

ЦВЕТАН ТОДОРОВ

**ГОЯ
В СЯНКАТА НА ПРОСВЕЩЕНИЕТО**

София, 2012

Преводът е направен по изданието:

Tzvetan Todorov

GOYA À L'OMBRE DES LUMIÈRES

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на „Изток-Запад“.

Copyright © 2011, Flammarion

© Радина Димитрова, превод, 2012

© Издателство „Изток-Запад“, 2012

ISBN 978-619-152-147-0

ЦВЕТАН ТОДОРОВ

ГОЯ

В СЯНКАТА НА
ПРОСВЕЩЕНИЕТО

Превод от френски
Радина Димитрова

Редактор
Стоян Атанасов



Съдържание

Гоя през погледа на Цветан Тодоров	7
<i>Стоян Атанасов</i>	
Мислителят Гоя	15
Първи стъпки в обществото	21
Теория на изкуството	33
Болестта и нейните последици.....	39
Оздравяване и повторно разболяване: херцогиня Алба.....	51
Маски, карикатури и вещици.....	57
Интерпретация на <i>Капричии</i>	71
Да придадеш видимост на невидимото	85
Наполеоновото нахлуване.....	101
Опустошенията на войната	113
Убийства, изнасилвания, разбойници, войници	135
Бедствията на мира.....	143
Надежди и предупреждения.....	161
Двата режима на живописата	171
Втора болест, Черните картини, лудост	185
Ново заминаване.....	209
Наследството на Гоя.....	223
Литература	241
Списък на илюстрациите (цветни картини).....	245
Списък на фигурите (гравюри, рисунки)	247
Показалец на имената.....	249

На Пиер Скура

Гоя през погледа на Цветан Тодоров

*Разсъдъкът действа най-вече в тъмнината...
Тъмните представи са по-изразителни от ясните.
Поуката: само да се внесе в тях яснота.
Акушерка на мислите.
Всички актове на разсъдъка и разума
могат да се извършват в тъмнина.
Имануел Кант¹*

Изследванията върху живописиста заемат важно място в многобройните трудове на Цветан Тодоров. Те обвързват нечие творчество или цяло течение в изобразителното изкуство с определена идея или теза, към която Тодоров е проявявал интерес и преди това. Пречупена обаче през картините на велики художници, тя получава особена видимост. Така темата за всекидневния живот, която Тодоров разглежда от философска гледна точка за пръв път в свое есе за Русо², преди да я разгърне като морална равностетка за човешкото поведение в концлагерни условия³, бива анализирана при появата си в холандската живопис (началото на XVII век) във *Възхвала на*

¹ Цитирано по Арсений Гулига, *Кант*, „Партиздат“, София, 1984, с. 126.

² Tzvetan Todorov, *Frêle bonheur. Essai sur Rousseau*, Paris, Hachette, 1985.

³ Цветан Тодоров, *На предела*, изд. „Народна култура“, София, 1994. Френското издание на книгата е от 1991 г.

всекидневието⁴ – първото изкуствоведско-философско изследване на Тодоров. Книгата му *Живот с другите*⁵ се явява продължение на тази тема, към която в случая Тодоров подхожда от гледна точка на една обща антропология.

Когато през 2001 г. публикува *Възхвала на индивида*⁶, посветена на фламандската портретна живопис, Тодоров вече има зад гърба си книгите *На чужда земя*⁷ и *Несъвършената градина*⁸, в които формулира възгледите си на хуманист. В тях съдбата и ценностите на индивида са водещи. Отзвук на тази проблематика е и книгата *Зараждането на индивида в изкуството*⁹.

През 2008 г. Тодоров публикува есе за Рембранд¹⁰. Неговото заглавие *Изкуството или животът!* съдържа и основната теза за трудното, но необходимо съчетаване на творчеството с всекидневния живот. Тази своя теза Тодоров вече е изложил пространно в книгата си *Красотата ще спаси света*¹¹, посветена на Оскар Уайлд, Райнер Мария Рилке и Марина Цветаева.

С това малко сухо библиографско позоваване искам да изтъкна, че интересът на Тодоров към живописиста не е от вчера, нито пък е случаен. Както знаем, Тодоров отказва да ограничава своите

⁴ Tzvetan Todorov, *Eloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Adam Biro éditeur, 1993.

⁵ Публикувана във Франция през 1995 г. Българският превод е от 1998 г. (изд. „Наука и изкуство“).

⁶ Tzvetan Todorov, *Eloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro éditeur, 2001.

⁷ Българският превод е от 1998 г. в изд. „Отворено общество“. Френското издание е от 1996 г.

⁸ Българският превод е от 2004 г., изд. на Нов Български университет. Френското издание е от 1998 г.

⁹ В съавторство с Бернар Фокрул и Робер Льогро, изд. „Кралица Маб“, София, 2006. Френското издание е от 2005 г.

¹⁰ Tzvetan Todorov, *L'art ou la vie ! Le cas Rembrandt*, Paris, Adam Biro éditeur, 2008.

¹¹ Българският превод е от 2010 г., издание на Университетско издателство „Св. Климент Охридски“ и издателство „Парадокс“. Френското издание е от 2006 г.

изследвания в рамките на една-единствена област, била тя на изкуството или на познанието. Тъкмо обратното: всяка своя теза той подлага „на проверка“ в други сфери на духа и на човешката практика. Разбира се, когато се обръща към изобразителното изкуство, Тодоров търси в него не просто илюстрация на идея, вече изкристализирала в съзнанието или в трудовете му. Стреми се по-скоро към диалог с творбите на художниците. Но подходът му към тях носи яркия отпечатък на личните му убеждения. В това отношение книгата му за Гоя е най-пълното и най-комплексното негово начинание. Тук той съчетава биографичния очерк, историческия обзор и анализа на множество творби.

