



# ГОЙЯ

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ





Франсиско Хосе де  
Гойя-и-Лусиентес  
1746—1828

Издание подготовлено  
ООО «Издательство «Директ-Медиа»  
по заказу  
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

---

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*  
Главный редактор: *А. Бафагамян*  
Редакторы-искусствоведы: *М. Гордеева, Д. Перова*  
Автор текста: *М. Гордеева*  
Корректор: *Е. Иванова*  
Дизайн оригинал макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,  
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1  
E-mail: *editor@directmedia.ru*  
*www.directmedia.ru*

---

**ТОМ 24 «Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусиентес»**

© Издательство «Директ-Медиа», 2010  
© ЗАО «Издательский дом  
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки  
Обложка: **Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусиентес**  
**«Смерть пикадора»**

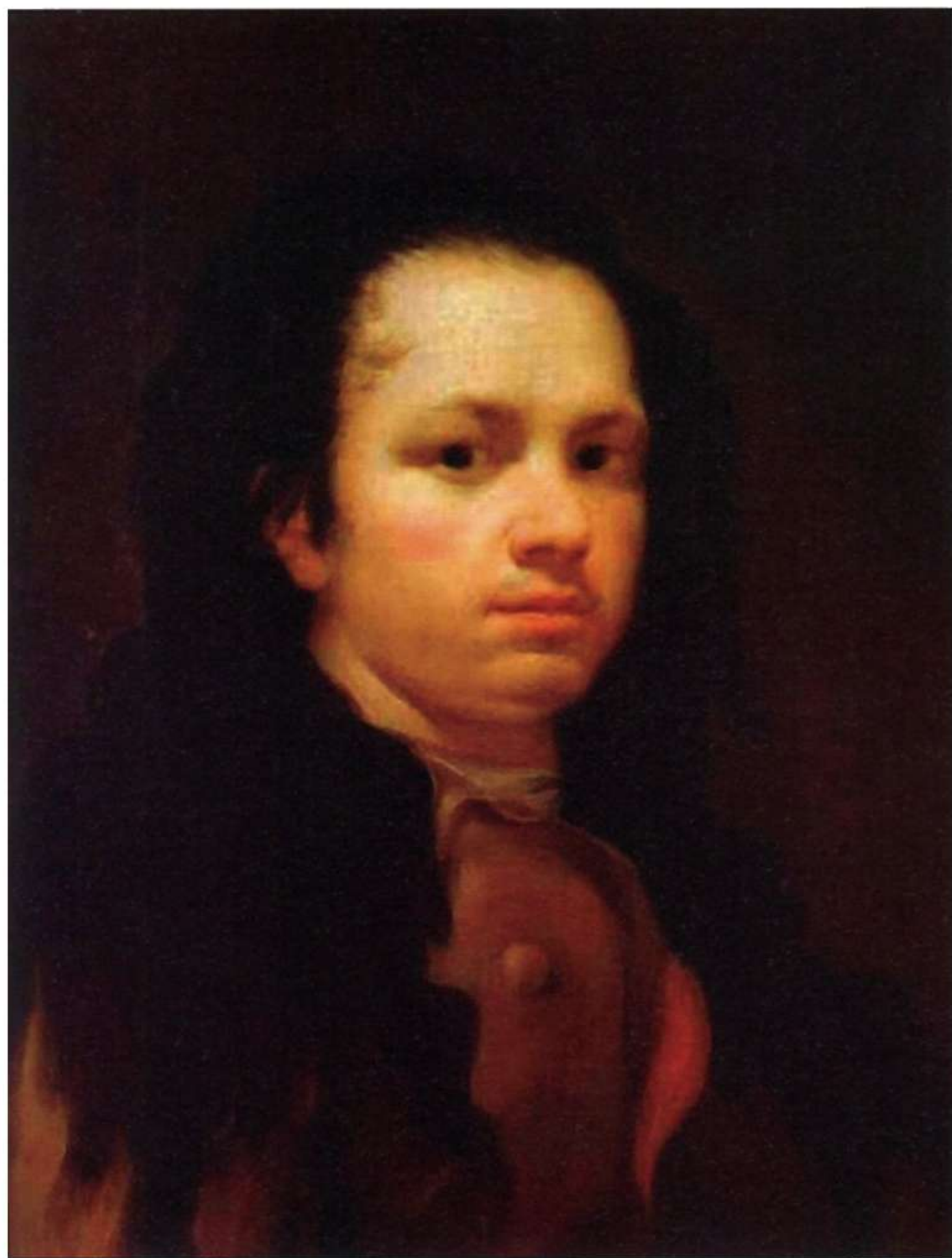
Издатель:  
**ООО «Издательский дом «Комсомольская правда» –  
Группа «Сегодня»**

125993 г. Москва,  
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

---

Отпечатано: SIA „PRESES NAMS BALTIC”, Латвия.  
Эрнеста Бирзниека-Упиша 20а/4, Рига, LV-1050.  
[www.pnbaltic.eu](http://www.pnbaltic.eu)

Подписано в печать 02.03.2010  
Формат 70х100/8  
Бумага мелованная  
Печать офсетная. Печ. л. 3,0  
№ 10031



*Автопортрет. 1771–1775*

**Ф**рансиско Хосе де Гойя-и-Лусиентес — один из выдающихся представителей испанской школы живописи, воплотивший в своем искусстве трагическую судьбу и надежды испанского народа, его бесчисленные страдания и нескончаемую жизненную силу. Реальные события служили для художника источником вдохновения. Он не просто изображал окружающую действительность, а выражал в своих произведениях личное отношение к тому, что происходило в его стране.

### Детство и юность

**В** небольшой деревне Фуэнтетодос, затерянной среди арагонских скал на севере Испании, 30 марта 1746 в семье Хосе Гойи родился сын Франсиско. Отец будущего художника ни по рождению, ни по роду своих занятий не принадлежал к числу сельских жителей, был мастером-позолотчиком в Сарагосе и происходил из семьи зажиточного нотариуса, что позволило ему заключить брак с доньей Гарсиа Лусиентес, относящейся к самым низшим слоям испанского дворянства. Вскоре после женитьбы молодая семья переехала в полученное по наследству поместье, находившееся в Фуэнтетодосе. По законам Испании того времени дворяне не имели право работать и могли жить только на доходы от своих владений. Семейство Гойя



*Охота на перепелов. 1775*

едва сводило концы с концами и, чтобы хоть как-то наладить финансовое положение, примерно в 1759 Хосе решил вернуться в Сарагосу, где занялся своим прежним ремеслом.

После переезда отец семейства определил своих сыновей Камилло, Томаса и Франсиско в школу отца Хоакина. Образование, которое получили мальчики, едва ли можно было назвать хорошим. Так, за годы обучения будущий художник с большим трудом научился грамоте, до конца жизни он писал с ошибками, а его лексика и произношение всегда выдавали в нем простолыдина. Но при этом нужно отметить, что в Испании конца XVIII века образование было далеко не общедоступным.

Окончив школу, Франсиско поступил в иезуитскую школу в Сарагосе. Наставник отец Пиньятели увидел в мальчике большие художественные способности и порекомендовал брать уроки у своего родственника Хосе Лусана-и-Мартинеса, бывшего когда-то придворным живописцем. В его мастерской Франсиско провел около четырех лет. На протяжении этого времени он не только постигал азы рисунка и живописи, но и создавал многочисленные гравюры и офорты с произведений выдающихся испанских мастеров. Чтобы добиться максимальной выразительности в изображении различных движений человека, молодой художник, не покидая мастерской Лусиана,



*Махи, танцующие с горожанами. 1777*

посещал школу скульптуры Хуана Рамиреса. Здесь он выполнял копии со скульптур и делал штудии (ученические этюды). Нужно отметить, что в Испании того времени было строго запрещено писать обнаженное тело, особенно женское, поэтому для Гойи занятия скульптурой были единственной возможностью изучить анатомию человека.

Довольно скоро Франсиско зарекомендовал себя как блестящий копиист, способный точно передавать особенности художественной манеры прославленных живописцев. Именно в это время (около 1760) юноша получил заказ на роспись реликвария для церкви в Фуэнтетодосе. Это произведение было уничтожено во время Гражданской войны в Испании в 1936, но по сохранившимся фотографиям можно реконструировать его облик: на внешних сторонах деревянных створок было изображено «Явление Мадонны дель Пилар перед святым Иаковом», а на внутренних — «Мадонна с младенцем» и «Святой Франсиск де Паула». Известно, что современники высоко оценили работу, хотя мас-

тер, посмотрев на нее уже в преклонном возрасте, воскликнул: «Только не говорите, что это нарисовал я!».

К семнадцати годам Гойя окончательно решил связать свою жизнь с искусством, поэтому в 1763 он покинул Сарагосу и отправился в Мадрид. О пребывании художника в испанской столице в период с 1764 по 1766 известно очень мало достоверных сведений, этот отрезок его жизни окутан тайнами и легендами. В самом конце 1763, практически сразу же после своего приезда в столицу, Франсиско обратился в Королевскую Академию изобразительных искусств Сан-Фернандо с просьбой назначить ему стипендию, но получил отказ.

В 1766 в Академии был объявлен конкурс на тему из испанской истории. Его сюжет был сформулирован так: «Марта, императрица Византии, появляется в Бургосе перед королем Альфонсо Мудрым, чтобы попросить у него часть суммы, назначенной султаном для выкупа ее супруга, императора Болдуина, и испанский монарх приказывает выдать ей эту сумму». Свою работу на конкурс представил и Франсиско, однако жюри присудило золотую медаль Рамону Байеу.

В этом же году Гойя поступил в мастерскую к Франсиско Байеу, члену академического жюри и брату Рамона. Художник жил и учился в доме своего наставника около трех лет и за это время страстно полюбил его сестру Хосефу. Однако сердечная привязанность не помешала ему в 1769 уехать в Рим для продолжения своего образования. В Италии Гойя провел около двух лет. Достоверные сведения о его пребывании в этой стране не сохранились. Известно лишь, что он принял участие в конкурсе, проводимом Пармской Академией искусств, и выполнил полотно на тему «Ганнибал, взиравший с высоты Альп на поля Италии». Картина испанца была одобрительно встречена членами жюри, но в результате голосования Гойе не хватило одного голоса, чтобы получить большую золотую медаль.

### Первые заказы

**Р**азочарованный и уставший от неудач, в июне 1771 Франсиско вернулся в Сарагосу. Буквально через несколько месяцев после приезда он получил свой первый заказ на серию религиозных росписей во дворце графа Габарда де Собрадиель. Работа была очень качественной и понравилась заказчику, что было значительным успехом Гойи на профессиональном поприще.

Уже в октябре художнику поручили выполнить эскизы для фресок купола церкви Мадонны дель Пилар в Сарагосе. Через месяц члены комитета по реконструкции церкви увидели произведения, доказывающие умение Франсиско мастерски создавать фрески, и остались очень довольны. Однако не малую роль в получении этого заказа сыграл тот факт, что за его исполнение Гойя запросил на десять тысяч реалов меньше, чем другие соперники.

Художник закончил работу над росписями купола к середине 1772. Фреска получила название «Поклонение ангелов имени Господа», была выполнена в стиле барокко и насыщена многочисленными фигурами ангелов, прекрасными женщинами, изображенными в различных ракурсах, подчеркивающих их непрерывное движение.

Участие в живописном убранстве церкви Мадонны дель Пилар принесло мастеру заслуженный и долгожданный успех, а также материальное благополучие и уважение сограждан. Вскоре Гойя получил множество заказов на выполнение росписей. Создав циклы фресок для церкви ди Менуэль и монастыря де Аула Деи, он упрочил свое положение выдающегося мастера. В достаточно короткий срок Франсиско стал самым преуспевающим художником в Сарагосе.



*Маха и ее поклонники. 1777*

Теперь Гойя мог жениться. В середине весны 1773 он отправился в Мадрид в дом своего учителя Франсиско Байеу просить руки его сестры Хосефы, которая дала ему благосклонный ответ. Пышная церемония бракосочетания состоялась 25 июля того же года, после чего Франсиско практически сразу же вернулся с молодой супругой в Сарагосу и продолжил работать над многочисленными заказами.

До нас почти не дошли точные сведения о спутнице жизни великого живописца, не сохранились ни ее письма, ни отзывы современников о ней, нет даже данных о количестве детей, которые появились на свет за тридцать девять лет их совместной жизни. Считается, что все дети Гойи умерли в малолетнем возрасте, и только один сын – Франсиско Хавьер Педро стал опорой отцу и продолжателем его дела. Исследователи творчества художника полагают, что Хосефа была заботливой хранительницей домашнего очага, но очень мало интересовалась творчеством супруга и светской жизнью. Достоверно известно, что она умерла в 1812. За долгую совместную жизнь Франсиско написал только один ее портрет.



