переводит изображение на злободневную тему, актуализируя повествование и интригуя публику. Но в эту первую серию «кабинетных картин» включены произведения, как представляется, совершенно новаторские по своей смысловой концепции, «выпадающие» из традиционных, общепринятых до этого трактовок того или иного сюжета. С точки зрения многих исследователей наследия мастера, эта серия становится поворотным этапом в его искусстве. Об этом пишет Артур Данто в своем обзоре трех вышедших почти одновременно монографий, посвященных Гойе⁽¹⁶⁾. (Обзор помещен в Artforum International, где Данто был одним из редакторов.) Вот как выдающийся американский философ искусства характеризует перелом, очевидный в этой первой серии кабинетных картин: «Переход, образно говоря, от мира, в котором нет теней, к миру, в котором нет света, не является нормальной стилистической эволюцией. Он требует биографических объяснений» [Danto, 2004, p. 49]. Данто, как и авторы рассмотренных им монографий, полагает, что во многом именно внешние факторы биографического плана послужили причиной смены «оптики» восприятия мира Гойей, его обращения к совершенно другому срезу жизненных проявлений⁽¹⁷⁾.

(16) Данто пишет рецензию на книги E. Connell, R. Hughes и W. Hofmann.

(17) Предположительно, серия «кабинетных картин» 1793–1794 годов состоит из 12 картин. И если 6 из них изображают корриду и другие сцены с быками, то в остальных художник обращается к ситуациям, вызванным природными катаклизмами или экстремальными

Обоснование того, что именно в биографии художника следует искать стимулы к подобному повороту, кажется, дают и его собственные слова, поскольку он говорит, что создал двенадцать картин, «чтобы занять мое воображение, измученное моими страданиями» [цит. по: Danto, 2004, p. 49]. Бесспорно, ретроспективный биографический подход оправдан и логичен, и в первую очередь, когда речь идет о, в том числе вызванной событиями личной жизни, последовательной интроспекции, которая с этого времени становится для мастера одним из основных средств погружения в психическую реальность. Но, конечно, выход на новый уровень смыслообразования не ограничен рамками осознания и визуализации лишь собственных психических состояний. В этом — начало поиска экстерииоризации в визуальных образах внутреннего мира человека, в котором, как было отмечено выше, и следует искать уникальность творческого пути Гойи.

К картинам, отразившим этот новый этап, прежде всего относится «Двор сумасшедшего дома» (1793–1794, Музей Мидоуза, Даллас), самое раннее произведение Гойи на подобную тему, положившее начало множеству графических листов и картин, посвященных образам умалишенных и атмосфере сумасшедшего дома. Изображен двор сумасшедшего дома в Сарагосе. Гойя пишет своему другу Б. де Ириарте, что создал эту картину по непосредственным впечатлениям, полученным при своем посещении этого места. Сама по себе, конечно, тема не нова. И до Гойи художники обращались к подобным мотивам — можно вспомнить, например, интерес У. Хогарта к ним⁽¹⁸⁾. Но у Хогарта эта тема появляется как дополнительная, сопровождающая основную, — сумасшедший дом возникает в назидательном контексте, как закономерный итог распутного образа жизни, и тем самым еще больше усиливает общее назидательное звучание основной темы, не получая при этом самостоятельного значения. Кроме того, слишком дробная, слишком детализированная изобразительная манера акцентирует внимание зрителя на нарративе, заставляет его

человеческими действиями — пожары, кораблекрушения, изображения тюрем и сумасшедших домов, даже сцены каннибализма.

(18) См., например, лист VIII из серии гравюр «Карьера мота» (1735) «В Вифлеемском госпитале (Бедламе)», где У. Хогарт тоже представляет сумасшедших в разных маниакальных образах.