За потомството животът на Гоя е изпълнен с бели петна. Художникът не е водил дневник, нито е имал склонност да говори за себе си – факт, който прави писмата му до приятеля Мартин Сапатер особено ценни. Тодоров се позовава на тях и очевидно е запознат отлично с биографичните материали за Гоя. Но в своя разказ за живота на художника слага акцент върху онези житейски обстоятелства, които имат пряка връзка с творчеството: скромен произход, домогване до престижни длъжности и стремеж към материално благополучие, брак без любов, загадъчно боледуване, след което художникът оглушава, любовен епизод с херцогиня Алба, раздвоение между статута на придворен художник с произтичащите компромиси и условности, от една страна, и склонност към продължително усамотяване в търсене на нов творчески маниер, от друга. Като биограф на Гоя Тодоров е чувствителен към обикновеното у човека. Той внушава, че геният на твореца е заложен не в изходния сюжетен материал, а в способността му да обвързва външни ситуации с лично преживяното. Именно връзката между изобразителното умение и вътрешния свят на художника е залогът за творбата му да се превърне в откровение и за публиката.

Макар че отчита какво Гоя дължи на традицията, в частност на Беласкес, Тодоров отделя сравнително малко място на придворния художник. За сметка на това анализира много точно прехода от поръчково творчество (на което са обречени и предшествениците, и съвременниците на Гоя) към самостоятелни търсения не с цел ус-

пех пред публиката, а като себепознание и познание за света. Гоя е първият художник, осъществил този преход. Всъщност по-точно би било да говорим не за линеен преход, а за двойно битие на художника – придворен и в същото време дълбоко самобитен. Предпочитанията на Тодоров са насочени обяснимо към второто лице на Гоя, но не следват отъпканите пътеки на романтичните представи за твореца самотник, мечтател, прокълнат, самовлюбен и т.н. У Гоя Тодоров долавя редица противоречия, които обаче не застиват в манихейска схема с твърди полюси на Доброто и Злото, а въвеждат най-малкото двуизмерен подход. Така обликът на човека и на художника ни става по-близък и по-разбираем.

Двуизмерно е и заглавието на книгата – *Гоя в сянката на Просвещението*. То задава тона на цялото изложение. Гоя е син на Просвещението, доколкото възприема основните му ценности: вярата в разума, идеалите за справедливост и свобода, антиклерикална нагласа, стремеж към земно щастие и към напредък за всички. Ала отправяйки взор към този идеален и далечен хоризонт, Гоя не затваря очи и за една друга непосредствена реалност, изпълнена с несправедливост, насилие и нравствена уродливост. С присъщото си здравомислие Тодоров показва, че просвещенските идеали на Гоя не застиват в догма, не издигат екран пред истинската природа на човека и пред истинския облик на обществото. Гоя вижда и лъчите на разума, и сенките зад всичко, което те огряват. Нещо повече, той знае, че ако мракобесието е противоположност на Просвещението, то безумието, суеверието, разрушителните сили у човека съжителстват с разума, който понякога воюва с тях, а понякога им слугува.

Сред цветните платна, рисунките и гравюрите на Гоя Тодоров откроява няколко тематични групи: войната, насилието, лудостта, нощните видения. Тях можем да отнесем към тъмната природа у човека. Ала редом с тях Тодоров коментира и сцени от всекидневието, мигове на щастие или на естетическа наслада. Гоя търси истината посредством конкретния човешки жест, без да обобщава. Тази непосредственост на неговите образи ги прави по-достъпни и за нас. Тодоров разкрива многократно как ние, гледайки персонажи-

те на Гоя, които по презумпция имат малко общо с нас, откриваме в тях и по нещо от себе си. Като гледаме безизразните фигури на обитателите на лудницата, призрачните форми от нощите видения на художника, главите на животни в съседство с хора, човешки лица с животинско изражение, ние се впечатляваме от всички тези образи, защото са дълбоко човешки, твърде човешки...

Пропускливите граници между реалност и въображение, между вътрешния индивидуален свят и външните, фиксирани от традицията образи, между сериозното и смешното са характерни и за карикатурите на Гоя. За тях говори проникновено и Бодлер. Той разграничава злободневната карикатура, която нарича „историческа“, от истински художествената, разкриваща непреходни човешки черти. В карикатурите на Гоя той долавя увековечения миг, свързващ в едно архетипни съновидения и външни образи: „В творбите на художници с дълбока индивидуалност има нещо, което прилича на онези периодични или хронични видения, спохождащи постоянно нашите сънища. Тъкмо по това се отличава истинският художник, винаги траен и ярък дори и в беглите си произведения, един вид вкопчени в събитията и наричани *карикатури*; именно тук, казвам аз, проличава разликата между историческите карикатуристи и художествените, между мимолетното и вечното комично¹².“ Карикатурите и рисунките на Гоя надживяват времето си именно с непреходните истини, които ни внушават, а са истинни защото художникът се стреми най-вече към това. Така той открива сам най-вярното изразно средство, вместо да го заимства от традицията. Много точно го е доловил и големият изкуствовед Кенет Кларк. Той пише по повод прочутата картина на Гоя *Трети май*, изобразяваща разстрел на испански патриоти от наполеоновите наемници: „Когато се натъкнеш на нея [на въпросната картина – С.А.] в музея Прадо, а главата ти е препълнена с Тициан, Веласкес и Рубенс, тя сякаш ти нанася съкрушителен удар. Изведнъж си даваш сметка с колко много реторика си служат дори най-великите художници, за

¹² Charles Baudelaire, « Critique artistique », « VII Quelques caricaturistes étrangers », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1961, p. 1018.