Вверху: Зонтик. 1776–1778



Внизу: Продавец посуды. 1779

### Королевская мануфактура гобеленов Санта-Барбара

В 1774 начались работы по реконструкции королевской мануфактуры гобеленов Санта-Барбара. Работа была поручена Антону Рафаэлю Менгсу и Франсиско Байеу. Последний отвечал за распределение среди художников заказов на создание эскизов для будущих гобеленов. Благодаря такому положению дел Гойя и Рамон Байеу получили постоянную и хорошо оплачиваемую работу. В конце того же года Франсиско де Гойя и Хосефа переехали в Мадрид.

Первоначально живописец получил заказ на создание картонов, посвященных сценам рыбалки и охоты. Он выполнил их в достаточно сухой и сдержанной манере, мало прорабатывая окружающее героев пространство. Но, несмотря на некоторую условность, эскизы получили одобрение короля, а художник удостоился нового заказа на разработку эскизов, изображающих сценки из жизни испанцев.

Героями его картонов стали ярко одетые молодые женщины — махи и их не менее колоритные спутники — махо.

В работе над серией картонов для гобеленов проявилось редкое живописное дарование Гойи. В основу композиций положены сюжеты из народной жизни: игры, празднования, уличные сцены. Построенные на сочетании звучных насыщенных тонов, они реалистично передают настроение всеобщего беззаботного веселья. В этих произведениях художник с большой долей наблюдательности передал разнообразные народные типы в ярких национальных костюмах, а также манеры и развлечения городской молодежи. Таковы «Продавец посуды» (1779, Музей Прадо, Мадрид), «Маха и ее поклонники» (1777, Музей Прадо, Мадрид), «Народное гулянье в день святого Исидора» (1788, Музей Прадо, Мадрид) и другие. Согласно вкусам времени, мастер несколько идеализировал фигуры своих персонажей. При этом в работах он начал использовать многочисленные цветовые нюансы различных тонов.

Одним из лучших среди них по праву считается картон к гобелену «Зонтик» (1776–1778, Музей Прадо, Мадрид), представляющий собой

простую жанровую сценку. На первом плане в изящной позе сидит прелестная девушка. Развернувшись и словно демонстрируя себя зрителю, она пленительно улыбается. Ее юный спутник, стоящий с левой стороны, держит раскрытый зонтик, заслоняя им молодую особу от солнечных лучей. Вся композиция пронизана радостью и беззаботностью бытия. Сложным, практически фантастическим освещением Гойя создает гармонично-музыкальный колорит, выстроенный на сочетании желтых, белых, голубых, розовых, зеленых и черных тонов.

Под влиянием французского Просвещения подобные произведения пользовались большой популярностью при испанском дворе. Творчество мастера было высоко оценено придворной аристократией. Вероятно, именно благодаря возросшей популярности 7 мая 1780 Франсиско де Гойя был единогласно избран академиком королевской Академии художеств Сан-Фернандо. В 1785 он стал ее вице-директором, а еще через десять лет –

*Портрет семьи инфанта дон Луиса де Бурбона. 1783*





*Портрет графа Флоридабланка. 1783*

директором живописного отделения Академии.

В картонах, созданных с 1786 по 1791, можно отметить некоторую смену интонаций. На первый план вышло стремление передать не только внешнюю привлекательность сюжета, но и эмоциональное состояние героев, которые лишились внешнего лоска и красоты, свойственных для более ранних картонов, и словно стали более «земными». Это прослеживается в таких работах, как «Раненый каменщик» (1786–1787, Музей Прадо, Мадрид) и «Игра в жмурки» (около 1788–1790, Музей Прадо, Мадрид).

«Раненый каменщик» является одним из ключевых произведений данного периода. Оно отличается подлинно драматическим сюжетом: двое молодых рабочих на руках несут своего сорвавшегося с высоты друга. Их позы и трактовка художником объемов говорят о некоторой приверженности традициям классицизма. Колорит композиции строится на сочетании холодных оттенков серого, голубого и охристо-

го цветов. В ней еще нет того пронзительно-эмоционально-трагического звучания, которое будет характерно для многих последующих картин Гойи, но тем не менее она уже в полной мере предвосхищает основные интонации зрелого творчества мастера.

Одним из последних и самых известных картонов Гойи, созданных для шпалерной мануфактуры, стала «Кукла» («Игра в пелеле», 1791–1792, Музей Прадо, Мадрид).

На мануфактуре Санта-Барбара художник проработал около восемнадцати лет, создав более шестидесяти трех картонов. За это время у него появились не только влиятельные знакомые и покровители, но и множество завистников и недоброжелателей.

## Ранние портреты

Выполняя картоны для гобеленов, Гойя одновременно очень активно писал заказные портреты. Желая добиться успеха, в ранних произведениях мастер

*Портрет маркизы де Понтехос-и-Сандоваль, герцогини Понтехос. Около 1786*



несколько льстил своим знатым моделям. Это можно отметить в парадном «Портрете графа Флоридабланка» (1783, банк Уркихо, Мадрид), в котором всеильный премьер-министр представлен стоящим в своем кабинете при полных регалиях власти и могущества. Личные вещи графа свидетельствуют о его увлечениях. Он не один – в глубине комнаты художник изобразил секретаря премьер-министра, а также себя с одним из своих произведений, но Флоридабланк не замечает приближенных и сосредоточенно смотрит перед собой. Чтобы еще больше подчеркнуть значимость модели, Гойя выделил его фигуру цветом и светом, который словно исходит от самого героя. Художник возлагал большие надежды на знакомство с премьер-министром, ожидая увидеть в его лице покровителя, но радужным мечтам не суждено было сбыться. Граф довольно холодно отнесся к портрету и даже не заплатил за него живописцу.

В 1783 Франсиско де Гойя несколько месяцев гостил на вилле брата короля – инфанта дона Луиса де Бурбона, где написал его семейный портрет. Создавая его, мастер уже не стремился льстить высокопоставленным особам, а, напротив, пытался передать глубину характеров и своеобразие каждой модели. Многофигурный «Портрет семьи инфанта дона Луиса де Бурбона» (фонд Маньани рока Мамиано, Парма) выстроен по принципам бытовой жанровой сценки. Все семейство дона Луиса собралось вокруг покрытого сукном столика, на котором он раскладывает пасьянс, но центром композиции является его супруга Мария Тереза, волосы которой расчесывает стоящий за ее спиной парикмахер. В левой части холста Гойя изобразил самого себя, работающего над созданием этого полотна. Довольно большая по размеру картина (248 x 330 см) наглядно демонстрирует возросшее мастерство художника. Тактично и при этом достаточно реалистично Гойя прорабатывает портретные характеристики героев. Особый интерес в этом плане представляют двое молодых людей, изображенных в правой части композиции. Колорит произведения построен на сочетании темных теплых оттенков, а небольшие акценты синего и зеленого цветов придают ему звонкое музыкальное звучание.

С создания этого портрета в жизни Гойи начался новый этап – он обрел знакомства с могущественными и влиятельными покровительницами, что обусловило взлет его карьеры. Герцогини Аламеда Осуна и Альба были вечными соперницами, но это не мешало художнику прекрасно ладить с обеими высокопоставленными дамами.

Около 1786 живописец создал «Портрет маркизы де Понтехос-и-Сандоваль, герцогини Понтехос» (Национальная картинная галерея, Вашингтон), невесты брата графа Флоридабланка. Выполненная в строгих рамках парадного портрета, работа по своей стилистике



*Раненый каменщик. 1786–1787*



*Семейство герцога Осунского. Около 1788*

близка к самым ранним произведениям жанра. Маркиза изображена на фоне идеального пейзажа (этот прием Гойя будет использовать в женских портретах вплоть до конца XVIII века), ее поза естественна и спокойна. Нарядное, написанное с большим мастерством шелковое платье героини привлекает к себе внимание



*Пикник. 1788*

зрителя и словно отвлекает его, невидимой ширмой скрывая грусть и печаль герцогини.

Примерно в 1788 Гойя приступил к написанию группового портрета «Семейство герцога Осунского»

*Народное гулянье в день святого Исидора. 1788*





(около 1788, Музей Прадо, Мадрид). Характеристики моделей выразительны и индивидуальны. В произведении появляются новые приемы мастера, которые впоследствии станут основополагающими в его творчестве, и главный из них — сосредоточенное внимание на психологическом состоянии героев. Чтобы отвлечь взыскательный взгляд заказчика от собственной оценки личностей портретируемых, Гойя тщательно и виртуозно прорабатывает тончайшие детали их одежды и аксессуаров. Фон становится однотонным — ничто не должно отвлекать зрителя от созерцания моделей. Одним из лучших полотен этого периода можно назвать «Портрет дон Мануэля Осорио де Сунига» (1788, Музей Метрополитен, Нью-Йорк).

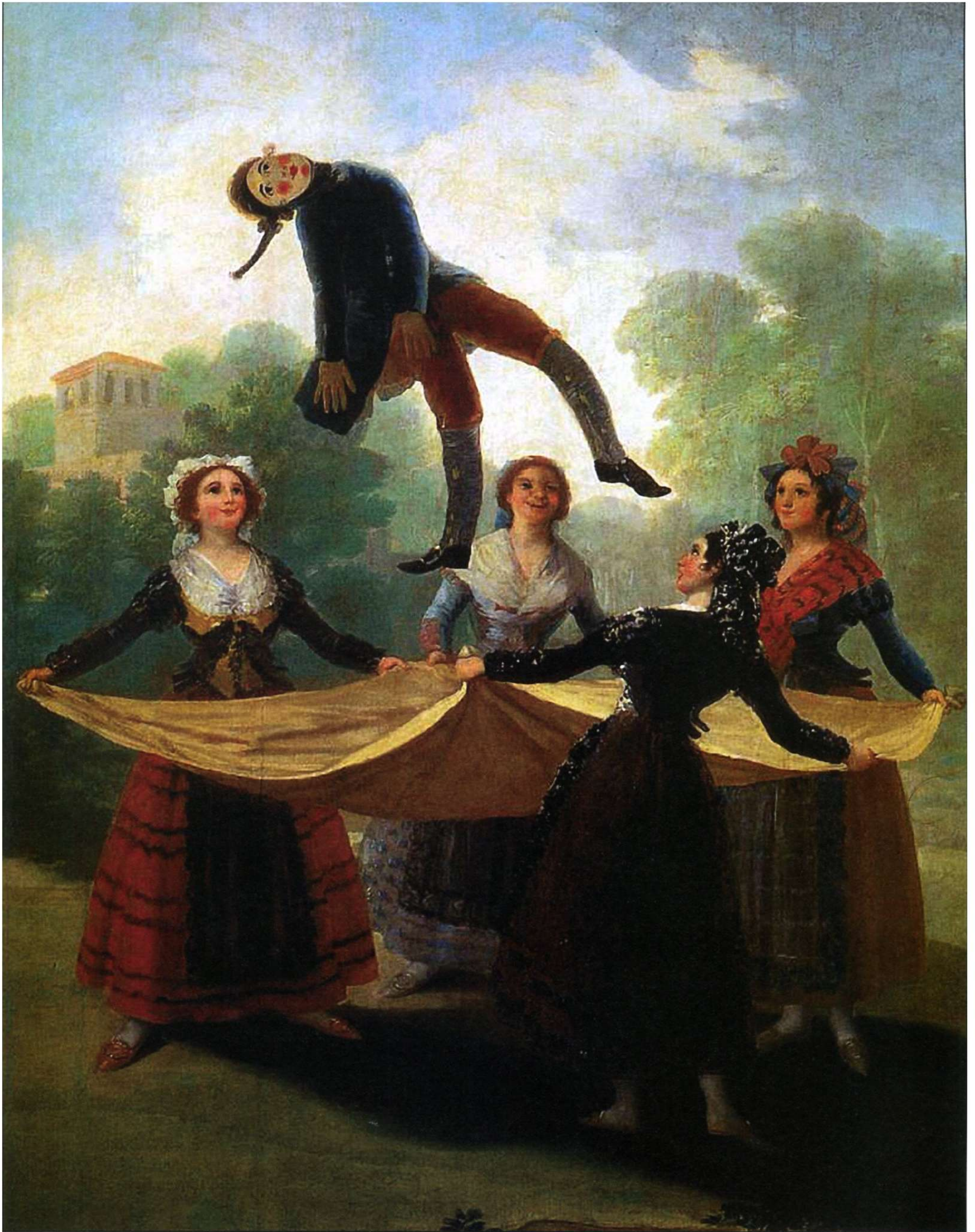
#### *Игра в жмурки. Около 1788–1790*

В апреле 1789 Гойя получил столь желанный и долгожданный пост придворного живописца. Успех несколько вскружил ему голову, он стал игнорировать заказы на изготовление картонов, что навлекло на него гнев директора мануфактуры, написавшего жалобу королю. Франсиско Байеу пришлось немало хлопотать за своего родственника, чтобы хоть как-то сгладить ситуацию.