Образ и маска в живописи Франсиско Гойи — онтологические и аксиологические аспекты

отслеживать занятные подробности, в которых растворяется и уходит единство образного строя и целостность атмосферы. Этот ракурс, сконцентрированный на дидактическом повествовании, а вместе с тем и на развлекательности, выбранный Хогартом, совершенно не случаен. В гравюре, наряду с умалишенными, зритель видит героев, которые находятся в его же, зрительской позиции, они с интересом смотрят на больных, содержащихся там. Напомним, что в эпоху Хогарта в Лондоне существовал обычай, продержавшийся довольно долго: ходить в самый известный в Англии сумасшедший дом, Бедлам, как в театр, и смотреть на пациентов, на их действия из любопытства, чтобы повеселиться и развлечься⁽¹⁹⁾.

Подход Гойи другой. Его авторская позиция исключает ввод внутреннего любопытствующего наблюдателя. Запечатлевшее реальные воспоминания от посещения подобного места произведение «Двор сумасшедшего дома» поднимается на уровень обобщения во многом благодаря чисто живописным выразительным средствам — прежде всего, колориту и светотеневой драматургии. Контрасты между светом и тенью, возросшая экспрессия черного цвета, проступающего устрашающими сгустками из единой серо-зеленоватой гаммы, выстраивают символично-семантическую структуру картины. Позы и общий абрис группы из двух обнаженных, схватившихся в борьбе мужчин, неожиданно кажутся подсмотренными на каком-нибудь классическом античном рельефе. Но ощущение классической образцовости совершенно снимается присутствием надзирателя в черном, который избивает их бичом. Художник выбирает достаточно удаленную точку зрения и словно балансирует на грани утраты логики в построении пространства и визуальной «внятности» в характеристике образов. Некоторые из сумасшедших представлены «в роли» того или иного социального типа.

Этот прием, когда больные почти неистово играют свои роли, как и применение живописных элементов все возрастающей экспрессивной силы, можно увидеть в более поздней картине «Сумасшедший дом» (1810–1816, Королевская академия изящных искусств

(19) Этот обычай завела сама больница для умалишенных как источник дополнительного дохода для содержания и лечения больных.

Сан-Фернандо, Мадрид). Больной, одолеваемый манией и воспринимающий себя в том или ином образе, — конечно, парадоксальное явление. С одной стороны, разум отключен, все условные нормы, заставляющие придерживаться общепринятых и общепонятных правил поведения, сняты. Проступает первичный, не обработанный цивилизационным регламентом субстрат человеческого существа. С другой стороны — безумец надевает маску и примеряет на себя некую социальную роль. И в странном искаженном свете, который проливает на нее больной разум, высвечивается истинная природа и самой этой социальной роли тоже. Трудно судить, насколько целенаправленно, с целью достичь уровня социального обобщения, это сделано, но художник составил для показа набор именно из значимых, актуальных социальных ролей. На полотне, словно на своеобразной сцене, перед зрителем предстают и совершают типичные для роли действия: «Папа римский» с «тиарой» на голове, с игральной картой вместо креста на груди, «благословляет» правой рукой; позади него — фигура «императора», одетого в «тунику», со «скипетром» в руке; рядом — обнаженный мужчина в треуголке, собирающийся в атаку; мужчина в головном уборе из перьев и «луком» за спиной — «вождь дикарей», окруженный свитой; рядом — фигуры «монахов» и др.

Напрашивается сравнение картины «Сумасшедший дом» с другой серией знаковых в рассматриваемом ключе произведений, выполненной вскоре после холста Гойи французским художником-романтиком Теодором Жерико. Такое сопоставление портретов умалишенных Жерико с картиной Гойи демонстрирует глубинные отличия в оптике двух мастеров, которую они применяют, исследуя предмет изображения. Диапазон этих отличий не просто огромен, оба подхода составляют абсолютную антитезу. И здесь дело не только в том, что Жерико сконцентрирован на одном человеке, поскольку он тоже создает не индивидуальный, а типизированный образ — такова была и задача, поставленная перед ним доктором Э.-Ж. Жорже⁽²⁰⁾. Здесь существенно другое: Жерико пристально исследует феномен, да, типичный по своей сути, но рассматриваемый в его отдельном,

(20) Доктор Э.-Ж. Жорже, известный французский психиатр начала XIX века, у которого лечился и сам Жерико, заказал художнику серию портретов душевнобольных людей с целью использовать их для обучения будущих врачей.