да ни накарат да повярваме на сюжетите им. [...] При Гоя не мислим за ателието на художника, нито дори си го представяме по време на работа. Мислим само за събитието¹³“

Гоя впечатлява с правдивото си изобразяване на насилието и войната. Не по-малко впечатляващи са и анализите на Тодоров на тази тема. Както знаем, проблемите за войната в съвременния свят го занимават трайно. На тях той е посветил редица свои книги: *Новият световен безпорядък, Страхът от варварите*¹⁴, *Интимните врагове на демокрацията*¹⁵. Тодоров осъжда всяка война, отхвърля и манихейските оправдания за нея. Проявите на жестокост във военното време, изтезанията на човешки същества са за него абсолютно зло. Но злото не се проявява само при необикновени обстоятелства, нито задължително е плод на пъклени планове. От мащабното изследване на Тодоров *Памет за злото, изкушение на доброто*¹⁶ знаем колко често в историята – и особено през изминалия XX век – най-големите злини и безчинства са вършени в името на добри, ала абстрактни каузи. Знаем също, че разделната линия между Доброто и Злото не следва държавните, геополитическите или природните граници, а минава през съвестта на всеки отделен човек. Тодоров предупреждава както за опасностите от морализма, плод на разминаване между думи и дела, така и за рисковете от гражданското безразличие и от наивното заслепление пред образите на войната, представяни като развлекателни екшъни.

Тези и други теми открива той в творчеството на Гоя. Затова определя много от картините от цикъла „Бедствията на войната“ като пророчески и в същото време подчертава колко далеч стои художникът от позата на учител и пророк. Със своите коментари Тодоров доближава Гоя до себе си, но и до нас. Затова заявява

¹³ Кенет Кларк, „Гоя. Трети май 1808 година“, *Когато гледаме картини*, изд. „Български художник“, София, 1981, с. 66.

¹⁴ Публикувани на български от издателство „Изток-Запад“ съответно през 2003 и 2009 г.

¹⁵ Tzvetan Todorov, *Les ennemis intimes de la démocratie*, Paris, Robert Laffont/Versilio, 2012.

¹⁶ Изд. „ЛИК“, София, 2002.

без колебание: „Когато гледам картините, гравюрите, рисунките му, сякаш виждам представени в тях събития от моя собствен живот: Втората световна война, войната във Виетнам, нахлуването в Ирак, насилието в Конго! Далеч не съм единствен, както се вижда от многото съвременни трудове, посветени на Гоя“ (с. 228–229). През погледа на Тодоров Гоя ни позволява да се взрем в себе си, а и да проумеем много истини за днешната епоха.

Стоян Атанасов



Фиг. 1.
Философията, бедна и гола

Мислителят Гоя

Гоя е не само един от най-значимите художници на своето време, но и е сред най-задълбочените тогавашни мислители и в това отношение може да се мери със съвременника си Гьоте или пък с Достоевски, който твори петдесет години по-късно. Това е безспорно още за първите му биографи в средата на XIX век, въпреки че те интерпретират идеите му твърде повърхностно: „Той внушава идеи с боите си“, пише Лоран Матерон през 1858 г. Шарл Ириарте продължава в същия дух през 1867 г.: „Зад художника се крие мислител, който остави плодотворна диря след себе си. [...] Рисунката се превръща в език и изразява мисли.“ Що се отнася до гравюрите му, те „не отстъпват на най-възвишената философия^{1*}“. През следващия век славата на художника Гоя се затвърждава, но става някак обичайно да се гледа снизходително на философския принос на този самоук талант, когото Ортега-и-Гасет описва като човек с „манталитет почти като на работник“, а писмата му като „дърводелски²“.

Гоя има рисунка, чийто надпис – *Философията, бедна и гола* (ГУ 1398, **фиг. 1**) – е цитат от стихотворение на Петрарка. На нея е изобразена млада жена, вероятно селянка, чиито дрехи показват скромното ѝ социално положение. Тя всъщност не е гола, просто

¹ Matheron, p. 9, Uriarte, p. 1–2, 119.

* Повече информация за цитатите може да бъде намерена в библиографията в края на това издание. Творбите на Гоя в книгата са обозначени със своя номер от каталога на Гасие и Уилсън (съкратено ГУ).

² Ortega y Gasset, p. 266.

няма обувки! В дясната си ръка държи отворена книга, а в лявата – затворена. Лицето ѝ е младо, малко наивно, очите ѝ гледат с очакване към небето. Значи философията може да се превъплъти в обикновените хора, в босоногите, които никога не са стъпвали в университет?

Като скъсва решително с традициите в някои отношения, Гоя известява зората на модерното изкуство. Разбира се, подобна оценка е ретроспективна, дори анахронична. Гоя не повлиява непосредствено на хода на изобразителното изкуство в Испания, още по-малко пък на художниците в другите европейски страни. Той става известен извън Испания чак след средата на XIX век, десетина години след смъртта си. Никога не е бил гръмогласен предводител на международно авангардно движение като Маринети за футуризма и Бретон за сюрреализма. Едва сега ние, хората на XXI век, обръщаме поглед към развитието на изобразителното изкуство в Европа през изминалите двеста години и си даваме сметка, че през този исторически период настъпва дълбока промяна и че Гоя е художникът, който, без да е единственият, по-добре от всеки друг вижда новите пътища, които се откриват пред изкуството му и прави първите стъпки по тях.