Спустя несколько лет Гойя написал «Портрет Марии Терезы Кайетана де Сильва, герцогини Альба» (1795, Музей Прадо, Мадрид). Женщина изображена в белом платье, ее тонкую талию стягивает



*Портрет дона Мануэля Осорио де Сунига. 1788*



*Кукла (Игра в пелле). 1791–1792*



Портрет Марии Терезы Кайетана де Сильва, герцогини Альба. 1795



широкий алый пояс. Именно эти красные цветовые нюансы: бант на груди, в волосах героини, а так же на хвостике ее собачки придают полотну мажорное звучание.

### Фрески Сан-Антонио де ла Флорида

Параллельно с созданием офортов и портретов Франсиско де Гойя получал весьма выгодные заказы на выполнение монументальных росписей.

По приказу короля Карлоса IV, известный архитектор Фонтана в период между 1792 и 1798 построил церковь

*Фреска купола церкви Сан-Антонио де ла Флорида. 1798*

Сан-Антонио де ла Флорида. По окончании строительства Карлос поручил Гойе расписать купол и стены храма фресками, рассказывающими о жизни святого Антония Падуанского, который жил в XIII веке, являлся францисканским монахом и за тридцать шесть лет, что ему было отмерено, успел снискать признание выдающегося оратора. Слава о его проникновенных проповедях, чудесах и добродетельной жизни была широко известна, поэтому его часто называли «Светочем ордена».

Работая над созданием фрескового цикла и имея



«Капричос». Вот они и оцепань! (лист 20). 1797–1799

полную свободу действий, художник переосмыслил традиционные каноны церковной живописи. Если раньше все купольное пространство занимало изображение ангелов, креста или Христа, то теперь Гойя поместил туда сюжет, рассказывающий о чуде воскрешения мертвого святым Антонием на глазах изумленной толпы, тем самым возвысив святого, которому был посвящен храм. Маленькие ангелочки заняли паруса, а ангелы и архангелы – подпружные арки и стены.

Сцене воскрешения мастер придал совершенно реалистическую трактовку. Святого и его спутников окружает разнообразная публика, внимательно наблюдающая за действиями Антония. Стремясь сделать фреску убедительной, художник весьма тонко передал образы людей, представив толпу так, словно она только что сошла с улиц Мадрида. Крутовое построение композиции наполняет произведение непрерывным движением и динамизмом. В противовес жизнеподобным образам центральной фрески Гойя изобразил представителей небесного воинства идеализированными и утонченно-изысканными.

Роспись Сан-Антонио де ла Флорида является одной из лучших монументально-декоративных работ Гойи.

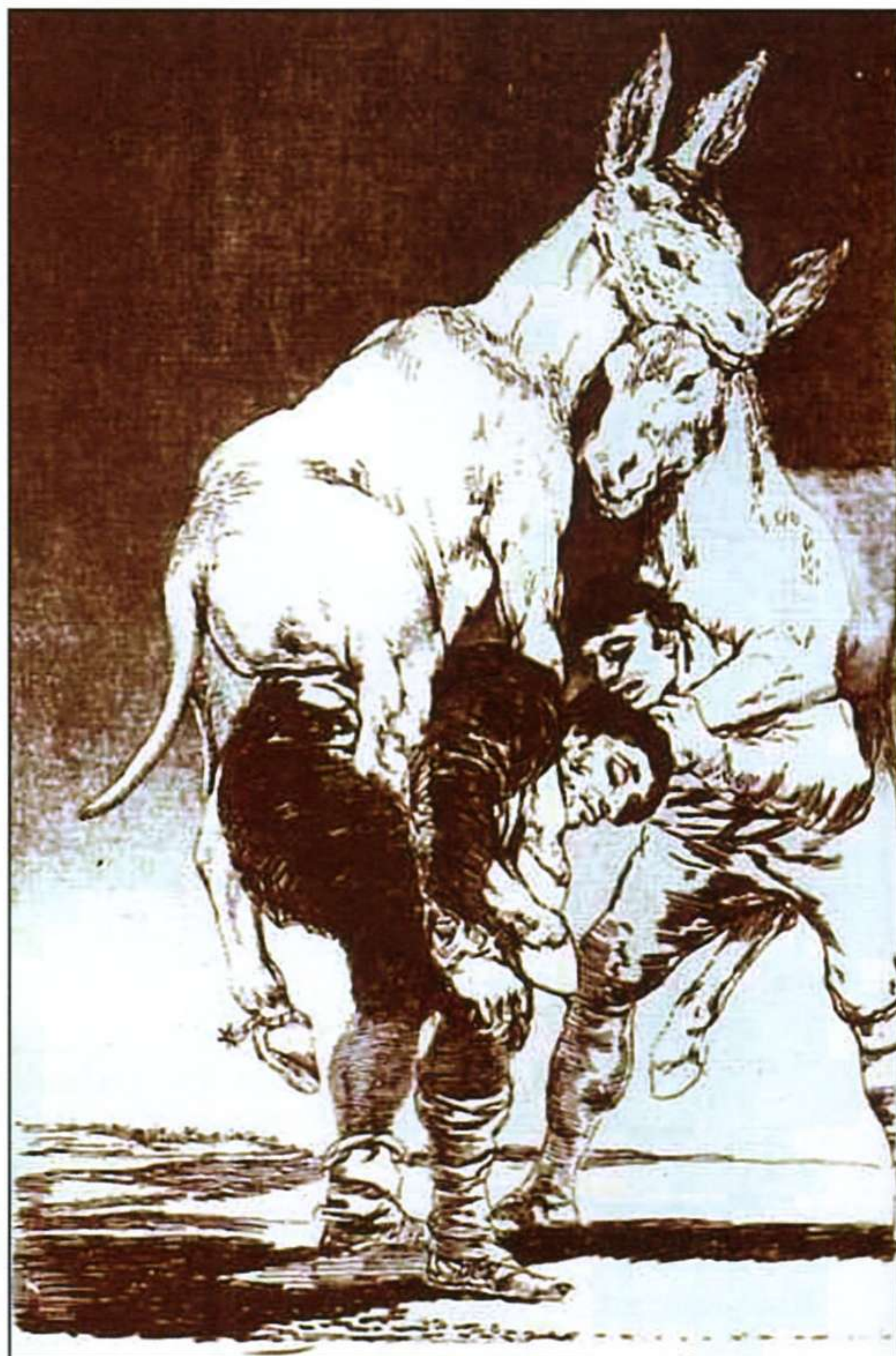
## «Капричос»

В творчестве Гойи 1790-е стали переломными. Осенью 1792 он пережил первые приступы неведомой специалистам болезни. После сильных мигреней и головокружений его разбил частичный паралич. Художник испытывал сильные головные боли и в отчаянии боялся потерять зрение. Гойя тяжело переживал недуг и пребывал в очень мрачном настроении. Друзья серьезно опасались за его жизнь. Однако к весне следующего года он почувствовал себя намного лучше, а в июле практически полностью оправился от болезни, которая, увы, лишила его слуха.

Практически сразу же после выздоровления мастер начал творить. Пережитые страдания пробудили в нем страстный и неподдельный интерес к социальному бытию человека. Радость и сияние солнца надолго покинули полотна художника.

Серию офортов из восьмидесяти листов «Капричос» («Caprichos» – «Причуды») Гойя создавал в период с 1797 по 1799. В них отразилась напряженная общественная ситуация в стране, в фантастической гротесковой форме

«Капричос». Ты, которому не вмогуту  
(лист 42). 1797–1799

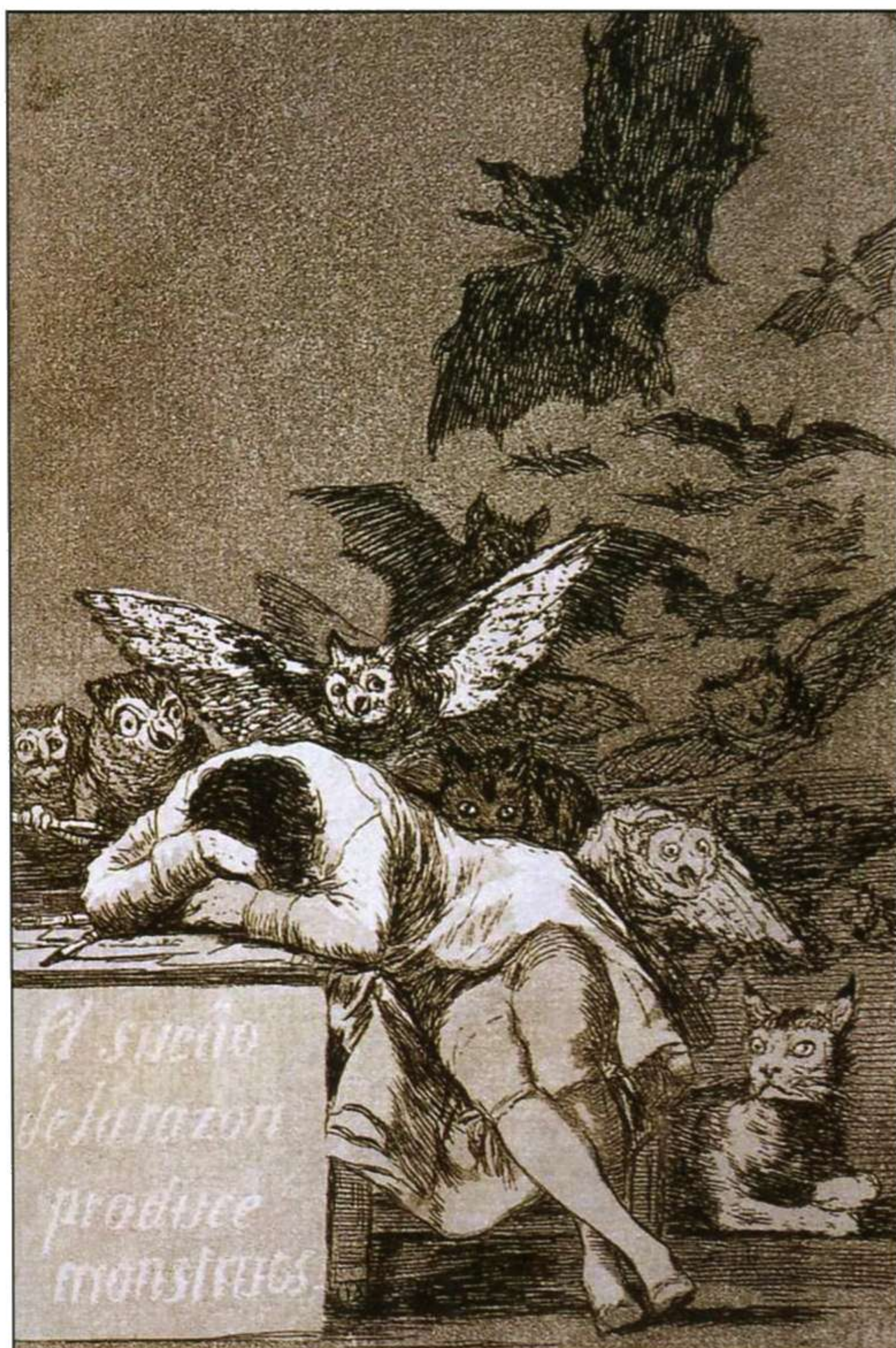


живописец представил весь традиционный феодальный порядок Испании. Офорты высмеивали людские пороки: невежество, трусость, притворство, жестокость, легковерие, эгоизм, алчность и многое другое.

Все произведения, вошедшие в эту серию, построены на контрасте крупных черных и белых пятен, света и тени. В них с большим разнообразием и выразительностью Гойя передал жесты, позы и мимику своих неоднозначных героев. Реальность и вымысел переплелись настолько тесно, что невозможно определить, где правда, а где фантазия.