обособленном, автономном бытии. В то же время Гойя останавливается на взаимосвязях и действиях, выстраивающих определенный социальный срез, живой, непредсказуемый, вечно меняющийся. Он касается маргинальных, асоциальных, а точнее, «вытесненных» из общества социальных групп. Таким образом, сравнение двух подходов позволяет увидеть Бытие против Экзистенции, взятые в предельной ситуации, вне регулятивных функций разума.

Заключение

Цв. Тодоров в своей книге «Гойя в тени Просвещения» отмечает, что в творчестве испанского художника прежде всего проступает фигура мыслителя. В этом ракурсе он сравнивает Гойю с его современником И.В. Гете и с творившим на полстолетия позже Ф.М. Достоевским [Тодоров, 2012, с. 15]. Тодоров отчетливо видит и пишет о противоречиях в личности великого мастера, в которой сочетаются неизбежные влияния относительно низкого социального происхождения и стремления войти в привилегированный мир аристократии с бескомпромиссной рефлексией и саморефлексией, мечта о спокойном благополучном быте с незаурядной отвагой в творческом эксперименте, предвосхитившем художественные открытия позднего XIX — начала XX века. Все типично житейское и обыденное в Гойе уходит совершенно на задний план перед теми новыми гранями, которые он открывает перед искусством и, шире, перед культурой. В первую очередь, это касается глубинного психологизма, который Цв. Тодоров совершенно справедливо сравнивает с заложенным в романах Достоевского.

В работе «Гойя. Последний карнавал» В. Стоикита [Stoichita, Coderch, 1999] глубоко проникает в суть оригинального подхода Гойи к театральному, карнавальному началу, столь значительное место занимавшему в его творчестве. За маской, не важно по какой причине надетой на человека, для Гойи скрывается не лицо, а душа, сознание и подсознание, и в данном случае это абсолютно не тривиальное утверждение, поскольку переход от явленного к неявленному в человеке — главная интенциональная характеристика его гения.

Список литературы:

- 1 Тодоров Цв. Гоя в сянката на Просвещението. София: Изток-Запад, 2012. 280 с.
- 2 Торопыгина М.Ю. Иконология в энциклопедии и рамочные темы // Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 303–325.
- 3 Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное / Пер. А. Чечиной. М.: АСТ, 2019. 496 с.
- 4 Allan D. The Death of Beauty: Goya's Etchings and Black Paintings through the Eyes of Andre Malraux // *History of European Ideas*. 2016. Vol. 42. Issue 7. P. 965–980. <https://doi.org/10.1080/01916599.2016.1161533>.
- 5 Białostocki J. Die «Rahmenthemen» und die archetypischen Bilder // *Białostocki J. Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Koeln: DuMont-Taschenbucher, 1981. S. 130–157.
- 6 Cascardi A.J. *Francisco de Goya and the Art of Critique*. New York: Zone Books, 2022. 376 p.
- 7 Danto A. Shock of the Old // *Artforum International*. 2004. Vol. 42. № 7. P. 49–60.
- 8 Glendinning N. Goya and England in the Nineteenth Century // *The Burlington Magazine*. 1964. Vol. 106. № 730. P. 4–14.
- 9 Glendinning N. Nineteenth-Century British Envoys in Spain and the Taste for Spanish Art in England // *The Burlington Magazine*. 1989. Vol. 131. № 1031. P. 117–126.
- 10 Macartney H. Stirling, Ford, and Nineteenth-century Reception of Goya: The Case of the Santa Justa and Santa Rufina: 'Abomination' or 'Appropriate Composition'? // *Hispanic Research Journal*. 2007. Vol. 8. Issue 5. P. 425–444.
- 11 Meier-Graefe J. *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*. In 3 Bänden. Band 1. München: R. Piper, 1920. 229 S.
- 12 Schulz A. The Expressive Body in Goya's *Saint Francis Borgia at the Deathbed of an Impenitent* // *The Burlington Magazine*. 1998. Vol. 80. № 4. P. 666–686.
- 13 Schwander M. Goya in the Spanish Triumvirate with El Greco and Velazques: On Goya's Reception in France, Germany, and Switzerland // *Goya: Exhibition Catalog / A. Beyer, H. Jacobs et al.* Basel: Foundation Beyeler, Hatje Cantz, 2021. P. 29–47.
- 14 Stoichita V.I., Coderch A.M. *Goya. The Last Carnival*. London: Reaktion Books, 1999. 320 p.
- 15 Tomlinson J. *Goya: A Portrait of the Artist*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2020. 448 p.