Впрочем промените от такава величина не са – и не биха могли да бъдат – чисто формални. Подобни революционни идеи се зараждат само във въображението на отделни личности, надарени с изключителна артистична чувствителност. Без да са механична последица от новостите в целия социален живот по онова време, те са в унисон с тях. Революцията в живописа, чието проявление виждаме в творбите на Гоя, е част от процес, който включва възхода на духа на Просвещението, постепенната секуларизация на европейските страни, Френската революция и нарастващата популярност на демократичните и либерални ценности. В тази връзка няма нищо случайно – живописа никога не е била просто игра, развлечение, произволен декоративен елемент. Изображението е мисъл, не по-малко от тази, която се изразява с думи. То винаги е отражение на света и хората. Със или без съзнание за това, великите художници са винаги мислители от голяма величина.

Но за какви идеи става въпрос? Тук трябва да разграничаваме множество позиции в рамките на едно обширно общо пространство. На единия полюс откриваме абстрактните размисли на някой теоретик, който анализира даден аспект от човешкото съществуване – чувствата или действията, индивида или обществото, морала или политиката. Гоя без съмнение никога не се е изразявал по подобен начин. На другия полюс имаме това, което ни разкрива изображението, но което убягва на словото – усещания, които могат без думи и се свързват с нашите първични инстинкти: да останем живи, да усвояваме и да преработваме храна, да дишаме, да се страхуваме за живота си – всичко, което Ив Бонфоа нарича в едно есе за Гоя „фигурална мисъл“. Може би има поети, способни за създават езиков еквивалент на това първично възприятие за света, което понякога намира израз в живописиста, но аз лично не смятам, че съм способен да съпернича на Гоя в това отношение. За да се опознаят тези аспекти на мисленето му, вместо да се чете критика, е по-добре да се гледат картините му, а при липсата на такива – техните репродукции.

И все пак, между тези два полюса – теоретичното говорене и предвербалното усещане за живота – има обширна област, която комуникира и с двете, без да се свежда до тях. Става въпрос за едно междинно пространство, включващо словата, образите, но също историческата и социалната среда, в които са написани текстовете, нарисувани картините, скицирани фигурите. Именно неговото съществуване ни позволява да твърдим (ще приведем само един пример), че европейската живопис от XV век носи нов възглед – идеята за откриването и изтъкването на човешкия индивид, непознат по това време за литературата и философията, макар и те да го откриват и ознаменуват на свой ред сто или двеста години по-късно. Значи можем да се запознаем с този възглед и чрез думите, и чрез образите, но също така – може би трябваше да кажем по-рано – най-вече чрез поредицата умишлени или принудителни постъпки, изграждащи онова, което наричаме биография. Именно това пространство на връзка между различните възприятия и интерпретации на света, тоест на нетеоретичната мисъл, поставя рамките на настоящото

изследване. И трябва да кажа, че животът и творчеството на Гоя се вписаха в него, без да окажат никаква съпротива.

Ако възприемем тази гледа точка, скоро си даваме сметка, че Гоя не само е повлиян от просвещенския дух, но и че се явява една от големите интелектуални фигури на времето си, едновременно наситена с този дух и способна да го надхвърли. Просвещенските идеи представляват не просто академичен интерес – те формират основите, на които са изградени много модерни общества, в частност нашето. По-задълбоченото познаване на тези идеи може да повлияе на начина, по който осмисляме себе си, своите ценности, света, в който искаме да живеем. Затова моят интерес към Гоя не е свързан само с историята на изкуството или на културата, а и с нуждата да опозная по-добре времето и съвременниците си. Неговото творчество отправя урок по мъдрост към днешното общество.

Идеите на Гоя се изразяват най-вече чрез образите, които е създавал – картини, гравюри, рисунки: близо 2000 творби! Освен това за радост разполагаме и с още една форма на изразяване, която е използвал – не визуална, а словесна. Може би защото трудно комуникира, след като губи слуха си през 1792 г., той е оставил много от размислите си в писмен вид. Той е най-напред автор на две същински произведения – сборниците с гравюри *Капричи* (1798) и *Бедствията на войната* (около 1820), само първият от които е публикуван приживе, но и двата са съставени особено старателно. Както последователността на подреждане на образите, така и техните заглавия позволяват да видим в тях директен и безценен израз на идеите на Гоя. Освен това художникът е дал заглавия или надписи на голяма част от рисунките и гравюрите си, като по този начин насочва интерпретациите. Без да е автор, който директно се занимава с философия, политика или въпроси, които касаят изкуството, Гоя е оставил немалко текстове – лични писма, доклад пред Академията за изобразително изкуство, бележка по повод публикуването на *Капричи*, официални молби и писма, думи, записани от съвременниците му. В сравнение с други художници като Рембранд и Вато, за които разполагаме с по няколко писма със съмнителна автентичност и при всички положения не са много информативни,

Гоя е човек, който се е изразявал достатъчно добре не само чрез универсалния език на изображенията, но и на майчиния си език – испанския. Освен това разполагаме и с много информация за големите събития, определили начина му на живот, който от своя страна също е изпълнен със смисъл.