Первые листы «Капричос» в основном посвящены порокам, снедающим женские души: непостоянство, коварность, лживость. Безобразные старухи-сводницы развращают неопытных девушек, а юные прелестницы жестоко обманывают своих кавалеров – лист 20 «Вот они и опципаны!» (Национальная библиотека, Мадрид). Начиная с 37 листа, на офортах появляются изображения ослов, которые музицируют, лечат, обучают друг друга и позировать обезьянам – лист 42 «Ты, которому не вмоготу» (Национальная библиотека, Мадрид). На всех последующих листах посредством гротеска мастер наглядно демонстрирует, как духовное уродство людей плодит нечисть. Тем-

*«Капричос». Сон разума рождает чудовищ (лист 43). 1797–1799*



*«Капричос». Неужели нас никто не развяжет? (лист 67). 1797–1799*

ной ночью домовые и колдуньи совершают свои обряды, хохочут, кривляются на пабаше, наступают своих несчастных жертв – лист 67 «Неужели нас никто не развяжет?» (Национальная библиотека, Мадрид). Однако с наступлением утра все эти бестии не исчезнут, а лишь изменят свой облик, став внешне добропорядочными людьми, и подобные метаморфозы будут происходить бесконечно.

Одной из самых известных гравюр «Капричос» является лист 43 «Сон разума рождает чудовищ» (Национальная библиотека, Мадрид). Гойя снабдил его следующим сопроводительным текстом: «Воображение, покинутое разумом, порождает немыслимых чудовищ, но в союзе с разумом оно – мать искусств и источник творимых ими чудес». Подобные комментарии имеет каждый лист серии, но, по признанию современников, эти описания сюжета еще больше усложняют восприятие, «запутывая каждого, у кого нет ключа к разгадке».

Офорты «Капричос», по мысли создателя, должны были заставить соотечественников воспрянуть духом и противостоять своему положению, навязанному знатью. В 1799 Гойя напечатал триста комплектов серии. Первые

четыре еще до поступления их в продажу купила герцогиня Осуна. И хотя в течение следующих нескольких лет было продано только двадцать семь комплектов, через некоторое время «Капричос» все-таки стали чрезвычайно популярны в среде художников-романтиков.

## Начало XIX века

На рубеже XVIII и XIX веков мастер продолжал работать в жанре портрета. Отойдя от прежней, несколько внешней трактовки героев и сюжетов, он пришел к строгому интеллектуальному реализму. Произведения этого времени отличаются тонким образным строем изобразительных приемов, позволивших живописцу полностью раскрыть внутреннюю сущность героев, в них также проступают новые тенденции, близкие к художественным идеалам эпохи романтизма. В своих картинах Гойя начинает подчеркивать трагическую зажатость и сдавленность личности под внешними обстоятельствами, он словно оценивает потенциальные возможности человека, не взирая на его социальный статус. Нередко это выражается в едком сарказме, характерном для ряда портретов сильных мира сего. В отличие от тонко разработанной серебристо-серой гаммы портретов 1790-х, живопись данного периода приобретает большую цветовую насыщенность и пластичность объемов.

В самом начале нового века Гойя получил заказ от королевы на исполнение серии ее портретов. Самым примечательным из них стал «Портрет семьи короля Карлоса IV» (около 1800, Музей Прадо, Мадрид). В процессе работы над этим большим полотном (280 x 336 см) мастер выполнил отдельные портреты каждого члена венценосного семейства. Создание законченного произведения заняло немногим более года. При взгляде на эту картину первое, что обращает на себя внимание, — великолепно написанные костюмы, украшенные переливающимися драгоценностями и знаками высшей власти. При этом поразительно точно в застывших, надменно-напыщенных лицах членов семейства мастеру удалось передать их тонкую психологическую характеристику. Так, например, образ королевы Марии Луизы совершенно лишен идеализации. Художник реалистично изображает ее двойной подбородок, крючковатый нос, тонкие, растянутые в улыбке губы. Королева представлена в центре полотна, ее окружают младшие дети, по левую руку от нее стоит супруг Карлос IV, а по правую — старший сын (впоследствии тиран Фердинанд VII), одетый в голубой камзол. Рядом с ним — его невеста, отвернувшаяся от зрителей (такой ракурс выбран потому, что договоренность об их браке еще не была достигнута). На заднем плане в глубокой тени Гойя изобразил самого себя, работающего над

*Портрет семьи короля Карлоса IV Около 1800*





*Обнаженная маха. Около 1800–1803*



созданием этого полотна. Члены королевской семьи уподоблены застывшей толпе, заполнившей все пространство картины. Гойя намеренно подчеркивает тот факт, что у портретируемых нет общего единства: их взгляды и жесты разобщены. Колорит композиции построен на

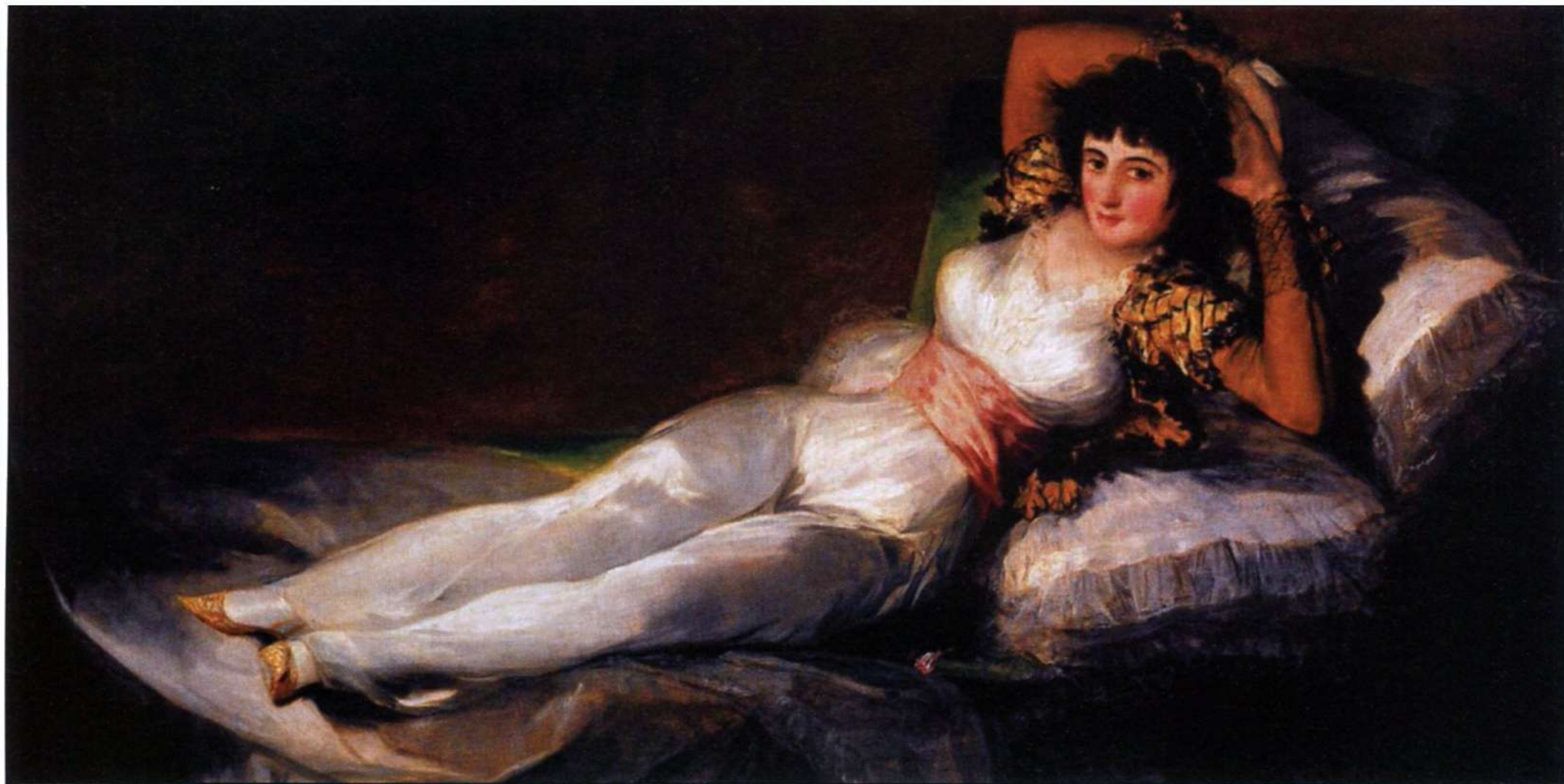
сочетании необычайно пестрых пятен.

Портрет, как того можно было ожидать, не вызвал негодования ни у кого из героев. Королева даже шутила по поводу своего «неудачно вышедшего» облика. Однако картина стала последним заказом, полученным Гойей от монаршей семьи.



В это же время художник создал, пожалуй, два самых известных полотна — «Обнаженная маха» и «Одетая маха» (оба — около 1800–1803, Музей Прадо, Мадрид). Скорее всего, произведения были написаны по заказу премьер-министра Мануэля Годоя. Первоначально они назывались «Цыганка оде-

тая» и «Цыганка обнаженная». В образе махи Гойя воплотил тип чувственной и живой красоты, никак не связанной с холодными канонами академизма. До наших дней не дошло достоверных сведений о девушке, позировавшей гениальному мастеру, кисть которого навсегда сохранила ее молодость и



*Одетая маха. Около 1800–1803*

очарование. Предполагается, что моделью для обеих работ была герцогиня Альба, с которой живописца связывали довольно продолжительные отношения.

Не менее интересными являются женские обра-

зы, созданные Гойей в последующие годы, – «Портрет доньи Терезы Суреда» (1804–1806, Национальная картинная галерея, Вашингтон), «Портрет Франсиски Сабаса-и-Гарсиа» (1804–1808, Национальная галерея искусств, Вашингтон) и «Портрет

*Коррида в селе. 1801–1809*





*Портрет доньи Терезы Суред. 1804–1806*



*Портрет Франсиски Сабаса-и-Гарсиа. 1804–1808*



*Портрет доньи Исабель Кабос де Порсель. Около 1805*



*Мадрид. Аллегория. 1810*

*Портрет Виктора Гойи. 1810*



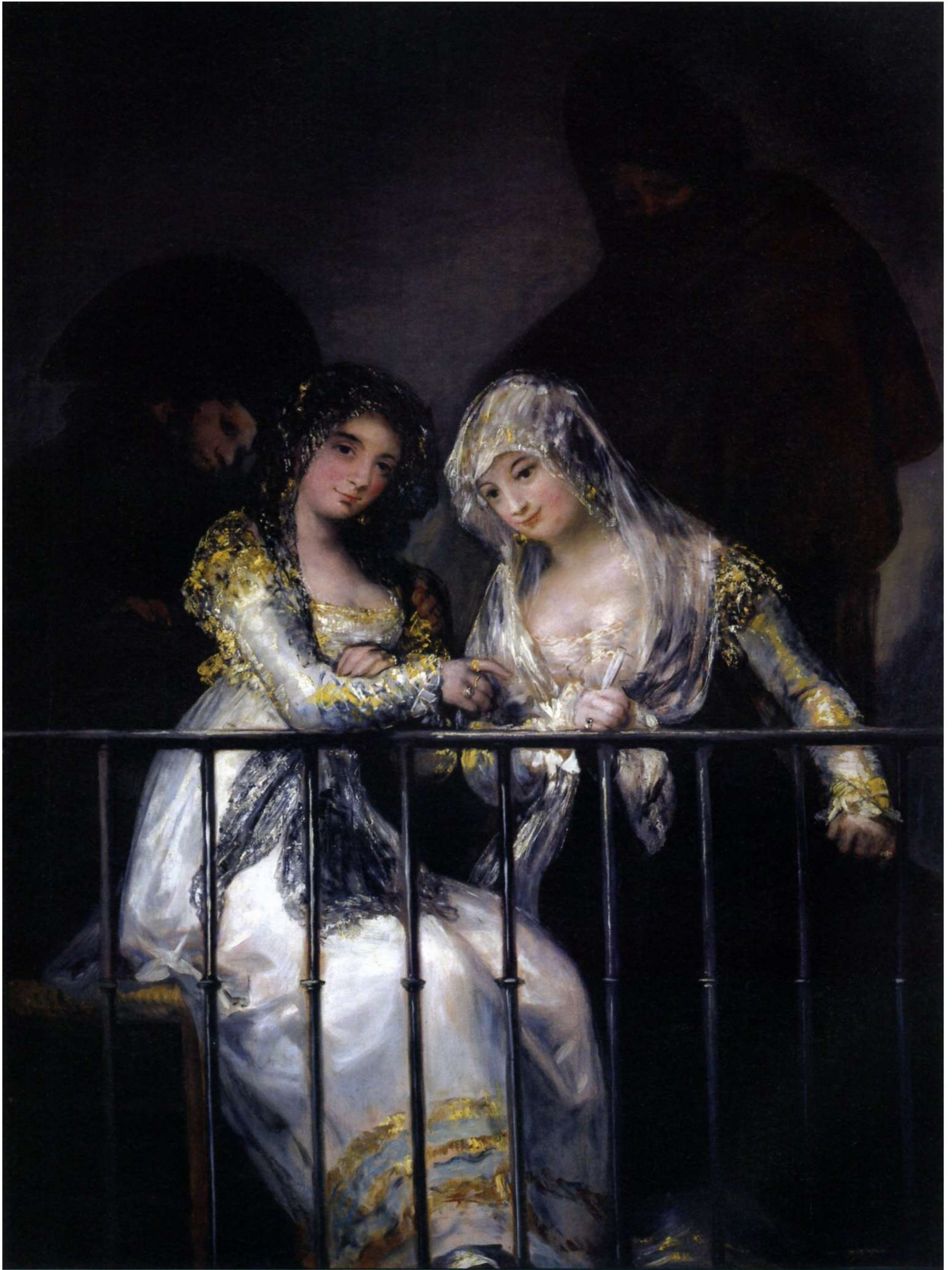
доньи Исабель Кабос де Порсель» (около 1805, Национальная галерея, Лондон). Полотна написаны в свободной манере, в них художник, деликатно сплавляя множество близких по тону оттенков, добивается весьма реалистической трактовки моделей. Образы молодых женщин преисполнены романтического порыва, их позы и взгляды полны волевой и нестигаемой решимости. Колорит работ, как и большинства других портретов этого времени, строится на сочетании звучных густых, но темных оттенков. Если в более ранних портретах немаловажную роль играли костюмы и аксессуары героев, то теперь художник не прячет за пустым блеском парчи и золота их личность и сущность.