Образ и маска в живописи Франсиско Гойи –
онтологические и аксиологические аспекты

References:

- 1 Todorov Ts. *Goya v syankata na Prosveshchenieto* [Goya in the Shadow of Enlightenment]. Sofia, Iztok-Zapad Publ., 2012. 280 p. (In Bulgarian)
- 2 Toropygina M. Yu. *Ikonologiya v ehntsiklopedii i ramochnye temy* [Iconology in the Encyclopedia and Framework Topics]. Toropygina M. Yu. *Ikonologiya. Nachalo. Problema simvola u Abi Varburga i v ikonologii ego kruga* [Iconology. Beginning. The Problem of the Symbol in Abi Warburg and in the Iconology of His Circle]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2015. pp. 303–325. (In Russian)
- 3 Jung C.G. *Arkhetypy i kollektivnoe bessoznatel'noe* [Archetypes and the Collective Unconscious], transl. A. Chechina. Moscow, AST Publ., 2019. 496 p. (In Russian)
- 4 Allan D. The Death of Beauty: Goya's Etchings and Black Paintings through the Eyes of Andre Malraux. *History of European Ideas*, 2016, vol. 42, issue 7, pp. 965–980. <https://doi.org/10.1080/01916599.2016.1161533>.
- 5 Białostocki J. Die "Rahmenthemen" und die archetypischen Bilder. *Białostocki J. Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Koeln, DuMont-Taschenbucher, 1981, S. 130–157.
- 6 Cascardi A.J. *Francisco de Goya and the Art of Critique*. New York, Zone Books, 2022. 376 p.
- 7 Danto A. Shock of the Old. *Artforum International*, 2004, vol. 42, no. 7, pp. 49–60.
- 8 Glendinning N. Goya and England in the Nineteenth Century. *The Burlington Magazine*, 1964, vol. 106, no. 730, pp. 4–14.
- 9 Glendinning N. Nineteenth-Century British Envoys in Spain and the Taste for Spanish Art in England. *The Burlington Magazine*, 1989, vol. 131, no. 1031, pp. 117–126.
- 10 Macartney H. Stirling, Ford, and Nineteenth-century Reception of Goya: The Case of the Santa Justa and Santa Rufina: 'Abomination' or 'Appropriate Composition'? *Hispanic Research Journal*, 2007, vol. 8, issue 5, pp. 425–444.
- 11 Meier-Graefe J. *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*. In 3 Bänden. Band 1. München, R. Piper, 1920. 229 S.
- 12 Schulz A. The Expressive Body in Goya's *Saint Francis Borgia at the Deathbed of an Impenitent*. *The Burlington Magazine*, 1998, vol. 80, no. 4, pp. 666–686.
- 13 Schwander M. Goya in the Spanish Triumvirate with El Greco and Velazques: On Goya's Reception in France, Germany, and Switzerland. *Goya: Exhibition Catalog*, A. Beyer, H. Jacobs et al. Basel, Foundation Beyeler, Hatje Cantz, 2021, pp. 29–47.
- 14 Stoichita V.I., Coderch A.M. *Goya. The Last Carnival*. London, Reaktion Books, 1999. 320 p.
- 15 Tomlinson J. *Goya: A Portrait of the Artist*. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2020. 448 p.