Не се наемам да разкажа живота на Гоя в най-малките детайли, нито да анализирам всичките му произведения. Ще оставя настрана значителна част от творчеството му, неговите портрети, религиозни картини, натюрморти и цикъла *Тавромахия*. Ще анализирам идеите на Гоя – такива, каквито се разкриват в образите, писанията или в някои други негови житейски постъпки и които имат отношение към следните два основни въпроса: смисъла на неговата образна революция и дълбоките промени, които внася в мисълта на Просвещението. С цел да интерпретирам идеите му, трябва да разкажа някои добре известни факти от биографията и кариерата му. Естествено, възползвах се от трудовете на други историци и критици. Пиша не само за специалисти по изкуството на Гоя, а за да представя (или припомня) на моя читател цялата информация, която би му помогнала да разбере невероятната иновативност на този изключителен художник.

Първи стъпки в обществото

Роден през 1746 г. в скромно семейство от Сарагоса, Гоя много рано се насочва към рисуването и прави първите си стъпки в професията в родния си град. Но за да успееш в тази сфера, трябвало да отидеш в Мадрид, където се получавали добре платени поръчки. Гоя участва в множество конкурси там, първо през 1763 г., после през 1766 г. – без никакъв успех. Ето защо решава да поеме по различен път. Първо трябва да завърши започнатото в Сарагоса художествено образование и да си създаде име. С тази цел той заминава на свои разноси за Италия, което сигурно не е било лесно начинание. Това пътуване, малко известно поради липсата на писмени сведения, вероятно се осъществява между 1769 и 1771 г. Гоя пребивава предимно в Рим, където се усъвършенства в професията и си създава известна репутация.

Вторият начин за преуспяване, до който той прибегва, е съвсем различен. Връщайки се в Испания през 1773 г., се омъжва за Хосефа Байеу, сестра на Франсиско Байеу – един от ценените по това време художници. Нищо не свидетелства за любовна история в този съюз. Нищо не доказва, че Гоя някога е рисувал портрет на съпругата си и само една единствена малка рисунка (ГУ 840) е съхранила чертите ѝ, а в писмата си той я споменава само мимоходом, най-вече по повод на някое от многобройните ѝ раждания (само едно от децата им оживява). Нетърпението, което изразява в очакване да се появят на бял свят, изглежда се дължи само на желанието му да се махне от къщата час по-скоро. Жена му все пак явно е била духовита, защото Гоя цитира нейна остроумна забележка в едно от писмата си (до Мартин Сапатер, 9 август 1780 г.): „Домът е гроб за

жената³! Но пък този брак му отваря много врати. Той става част от клана Байеу и дори от 1774 г. живее при девера си в Мадрид. Самият Франсиско пък е любимец на Антон Рафаел Менгс, който тогава минава за най-големия художник в Испания. Първите картини и фрески на Гоя са с религиозна тематика, тъй като са поръчани от Църквата. Липсва им оригиналност, но вече е ясно, че така популярният по това време неокласически стил, който практикуват Менгс и Байеу, не влече младия художник.

Принадлежността към клана Байеу скоро осигурява на Гоя и първите му поръчки от двореца. Това са така наречените „скици за стенопис“ (т.е. картини-моделки) за стенните гоблени в дома на престолонаследника, бъдещият Карлос IV, и съпругата му Мария-Луиза. Сюжетите им са избрани от поръчителите, бъдещата кралска двойка и техните съветници. По това време в Испания, и то най-вече сред близките до двора и аристократичните кръгове, са популярни определен тип картини, които показват делника и празника на народа, забавленията или просто начина на обличане на млади хора от скромен произход, т.нар. *махос* и *махас*. Това е испанският еквивалент на „галантните празненства“, които Вато въвежда в европейската живопис в началото на XVIII век. Тъй като и Гоя произлиза от народа, той овладява бързо стила на тези картини и става най-добрият от групата художници, които го практикуват. Прави шестдесет и три скици за стенопис (от които са запазени петдесетина) през три отделни периода – 1775–1780, 1786–1788 (прекъснат от смъртта на Карлос III) и 1791–1792 (прекъснат от разболяването на Гоя). Този успех вероятно му осигурява известна свобода в избора на сюжети.

Първият цикъл представя празненства, сцени от ежедневието или ловни сцени. Вторият включва и няколко изображения с по-сериозен сюжет като една серия, посветена на традиционната тема за четирите сезона, която е създадена с голямо внимание към детайла и внимателно наблюдение. Да вземем за пример *Зимата* (ГУ 265):

³ Всички текстове на Гоя са събрани в *Diplomatario*. Писмата са подредени по дати, поставени в скоби, когато са добавени от издателите.

селско семейство върви трудно в снега заедно с кучето, магарето и прасето си, което вече е убито и закрепено на гърба на магарето. Тази картина не препраща, както повелява традицията, към природния цикъл, толкова е силно присъствието на тази сцена: можем да усетим умората на пътниците, ледения вятър, пронизващия студа, въпреки няколкото слънчеви лъча. Други платна показват живота на обикновените хора извън контекста на идилията или алегорията, например *Бедните при чешмата* (ГУ 267). Скица за стенопис като *Раненият зидар* (ГУ 266, ил. 1) изненадва дори в този контекст – в сцената, която се разиграва в градски пейзаж на един строеж, между скелетата, няма нищо радостно или поучително. Гоя първо прави лек, почти хумористичен вариант на същата сцена в *Пианият зидар* (ГУ 260). Композицията на двете е почти еднаква, променя се само изражението на лицата. Първоначалният вариант предизвиква по-скоро смях, отколкото състрадание. *Раненият зидар* е по-сериозен и не можем да не се зачудим какво търси на стената на кралски дворец. Забелязва се колко свободно Гоя рисува фона зад героите си – обгръща ги в купища цветове, които изглежда са оправдани само от вътрешната логика на картината.