В наполненной притягательностью картине «Махи на балконе» (около 1805–1812, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) Гойя изобразил двух очаровательных молодых женщин, наблюдающих с балкона за происходящим на улице. В глубине на темном фоне вырисовываются силуэты их спутников. В хрупких фигурах мах, их жестах и лукавых улыбках есть что-то маняще-привлекательное, в то время как контраст первого и второго планов рождает ощущение напряженности и опасности.

Работы этого периода отличаются большой реалистичностью и очень тонко раскрывают внутреннюю сущность героев.

*Донья Нарсиса Баранана де Гоикозчеа. 1810*





*Махи на балконе. Около 1805–1812*



Вверху: «Бедствия войны». Печальное предчувствие того, что должно произойти (лист 1). Около 1810

Внизу: «Бедствия войны». Какое мужество! (лист 7). 1810–1815





### Серии гравюр

*«Бедствия войны». Не для них (лист 11). 1810–1815*

На страдания и разрушения своей страны Гойя откликнулся созданием серии из более восьмидесяти офортов – «Бедствия войны». В них художник не приукрасил военные действия, не героизировал их, а передал такими, какие они были на самом деле, – ожесточающими человеческое сердце и делающими его способным на зверства и предательства.

«Бедствия войны» стали вершиной реалистического творчества Гойи. Многие работы рассказывают зрителю о том, что видел и пережил сам живописец. Трагедия испанского народа показана беспощадно-правдиво и без идеализаций: горы трупов, пожары, казни, мародерство, голод. При этом необходимо отметить, что художника, прежде всего, интересовала не документальная точность, а, скорее, придание серии единого напряженно-трагического звучания. Глубокий подтекст, соединение гротеска и реальности, аллегории и фантастики с трезвым анализом действительности, а также острая выразительность в сочетании с резкими светотеневыми контрастами открыли совершенно новые пути развития европейской гравюры.

Офорт «Печальное предчувствие того, что должно произойти» (около 1810, Национальная библиотека, Мадрид) изображает человека в разорванной одежде, бессильно раскинувшего руки в стороны. Его глаза, полные слез и отчаяния, подняты к небу. За спиной изможденного борьбой мужчины – хаос разрушений, потери и пережитый ад войны. Этот лист, открывающий «Бедствия войны», является лейтмотивом всей серии.

Жуткой и пугающей своей реалистичностью чередой проходят в офортах ужасы войны: бесчисленное количество трупов, телеги с мертвецами, насилие над женщинами, расстрел повстанцев. События и образы, изображенные мастером, настолько остро передают суть военных действий, что могут служить иллюстрацией к любым из пережитых человечеством вооруженным конфликтам. Гойя подчеркивает, что жертвами войны становятся не только солдаты, но и беззащитное мирное население: женщины, старики, дети. Полностью серия впервые была опубликована Академией Сан-Фернандо только в 1863, через тридцать пять лет после смерти Франсиско Гойи.



*Колосс. 1808–1810*

## Под властью Франции

**В** конце первого десятилетия XIX века для Испании настали тяжелые времена. Внутреннее напряжение в стране росло и в конечном итоге привело к острейшему кризису. Король Карлос IV показал себя как слабый и несостоятельный политик, полностью

подчинявшийся воле супруги и ее фаворита – главы правительства Мануэля Годоя. Их совместное правление привело к почти полному разорению Испании. Среди народа постепенно зрело недовольство. В 1808 король отрекся от престола в пользу своего сына Фердинанда VII. Умело воспользовавшись неразберихой, возникшей при дележе власти, Наполеон взял в плен молодого правителя, посадил на испанский трон своего брата Жозефа и ввел в страну войска.



*Разносчица воды. Около 1810*



*Похороны сардинки. 1812–1814*



Французский император мотивировал свой поступок необходимостью противостоять зреющей революции.

В 1808 началась кровопролитная война с Францией. Напряжение и смятение, царившие в обществе, Гойя передал в полотне «Колосс» (1808–1810, Музей Прадо, Мадрид). Большую часть композиции занимает фигура гиганта, свирепо сжавшего кулаки и, касаясь грозных облаков, шествующего по испанским землям. Появление Колосса вызывает всеобщую панику. Вероятнее всего, эта фигура неимоверных размеров олицетворяет собой беспощадность войны, несущей всеобщее разорение, хаос и гибель.

Осенью того же года художник покинул Мадрид и отправился в Сарагосу, разрушенную французскими войсками. Вид разоренного и сожженного родного города поразил его и дал новый, еще более сильный толчок к творчеству.

Мадрид лихорадило от известий, что французы хотят не только арестовать, но и расправиться со всей королевской семьей. Второго мая 1808 народ собрался перед дворцом на площади Пуэрта дель Соль,

*Второе мая 1808 года в Мадриде, восстание против мамелюков. 1814*

желая убедиться, что младший сын Карлоса IV тринадцатилетний принц Франсиско де Паула жив. Постепенно обстановка накалилась, и испанцы бросились на французов, охранявших дворец. Их встретил оружейный отпор. В бой с местными жителями вступили египетские наемники — мамелюки. Этим драматическим событиям посвящено полотно Гойи «Второе мая 1808 года в Мадриде, восстание против мамелюков» (1814, Музей Прадо, Мадрид). В картине все перемешалось — люди, животные, живые, раненые, мертвые. Напряженный красно-оранжевый колорит передает атмосферу социальной катастрофы.

Восстание было подавлено войсками Наполеона. Той же ночью французский монарх учинил беспрецедентную по своей жестокости расправу над оставшимися в живых повстанцами. Без суда и следствия были казнены сотни мадридцев, большинство из которых даже предположительно не могло принимать участие в восстании.

*Расстрел повстанцев 3 мая 1808 года в Мадриде. 1814*



Франсиско де Гойя, будучи непосредственным свидетелем всех этих событий, не мог остаться равнодушным и спустя несколько лет создал картину «Расстрел повстанцев 3 мая 1808 года в Мадриде» (1814, Музей Прадо, Мадрид), рассказывающую об ужасной трагедии. Действие, изображенное на полот-

не, разворачивается глубокой ночью на пустыре городской окраины. У пологого склона холма при неровном свете большого фонаря солдаты расстреливают схваченных повстанцев. Палачей живописец представил как безликую, строго организованную массу.

Композиционным центром произведения



является молодой крестьянин в белой рубаше, широко раскинувший руки, словно пытаясь тем самым защитить собственным телом родную землю. В образах других осужденных на смерть Гойя показывает их различную психологическую реакцию. Одни покорно склонили голову, другие закрыли руками лицо,



*Портрет короля Фердинанда VII в королевской мантии. 1814*

третьи с вызовом смотрят в глаза палачам, но никто из них не бежит. На заднем плане из ночной мглы выступают силуэты домов, собора, башен. В полотне царит мертвая тишина, которую вот-вот разорвут выстрелы. Мрачный и суровый пейзаж подчеркивает атмосферу неминуемой трагедии.

В этой картине художник стремился не только представить жестокие события из истории своей страны и взбудоражить ими зрителя, но также показать нравственное превосходство испанского народа над палачами, отобразить непокорность национального духа.

## Потеря

В 1812 живописца постигла личная трагедия — умерла его супруга Хосефа. Художник очень тяжело переживал ее смерть. Из близких людей у него остался только сын, которому уже исполнилось двадцать восемь лет.

Стараясь найти отдохновение в работе, Гойя обратился к созданию серии офортов, которые должны были стать иллюстрациями к исследованию



*Автопортрет. 1815*

Николаса Фернандеса де Моратан «Исторические заметки о возникновении и развитии боя быков в Испании». Сейчас они известны под названием «Тавромахия», в них мастер показал бесстрашие человека, вступившего в единоборство с диким и свирепым животным.

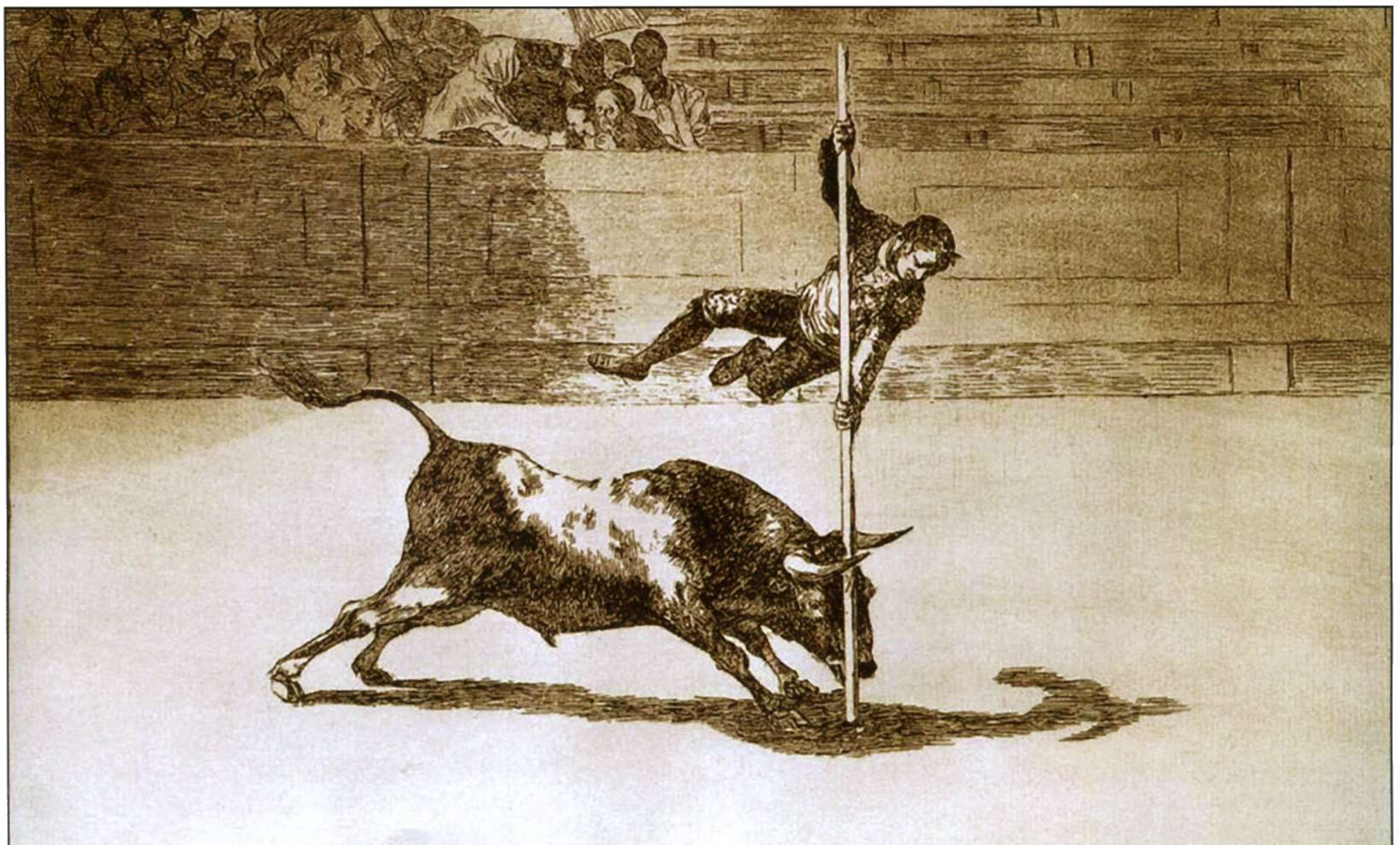
В 1819 Франсиско де Гойя, уставший, больной