Ил. 1. Гойя Ф. Св. Франсиско де Боржа совершает причастие над умирающим грешником. Этюд. 1787-1788. Холст, масло. 38 x 29,3 см. Частная коллекция

Fig. 1. Goya F. St. Francisco de Borja at the Deathbed of an Impenitent. Etude. 1787-1788. Oil on canvas. 38 x 29.3 cm. Private collection



Ил. 2. Смерть богача. Романский рельеф. XII век. Церковь Сен-Пьер в Муассаке, Франция

Fig. 2. The Death of a Rich Man. Romanesque relief. 12th century. The Abbey church of St. Pierre, Moissac, France



Ил. 3. Фюсли Г. Ночной кошмар. 1781. Холст, масло. 101,6 × 126,7 см. Художественный институт, Детройт

Fig. 3. Fuseli H. The Nightmare. 1781. Oil on canvas. 101.6 × 126.7 cm. Detroit Institute of Arts, Detroit

Образ и маска в живописи Франсиско Гойи —
онтологические и аксиологические аспекты



Ил. 4. Гойя Ф. Полет ведьм. 1797-1798. Холст, масло. 43,5 × 30,5 см. Национальный музей Прадо, Мадрид

Fig. 4. Goya F. Witches' Flight. 1797-1798. Oil on canvas. 43.5 × 30.5 cm. Museo del Prado, Madrid



Ил. 5. Гойя Ф. Странствующие комедианты. Фрагмент. 1793–1794. Жесть, покрытая оловом, масло. 43,8 × 32,7 см. Национальный музей Прадо, Мадрид

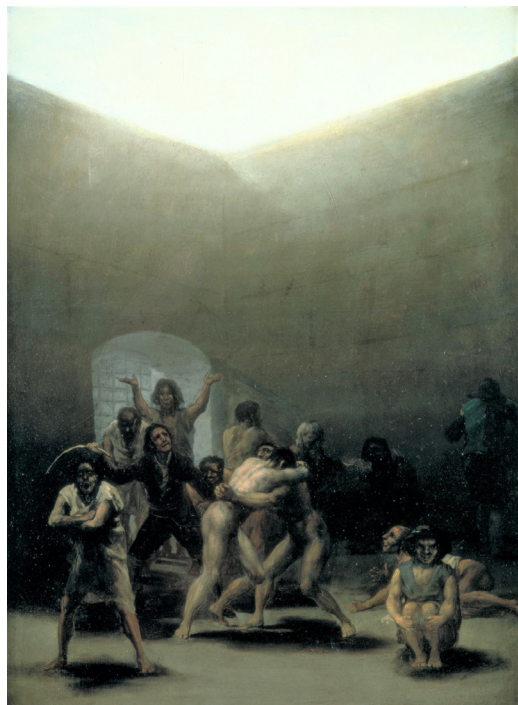
Fig. 5. Goya F. The Traveling Comedians. Fragment. 1793–1794. Oil on tin. 43.8 × 32.7 cm. Museo del Prado, Madrid

Образ и маска в живописи Франсиско Гойи –
онтологические и аксиологические аспекты



Ил. 6. Веласкес Д. Себастьян де Морра. Фрагмент. 1644. Холст, масло. 106,5 × 82,5 см. Национальный музей Прадо, Мадрид

Fig. 6. Velázquez D. Sebastián de Morra. Fragment. 1644. Oil on canvas. 106.5 × 82.5 cm. Museo del Prado, Madrid



Ил. 7. Гойя Ф. Двор сумасшедшего дома в Сарагосе. 1793–1794. Жесть, покрытая оловом, масло, 32,7 × 43,8 см. Музей Мидоуза, Даллас

Fig. 7. Goya F. The Yard of a Madhouse in Zaragoza. 1793–1794. Oil on tin. 32.7 × 43.8 cm. Meadows Museum, Dallas

Ил. 8. Гойя Ф. Сумасшедший дом. Фрагмент. 1810–1816. Холст, масло. 45 × 72 см. Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид

Fig. 8. Goya F. The Madhouse. Fragment. 1810–1816. Oil on canvas. 45 × 72 cm. San Fernando Royal Academy of Fine Arts Museum, Madrid



Образ и маска в живописи Франсиско Гойи – онтологические и аксиологические аспекты



Ил. 9. Жерико Т. Портрет умалишенного, страдающего манией полководца. Холст, масло. 86 × 65 см. Собрание Оскара Рейнхардта, Винтертур

Fig. 9. Géricault T. Man Suffering from Delusions of Military Rank. Oil on canvas. 86 × 65 cm. Oskar Reinhart Foundation Museum, Winterthur