Третият цикъл е посветен на „рустикални и комични“ сюжети. В него има картини с повече драматизъм като детските игри в *Малките великани* (ГУ 304) и игрите за възрастни в *Марионетката* (ГУ 301), която изобразява кукла, подхвърляна във въздуха от няколко момичета. По време на първите скици между 1777 и 1778 г. Гоя изучава творчеството на Веласкес, когото избира за основен пример и чиито творби и гравюри копира. Този избор на вдъхновение повлиява на маниера му на рисуване, който се противопоставя на канона, както самият Гоя добре знае: „Сегашният стил е по-скоро неокласически“, пише той до приятеля си Сапатер на 6 юни 1787 г. Затова и понякога картините му са критикувани според тогавашния модел и са наричани „незавършени“.

Първите поръчки от двора силно благоприятстват кариерата му. Запознава се с Карлос III през 1779 г., когато е кандидат за благоприятния и доходоносен пост на кралски художник. През 1786 г. става Кралски художник, повишен е в длъжността Художник на

кралските покои през 1789 г., а най-високата длъжност Главен художник на кралските покои получава през 1799 г., като на всяко повишение съответства увеличение на заплатата. Успоредно с това Гоя става член на Академията за изобразително изкуство „Сан Фернандо“ през 1780 г., неин заместник-директор през 1785 г. и накрая директор през 1795 г. Той рисува и портрети на кралското семейство – на брата на краля Луи Бурбонски, на престолонаследника, бъдещия Карлос IV, и на кралицата.

Граф Флоридабланка (ГУ 203, ил. 2), картина, която рисува през 1783 г., илюстрира неволно опасностите на положението му, като показва колко усилия са нужни, за да се хареса на тогавашния Първи секретар (еквивалент на днешния министър-председател). На картината самият Гоя е изобразен в ролята на ласкателен придворен, който в желанието си да угоди напомня за смирените художници от средновековните миниатюри, които поднасят на колене творбите си на поръчителите. Наистина, Гоя е бил много въодушевен от възможността на нарисува този велик мъж, който е първият му наистина важен клиент. „Той иска да го нарисувам. Това може да ми донесе много. Дължа много на този господин!“, пише той на Сапатер на 22 януари 1783 г.

Дали това обяснява защо от този портрет лъха известна непохватност? Флоридабланка държи в ръката си монокъл – доказателство, че е огледал внимателно портрета, който художникът му представя, и е придружен от архитект или инженер, който му показва планове за строителство на канал, както може да се види на листовете до него. В краката му лежи книга за изобразително изкуство, а над него бди портрет на Карлос III. Гоя иска да ни покаже, че премиерът е вещ във всички тези дела, като едновременно с това е и покорен слуга. Самият той се представя като слуга на слугата, още по-подчинен – тази сцена е същинска прослава на властта! Художникът иска да изрази толкова много неща, че картината става неразбираема. Министърът е замръзнал в дървена поза, а художникът, вероятно с цел да ни се стори по-близък, е странно дребен, смиреността му е някак прекалена. Освен това в истинския живот Флоридабланка не показва никакъв ентузиазъм от този така прилежно

нарисуван портрет: „Само мълчание и още мълчание има в нашите отношения, повече мълчание дори отпреди да започна рисуването на портрета“, жалва се Гоя на Сапатер (7 януари 1784 г.).

Друга картина, която илюстрира социалния конформизъм на Гоя, е творбата, която изпраща на Академията, за да бъде приет в нея – един разпнат Христос (ГУ 176) в пълно съответствие с господстващия вкус, който свидетелства за голяма сръчност, но и за малко оригиналност. Трябва да се признае, че планът му е добре премислен и той веднага получава одобрението на академиците. Малко по малко той става един от най-ценените портретисти във висшето мадридско общество. Следва пътя си на млад талантлив мъж, амбициозен опортюнист, който е обсебен от успеха, решен е да успее и следователно да спечели пари и почести с цената на всичко. И успява.

За този период от живота на Гоя разполагаме с много ценни писмени свидетелства – писмата, които пише на най-добрия си приятел от детството, останал в Сарагоса, Мартин Сапатер. Представата, която придобиваме от тях, е доста различна от тази, която внушават официалните документи или творбите на художника. Не че е задължително по-достоверна, но помага за допълнителното изясняване на образа на Гоя. В тези писма между приятели рядко става въпрос за рисуване. В началото Гоя изглежда като човек с народен и не особено изискан вкус. Най-големите му удоволствия са добрата храна, особено шоколадът („трябва да ми изпратиш една щайга шоколад“ [1780]), коридата и най-вече ловът: „Лов и шоколад, съчетани в едно – това наричам добра комбинация“ (21 октомври 1781 г.). „За мен наистина няма нищо по-забавно от лова“ (6 октомври 1781 г.).

В писмата на няколко пъти се намеква и за проститутки, но топлите чувства на Гоя към приятеля му изглежда имат безспорен превес над интереса му към жените. „Когато си помисля за хубавите разговори, които ни чакат, умирам от радост“ (24 май 1780 г.). „Ние с теб сме едно и премълчаваме това, което трябва да се премълчава“ (6 октомври 1781 г.). Единението на двамата приятели се вижда в подписа на края на това писмо: „Мартин и Пако“ (галено

от Франсиско), сякаш писмото идва колкото от автора, толкова и от получателя. Границата между приятелство и любов понякога се размива. „Би било прекрасно да замина с теб, защото толкова те харесвам и толкова си приличаме, че не е възможно да намеря друг като теб. И можеш да ми вярваш, когато казвам, че за мен животът е да съм до теб, [...] това наистина би било най-голямото щастие на света“ (20 октомври 1781 г.). „Толкова съм влюбен в този дебелак, че чак не го заслужава“ (същият ден). „Все повече искам да те видя и да живея с теб“ (13 ноември 1781 г.). Тези излияния продължават поне до 1793 г.: „Предпочитам разговорите с теб пред удоволствията и радостите на семейното гнездо“ (декември 1790 г.).