и разочарованный в политике своей страны, решил покинуть шумную столицу и уединиться в тихом месте. На берегу реки Мансанарес он купил большой двухэтажный дом, окруженный большой посевной землей. В новом убежище, получившем у соседей название «Дом Глухого», мастер поселился со своей дальней родственницей Леокадией Вайс и ее маленькой дочерью Росаритой. О жизни Леокадии мало что известно. В Мадриде женщина



Вверху: Заседание трибунала инквизиции. 1812–1819

Внизу: «Тавромахия». Прыжок с гарройей. Хуанито Апиньяни в выступлении на арене Мадрида (лист 20). 1815



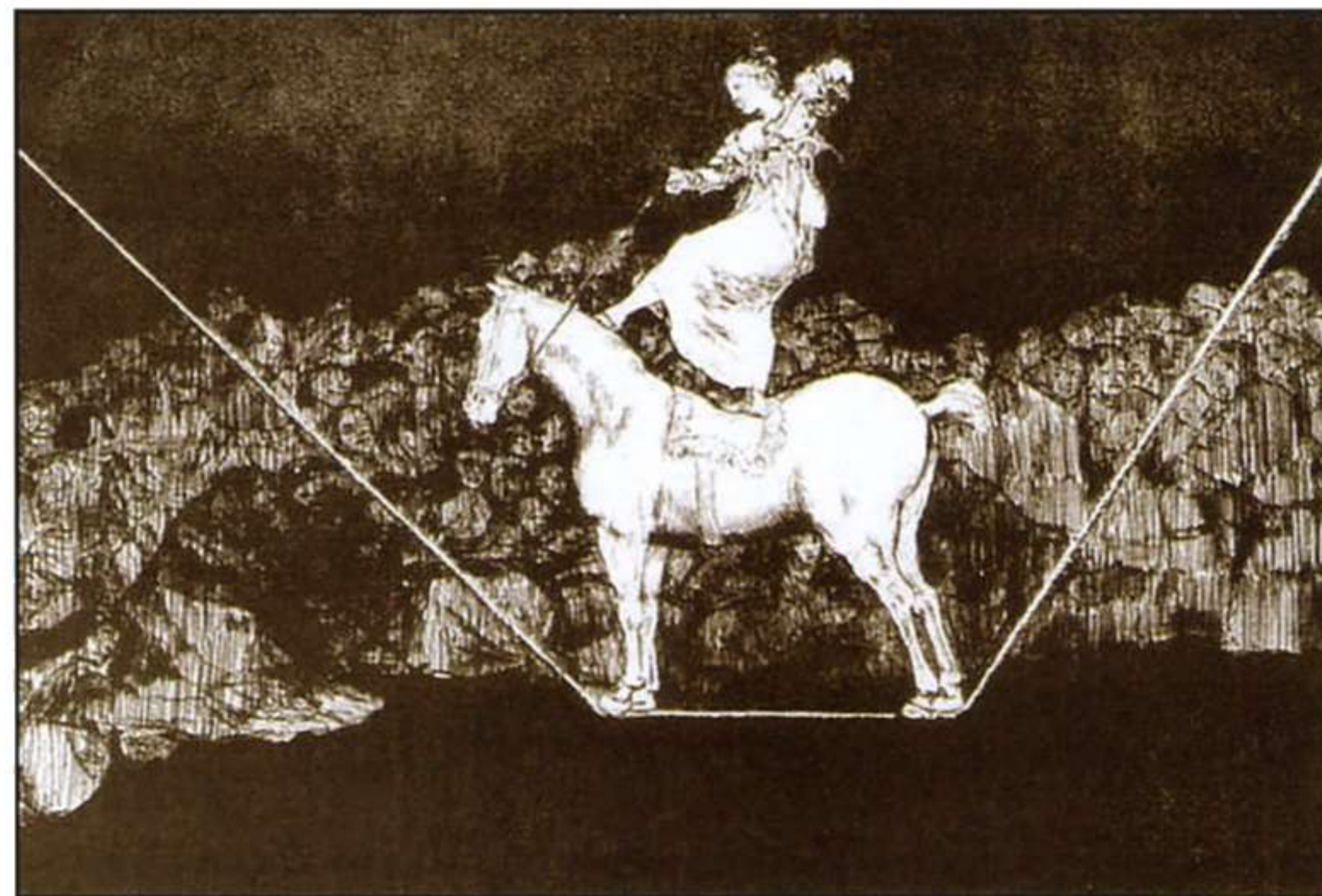


«Disparates». Летящая глупость (лист 5). Около 1819

славилась своим скандальным поведением, однако глухому художнику эта черта ее характера, видимо, нисколько не мешала в жизни.

Вскоре после переезда Гойя тяжело заболел. Леокадия и Росарита заботились и ухаживали за ним, стараясь хоть как-то скрасить его тяжелое состояние. Благодаря их стараниям и усилиям молодого врача Эухенио Гарсиа Арриета, вскоре художник поправился и даже смог вернуться к занятиям живописью —

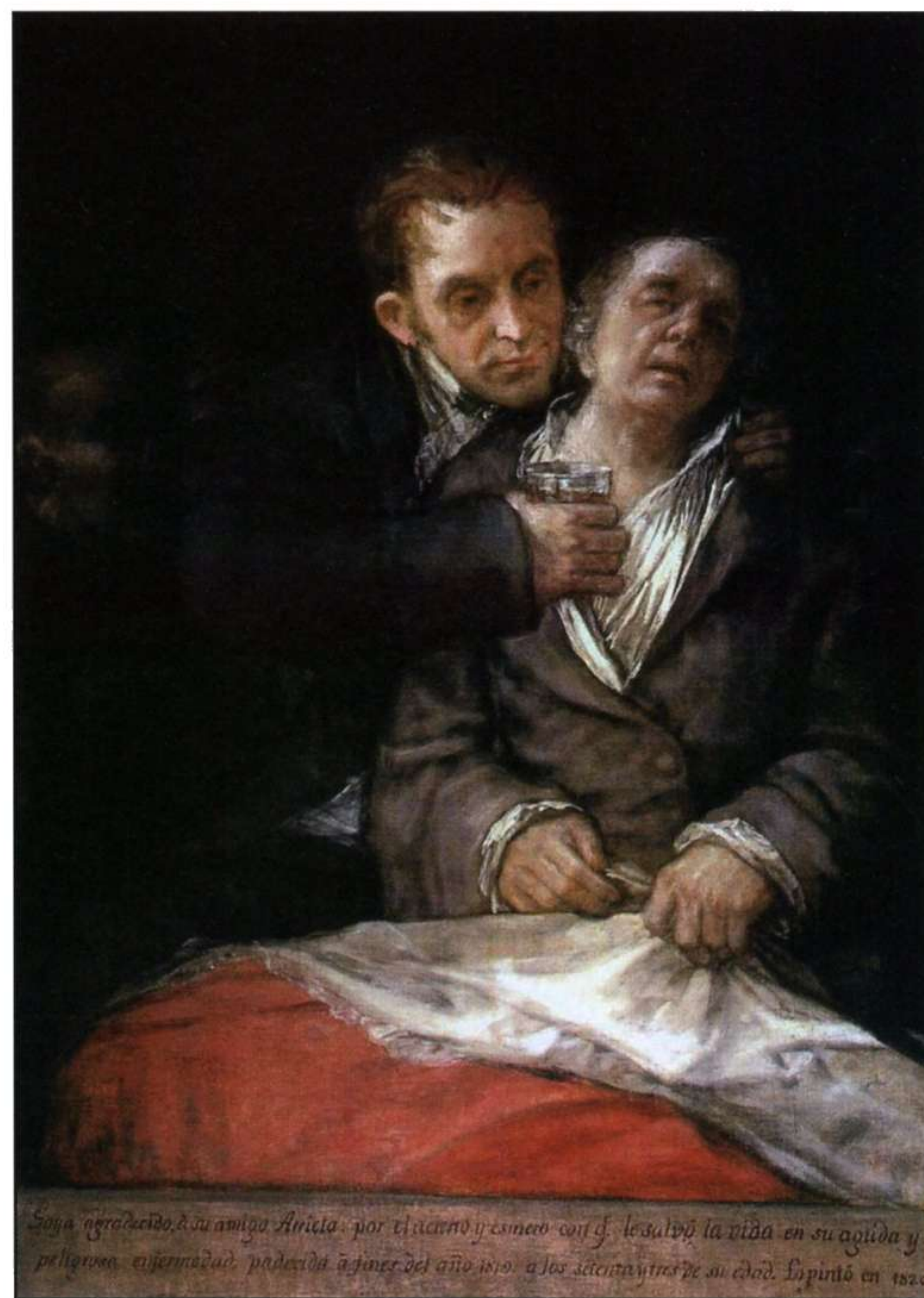
Кузница. Около 1819



«Disparates». Истинная бессмыслица (лист 20). Около 1819

написал «Автопортрет с доктором Арриета» (1820, Институт искусств, Минниаполис). В центре полотна мастер изобразил самого себя, бессильно опирающегося спиной о плечо и руку врача. Эухенио подносит к губам Гойи стакан с целебным отваром, который должен придать ему сил. За ним в полутемной комнате находятся еще несколько людей. Колорит двойного портрета исполнен в гармоничной серебристой гамме. Внизу холста сделана приписка:

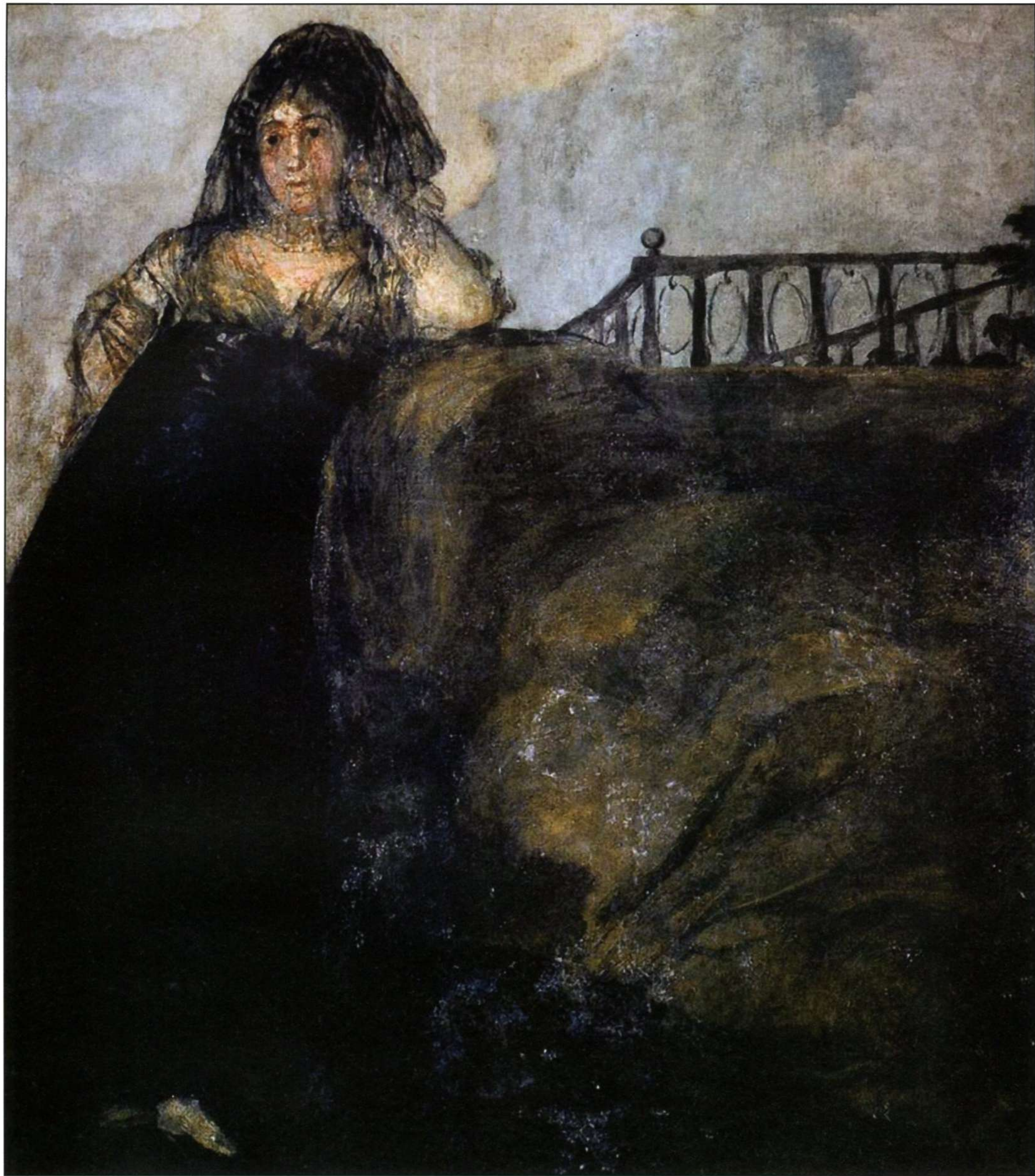
Автопортрет с доктором Арриета. 1820



Soy agradecido á mi amigo Arrieta por haberme y remedio con q. le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad padecida á fines del año 1819 á los sesenta y siete de su edad. Pintado en 1820.



*Прежде и теперь. Около 1820*



*Женщина в черной шали. 1820–1823*

«Гойя благодарит своего друга Арриета за заботу и внимание, спасшие ему жизнь во время тяжелой и опасной болезни, которой тот страдал в конце 1819 года, в возрасте 73 лет. Он написал ее в 1820 году».

После выздоровления художник начал работать над

новой серией гравюр, в 1864 опубликованной Академией Сан-Фернандо под названием «Los Proverbios» («Пословицы»), но больше известной как «Disparates» («Глупости»). На 22 листах Гойя изобразил различные нелепости и несуразности – своеобразная трактовка национальных пословиц, которым художник придал фантастическое звучание.



*Фантастическое видение. 1821–1823*

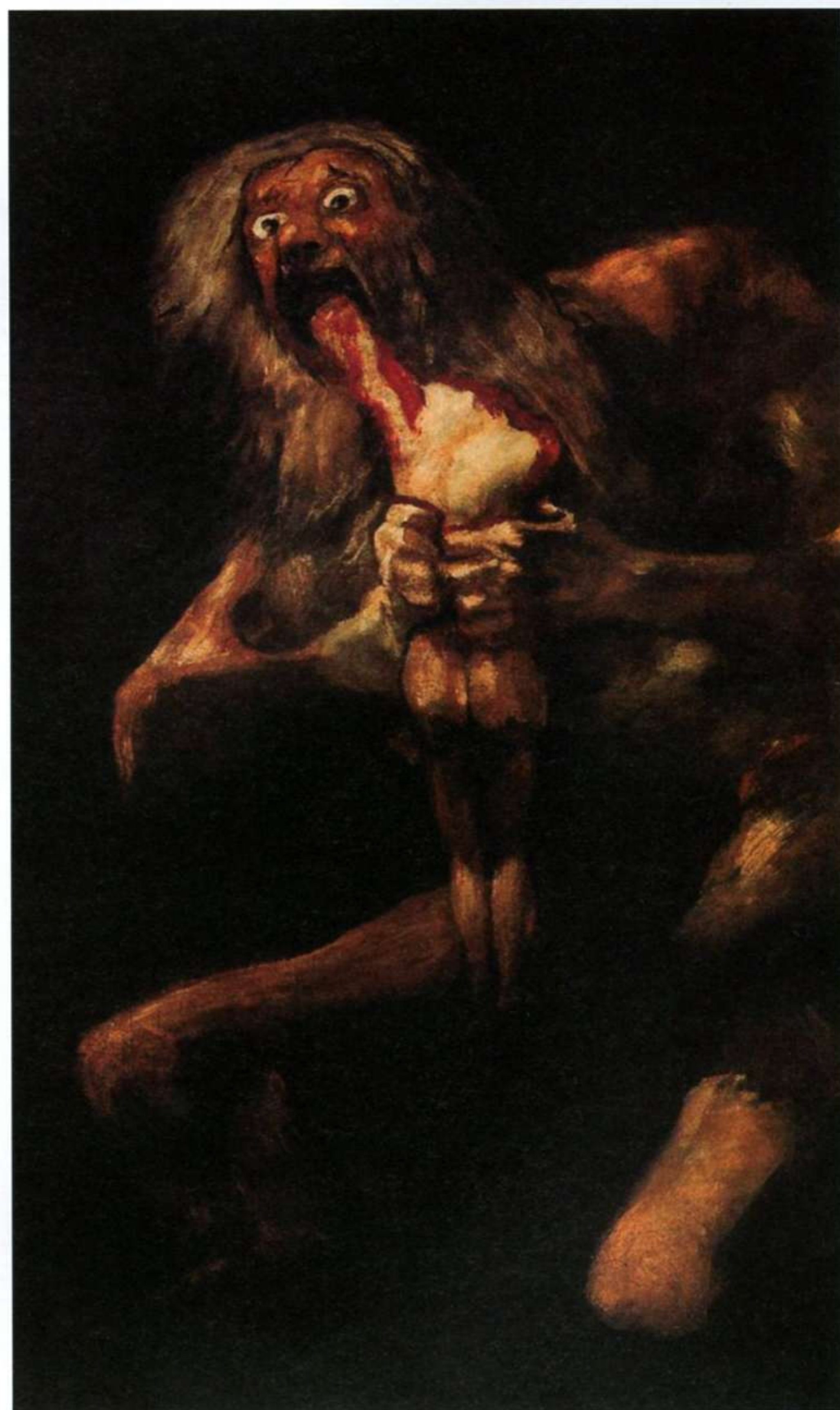
### Черные картины

**В** 1820 Гойя обратился к монументальной живописи, решив расписать некоторые стены своего дома. Так, например, в самой большой комнате на первом этаже мастер изобразил в полный рост красивую молодую даму – «Женщина в черной шали» (1820–1823, Музей Прадо, Мадрид). Некоторые исследователи предполагают, что эта фреска является портретом Леокадии Вайс. Испанка стоит в спокойной позе, одной рукой опираясь на высокую каменную изгородь, которая занимает большую часть композиции. Лицо женщины прикрывает прозрачная черная вуаль, придающая ее образу некоторую таинственность. Эта работа является, пожалуй, самой умиротворенной из всех фресок цикла, в которых мастер хотел раскрыть потаенную суть человека, скрытую глубоко внутри него. Произведений подобного рода история искусства еще не знала. В росписях господствует дьявольское, устрашающее, противоестественное начало, зловещие изображения возникают, словно в кошмарном сне.

Пожалуй, самой поразительной и необычной является фреска «Сатурн, пожирающий своих детей» (1820–1823, Музей Прадо, Мадрид). Свет выхватывает из темноты огромное худое тело бога, в исступленном безумии пожирающего собственного ребенка, раздирая его тельце на части.

Среди фресок «Дома Глухого» есть сцена «Паломничество к святому Исидору» (1820–1823, Музей Прадо, Мадрид), которая наглядно показывает, насколько годы изменили мировосприятие художника. К этой теме он обращался в самом начале своей карьеры – «Народное

*Сатурн, пожирающий своих детей. 1820–1823*





*Шабаш ведъм. 1820–1823*

*Паломничество к святому Исидору. 1820–1823*





*Бычьи пастухи. 1820–1823*

гулянье в день святого Исидора» (1788, Музей Прадо, Мадрид). Обе работы изображают один из любимейших праздников жителей Мадрида. Каждый год 15 мая они отправлялись на берег реки Мансанарес, чтобы устраивать там пикники, танцевать и пить целебную воду из источника, который, по преданию, нашел святой Исидор. И, если в 1788 эту сцену живописец представил как красочный и жизнерадостный национальный праздник, полный беззаботного веселья, то в позднем варианте из «Дома Глухого» господствуют тона черного и царит тревожное ощущение надвигающейся неотвратимой беды. По сухой неровной земле бредет толпа людей, тесно прижавшихся друг к другу. Их лица искажены страшными гримасами, выражают страх, боль, ужас, ехидство и звериную злобу. Контрастное светотеневое решение наполняет фреску подчеркнутым психологическим драматизмом.

Те же интонации присутствуют в картине «Шабаш ведьм» (1820–1823, Музей Прадо, Мадрид), написанной в более светлых тонах. Ее пространство занимает такая же «безобразная» толпа. Композиционным центром здесь является черная фигура козла в монашеской рясе, изображенная в левом углу полотна. Все с жадным блеском в безумных глазах внимают каждому слову олицетворения сатаны и его приспешника. Рисуя это «бесовское племя», Гойя образно хотел подчеркнуть, насколько люди утратили свой человеческий облик, именно поэтому он придал их лицам сходство с мордами животных.

Созданные Гойей образы требуют углубленного и сосредоточенного сопереживания, они волнуют и путают.

Цвет в «черных картинах» то неожиданно вспыхивает, выхватывая из мрака фигуры, то, напротив, обволакивает их. В общем темном колорите всех пятнадцати сцен преобладают белые, желтые, розовато-красные пятна. Трактовать, что конкретно хотел сказать мастер, покрывая стены жилых комнат своего дома «черной живописью», очень трудно, так как она имеет достаточно противоречивый и странный характер.

Фрески украшали стены «Дома Глухого» до 1870-х. По приказу нового владельца здания барона Эмиля Эрлангера, немецкого банкира и коллекционера живописи, все эти сюжеты были перенесены на холст. В 1878 «черные картины» экспонировались на выставке в Париже, а спустя три года были подарены мадридскому Музею Прадо, основанному в 1819 королем Фердинандом VII.

## Последние годы

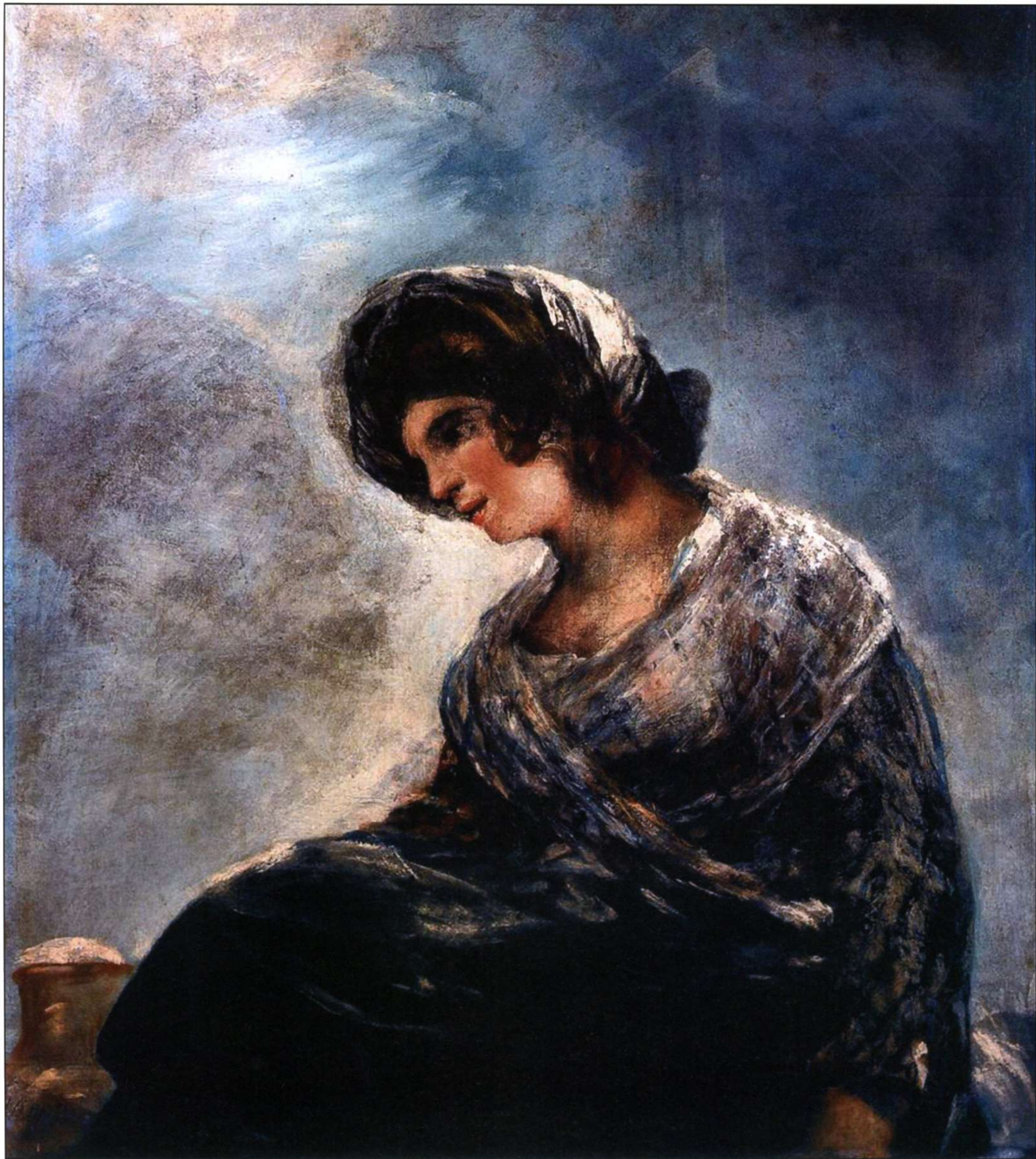
**В** 1823 политическая ситуация в стране сильно изменилась — Фердинанд VII упразднил конституционное правительство. Гойя, симпатизировавший свергнутому режиму, испытывал сильное волнение за себя и жизнь своих родственников. Весной 1824, все еще являясь придворным художником, он, получив разрешение, уехал во Францию. Здесь мастер поселился в небольшом уютном домике вместе с доньей Леокадией и ее дочерью. Гойе на тот момент было уже семьдесят шесть лет. В Бордо он много работал, создавал портреты друзей и близких, осваивал технику литографии. За несколько лет до смерти живописец совершил путешествие в Мадрид,