От момента, в който е приет в двора, Гоя с гордост споделя с приятеля си за своите успехи. Когато му се отдава възможност за пръв път да представи картините си пред кралското семейство, той е много развълнуван. „Целунах им ръка, о, никога не съм изпитвал такова щастие, не бих могъл да искам нищо повече. [...] Какво величие, Боже, нито аз, нито творбите ми сме достойни за него!“ (9 януари 1779 г.). Срещата с брата на краля го впечатлява особено много. „Останах цял месец при техни Височества, те са ангели“ (20 септември 1783 г.). Вниманието, което получава няколко години по-късно от любимеца на кралската двойка Мануел Годой, също е оценено подобаващо. С две думи „кралете са луди по твоя приятел“ (31 октомври 1799 г.). Удоволствието нараства от факта, че почестите са придружени с парични възнаграждения, които Гоя описва с точност пред приятеля си (финансовите съображения заемат голяма част от кореспонденцията). „Мили Мартин, ето на, аз съм Кралски художник с петнадесет хиляди реала годишно“ (7 юли 1786 г.). Той често иска съвети от Сапатер. „Каж ми, ти, който имаш талант и разбираш от тези неща, дали е по-добре да държа моите 100 хиляди реала в банката или да ги вложа?“ (23 май 1789 г.). Добре приет в тази нова среда, Гоя прихваща и характерни за нея маниери и добавя „де“ към името си – оттук нататък писмата до приятеля му са подписани от „Твой, Франсиско де Гоя“.

Оказва се, че испанското висше общество, в което е въведен Гоя, прегръща великите идеи на Просвещението, които идват

от цяла Европа и проникват в страната през северната ѝ съседка Франция. Заразата се разпространява бавно, но сигурно през целия XVIII век. Можем да видим първите важни знаци за това в есета на Фейхо, бенедиктински монах и професор в университета в Овиедо, които са обединени в няколко издания под името *Teatro critico universal* (започват да излизат през 1726 г.). Фейхо критикува интелектуалната изостаналост на своята страна и представя синтезиран вариант на рационалистическите идеи. Неговите герои са Декарт, Нютон и най-вече Франсис Бейкън, а идеалът му е научното познание, освободено от опека на религията. Това разтърсване на традиционните устои чрез свободно критикуване добива голяма популярност. Материалите за емпиричните науки, предназначени за масовата аудитория, се множат непрекъснато, а с тях и преводите и адаптациите на творбите на Монтескьо и Жан-Жак Русо, на Адам Смит и Кондияк, на Бекария и Филанджиери.

Просвещенските идеи, които се разпространяват с голям успех из цяла Европа, не принадлежат на конкретен философ или мислител, а са по-скоро анонимен синтез, дело на няколко талантиливи популяризатори. Отправната им точка е критикуването на традиционните авторитети във всичките им форми. За да се легитимира дадено твърдение, вече не е достатъчно просто да се подчертае неговата старинност или съответствието му с някой свещен текст като Библията. Вместо това идва правото на свободно търсене на истината чрез безпристрастни наблюдения на заобикалящия свят и чрез логични разсъждения. Поддръжниците на Просвещението отхвърлят предразсъдъците, суеверията, невежеството и се позовават на разума и науката. Всички сфери от обществения живот, администрацията, икономиката, правосъдието трябва да се ръководят от рационални принципи. В същото време просвещенците настояват ролята на Църквата да се ограничи само до духовното и тя да не се намесва в светската власт. Позволяват си да критикуват духовенството, чиито представители невинаги са на висотата на собствените си изисквания към другите вярващи. В по-общ аспект: те защитават личната свобода, равното право на всеки и търсят чисто човешко основание за всички ценности.

Испанските монарси прилагат модела на просветения деспотизъм. Карлос III (1759–1788) и Карлос IV (1789–1808) осъзнават нуждата от модернизация на страната не само в икономически и административен план, но също в сферата на правосъдието и културата. Те искат да утвърдят рационалната организация на държавата и насърчават научните идеи и практики. Имат желание и да защитят хората от безжалостната експлоатация, на която ги подлагат местните владетели и да изтръгнат страната от мизерията, в която е потънала (средната продължителност на живота по това време е между двадесет и седем и тридесет и две години). Едновременно с това, без да се подлага на съмнение католическата религия (Карлос III е особено набожен), те искат да променят съотношението между духовната и светската власт и да се освободят от папската опека, като подчинят църквата на държавата – това е едно регалистко движение, сходно с френския галиканизъм. Поради тази причина йезуитите, свързани с папата, са експулсирани през 1767 г. Инквизицията, също близка до папата, е отслабена, макар и не унищожена, и действията ѝ се следят внимателно.

Държавните дела са поверени на група аристократи и интелектуалци с афинитет към просвещенските идеали – наричат ги *ilustrados*, „просветените“. Такъв е случаят и с министър-председателя Флоридабланка, на власт от 1777 г., а и с хората от кръга около него, управници, икономисти, историци и литератори, сред които е важно да споменем имената на Ховеянос, Кабарус, Мелендес Валдес – те всички са от поколението на Гоя. Може да изглеждат доста скромни на фона на френските енциклопедисти, но все пак дават тласък на една нова вълна в Испания. Около тях гравитира по-голяма група от „просветени“, освободени от предразсъдьци, понякога с малко разпуснат нрав. Всички тези хора, които всъщност са незначително малцинство, имат критично отношение към народа, защото искат да го разбудят, за да го доближат до собствения си идеал. Стремят се да го изтръгнат от влиянието на ретроградните свещеници, които го тласкат към невежество, просташина и суеверие.