*Кающийся святой Петр. 1823–1825*



Портрет Хуана Батисты де Мугиро. 1827



чтобы навестить сына и внука. К этому периоду относятся полотно «Молочница из Бордо» (около 1828, Музей Прадо, Мадрид) и серия гравюр «Быки Бордо».

Франсиско де Гойя умер 16 апреля 1828 в возрасте восьмидесяти двух лет. Его прах был перевезен на родину и захоронен в мадридской церкви Сан-Антонио де ла Флорида, которую много лет назад он расписы-

*Молочница из Бордо. Около 1828*

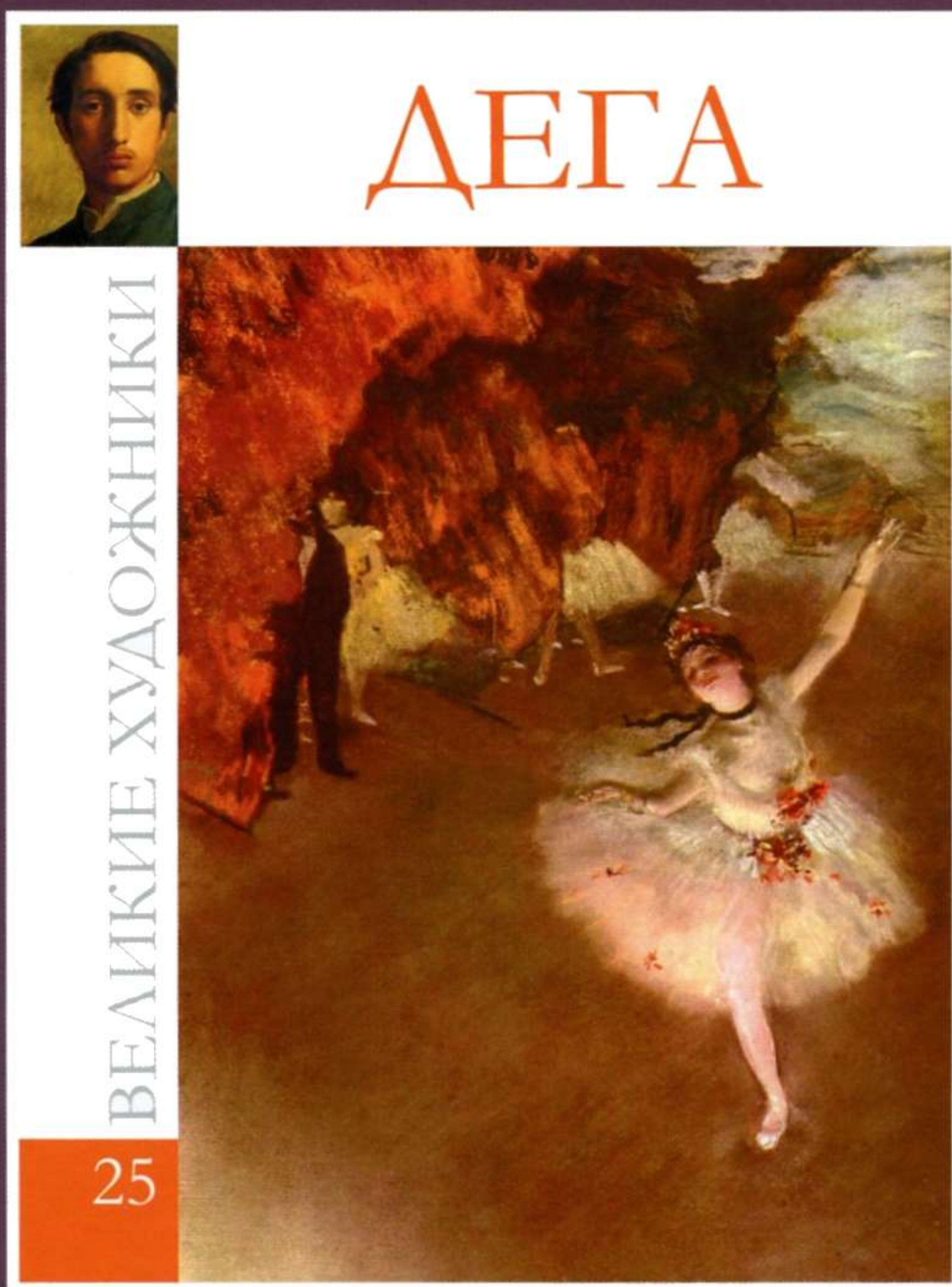
вал. Творчество мастера оказало воздействие на формирование и развитие реалистического искусства XIX–XX веков. Практически сразу же после смерти Гойи его влияние на художественную культуру приобрело общеевропейское значение.

## Список иллюстраций:

- стр. 3 – Автопортрет. 1771–1775. Холст, масло. Частная коллекция  
Охота на перепелов. 1775. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 4 – Махи, танцующие с горожанами. 1877. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 5 – Маха и ее поклонники. 1777. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 6 – Зонтик. 1776–1778. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
Продавец посуды. 1779. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 7 – Портрет семьи инфанта дона Луиса де Бурбона. 1783. Холст, масло. Фонд Маньани рока Мамиано, Парма
- стр. 8 – Портрет графа Флоридабланка. 1783. Холст, масло. Банк Уркихо, Мадрид  
Портрет маркизы де Понтехос-и-Сандоваль, герцогини Понтехос. Около 1786. Холст, масло. Национальная картинная галерея, Вашингтон
- стр. 9 – Раненый каменщик. 1786–1787. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 10 – Семейство герцога Осунского. Около 1788. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
Пикник. 1788. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон  
Народное гулянье в день святого Исидора. 1788. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 11 – Игра в жмурки. Около 1788–1790. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 12 – Портрет дона Мануэля Осорио де Сунига. 1788. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- стр. 13 – Кукла (Игра в пелеле). 1791–1792. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 14 – Портрет Марии Терезы Кайетана де Сильва, герцогини Альба. 1795. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 15 – Фреска купола церкви Сан-Антонио де ла Флорида. 1798. Церковь Сан Антонио де ла Флорида, Мадрид
- стр. 16 – «Капричос». Вот они и ошипаны! (лист 20). 1797–1799. Офорт, акватинта. Национальная библиотека, Мадрид  
«Капричос». Ты, которому невоготу (лист 42). 1797–1799. Офорт, акватинта. Национальная библиотека, Мадрид
- стр. 17 – «Капричос». Неужели нас никто не развяжет? (лист 75). 1797–1799. Офорт, акватинта. Национальная библиотека, Мадрид  
«Капричос». Сон разума рождает чудовищ (лист 43). 1797–1799. Офорт, акватинта. Национальная библиотека, Мадрид
- стр. 18–19 – Портрет семьи короля Карлоса IV. Около 1800. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 20–21 – Обнаженная маха. Около 1800–1803. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 22 – Одета маха. Около 1800–1803. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
Коррида в селе. 1801–1809. Холст, масло. Академия изящных искусств Сан Фернандо, Мадрид
- стр. 23 – Портрет доньи Терезы Суред. 1804–1806. Холст, масло. Национальная картинная галерея, Вашингтон
- стр. 24 – Портрет Франсиски Сабаса-и-Гарсиа. 1804–1808. Холст, масло. Национальная галерея искусств, Вашингтон
- стр. 25 – Портрет доньи Исабель Кабос де Порсель. Около 1805. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
- стр. 26 – Мадрид. Аллегория. 1810. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
Портрет Виктора Гойи. 1810. Холст, масло. Национальная картинная галерея, Вашингтон  
Dona Narcisa Baranana de Goicoechea. Около 1810. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- стр. 27 – Махи на балконе. Около 1805–1812. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- стр. 28 – «Бедствия войны». Печальное предчувствие того, что должно произойти (лист 1).  
Около 1810. Офорт, акватинта. Национальная библиотека, Мадрид  
«Бедствия войны». Какое мужество! (лист 7). 1810–1815. Офорт, акватинта. Национальная библиотека, Мадрид
- стр. 29 – «Бедствия войны». Не для них (лист 11). 1810–1815. Офорт, акватинта. Национальная библиотека, Мадрид
- стр. 30 – Колосс. 1808–1810. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 31 – Разносчица воды. Около 1810. Холст, масло. Венгерский музей изобразительных искусств, Будапешт
- стр. 32 – Похороны сардинки. 1812–1814. Холст, масло. Академия изящных искусств Сан Фернандо, Мадрид
- стр. 33 – Второе мая 1808 года в Мадриде, восстание против мамелюков. 1814. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 34–35 – Расстрел повстанцев 3 мая 1808 года в Мадриде. 1814. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 35 – Портрет короля Фердинанда VII в королевской мантии. 1814. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 36 – Автопортрет. 1815. Холст, масло. Академия изящных искусств Сан Фернандо, Мадрид
- стр. 37 – Заседание трибунала инквизиции. 1812–1819. Холст, масло. Академия изящных искусств Сан Фернандо, Мадрид  
«Тавромахия». Прыжок с гаррочей. Хуанито Апиньяни в выступлении на арене Мадрида (лист 20).  
1815. Офорт, акватинта. Национальная библиотека, Мадрид
- стр. 38 – «Disparates». Летающая глупость (лист 5). Около 1819. Офорт, акватинта. Национальная библиотека, Мадрид  
«Disparates». Истинная бессмыслица (лист 20). Около 1819. Офорт, акватинта. Национальная библиотека, Мадрид  
Кузница. Около 1819. Холст, масло. Коллекция Фрика, Нью-Йорк  
Автопортрет с доктором Арриета. 1820. Холст, масло. Институт искусств, Миннеаполис
- стр. 39 – Прежде и теперь. Около 1820. Холст, масло. Городской музей, Лилль
- стр. 40 – Женщина в черной шали. 1820–1823. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 41 – Фантастическое видение. 1821–1823. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
Сатурн, пожирающий своих детей. 1820–1823. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 42–43 – Паломничество к святому Исидору. 1820–1823. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 42–43 – Шабаш ведьм. 1820–1823. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 44 – Бычьи пастухи. 1820–1823. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 45 – Кающийся святой Петр. 1823–1825. Коллекция Филипс, Вашингтон
- стр. 46 – Портрет Хуана Батисты де Мугейро. 1827. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 47 – Молочница из Бордо. Около 1828. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид



СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



Один из гениальнейших французских художников Эдгар Дега настолько тщательно продумывал композицию, что возникало ощущение случайно сделанного кадра. А следовательно — удачно пойманного мгновения.

Реализуется с газетой  
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-87107-197-7



4 607071 482443