По този начин се подхранва един скрит конфликт, който ще се разгърне през следващите години, между просветения елит, стре-

мящ се да популяризира разума и либералните идеи, и представители на едно противоположно движение, изтикано встрани от кралската власт, което можем по аналогия да наречем „безпросветно“. Те защитават върховенството на папата, активната роля на Инквизицията, имотите на църквата и монашеските ордени и интересите на едрите земевладелци. В идеологическо отношение може да се каже, че разделението на теологическата и политическата власт при едните се противопоставя на объркването на другите, както реформизмът се противопоставя на консерватизма. Залогът е народът – всички искат да го привлекат на своя страна. Можем да кажем, че самата идея за „просветен“ деспотизъм съдържа вътрешно противоречие – неговите привърженици искат гражданите да се държат като свободни и рационални индивиди, да се считат за хора със същите достойнства като тях, но едновременно с това си запазват правото да дават въпросните свободи и права на другите, когато сами намерят за добре. Искат да поведат народа към автономност и затова го държат в подчинение. Представят равенството като идеал, но не искат да се откажат от нито една от привилегиите си. Искат да се освободят от опеката на църквата, но не са готови да защитят свободата на вероизповеданието. В капана на несъвместимите си изисквания те са принудени да правят измъчени компромиси.

Благосклонността на управляващите към просвещенците продължава в различна степен, на приливи и отливи, до инвазията на Наполеон през 1808 г. и въпреки страхът, който цари в съседна Франция след революцията от 1789 г., убийството на краля и Терорът. В резултат на един от отливите през 1790 г. някои от „просветените“ изпадат в немилост – Кабарус е хвърлен в затвора, Ховейанос и Сеан Бермудес са прокудени от столицата. През първите години на XIX век също се наблюдава отдалечаване от либералните идеи.

Гоя произхожда от народа, но благодарение на контактите му като светски художник той се вписва в просвещенския елит. След като вече е станал част от дворцовите и академични среди, той се влияе от хората от обкръжението си – политически и културни дейци, добре настроени към просвещенските идеи. Към вече спомена-

тите можем да добавим и Моратин и Ириарте. Той се запознава и с богати колекционери с либерални възгледи като херцога и херцогинята на Осуна, с които се сближава. Тази нова среда променя неговите вкусове и навици. „Имам чувството, че съм роден в друг свят“, пише той на Сапатер на 29 август 1781 г. „Вече не ходя на местата, където свирят сегидийя (популярен танц), защото съм решил да задоволя един свой каприз и да запазя достойнството, което казваш, че всеки трябва да притежава. Както се досещаш, това не ме прави много щастлив“ (1792). Явно под влиянието на двора и „просветените“ е трябвало да се откаже от простите удоволствия, които е обичал!

Ценностната система на Гоя в този период има много различни нива. Почестите и признателността, които му засвидетелстват, паричните възнаграждения – всичко това е добре дошло. Но той смята простите радости на материалния живот и приятелството за по-ценни. „Искам да правя каквото ми харесва и всеки, който се интересува от дворцовото общество и богатства, може да си гледа работата. Аз виждам ясно, че амбициозните не живеят, че не знаят нищо за света, в който живеят“ (20 октомври 1781 г.). Такава е принципната му позиция: „През четирите дни, които имаме на тази земя, наистина трябва да живеем според собствения си вкус“ (25 април 1787 г.). „Не искам друга слава, освен тази, да се харесвам на приятелите си“ (1787). И все пак се чувства задължен, въпреки тези решителни изявления, да признае, че води живот на придворен, макар и това да не му носи пълно удовлетворение: „Имам толкова неща за правене, че нямам време за нищо. Омръзна ми да съм нещастен, толкова искам да съм с теб и да се наслаждавам на компанията ти, че нищо, нито аплодисментите, нито благоволенieto на краля или принца, не облекчава неспокойството ми“ (16 декември 1786 г.).

Всъщност между тези две противоположности, общественото признание и радостите от приятелството, се намества и трета, чие то значение само нараства през годините, и това е самото рисуване. Дори да я представя като задължение, всъщност оттук нататък тя заема най-високо място в пантеона на Гоя. „Дори не можеш да си

представиш всичко, което ми е на главата, непрекъснато бързам“ (23 юни 1787 г.). „Не мога нито да спя, нито да си почивам, докато не си свърша работата, това не е живот“ (31 май 1788 г.). Може би не е, но това е животът, който Гоя избира да води, дори когато кралят, вече негов приятел, му казва, че не трябва да работи толкова... Неговото артистично призвание го тегли, още повече когато разбира, че е „най-добрият тук“ (13 юни 1787 г.).

Занапред част от „просветените“, Гоя обаче не се опитва да илюстрира новите си идеи чрез картините си. Макар да рисува поръчковите сюжети по свеж и оригинален начин, те не надхвърлят условностите и следват мимолетния вкус на аристокрацията, а не някаква привързаност към либералните идеали. Той изглежда е постигнал целта си – да се изкачи по социалната стълбица, и въпреки че е по-добър от колегите си, нищо още не подсказва, че в следващите години ще революционизира европейската живопис, а едновременно с това и идеите на Просвещението. За тази цел ще се наложи да преживее удар, за който изобщо не е бил подготвен.