

Морозова Анна Валентиновна
Канд. иск., доцент
Санкт-Петербургский государственный
университет

Anna Morozova
PhD (Art History), Assoc. Prof.
Saint Peterburg State University
email:amorozova64@mail.ru

ПРОБЛЕМА САМОБЫТНОСТИ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ В НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПО ИСКУССТВУ XVII-XVIII ВВ.

The Problem of Distinctive Character of Spanish Painting in the 17th–18th Centuries in the National Literature on Art

В Европе XVII-XVIII вв. испанское искусство было мало известно. Это объяснялось почти полным отсутствием испанских произведений в европейских коллекциях и слабым развитием в Испании техники гравирования. Испанскую живопись воспринимали исключительно как вариант итальянской. Но и в самой Испании в это время национальная специфика испанского искусства оставалась не доступной пониманию теоретиков и историков искусства. Хосе де Сигуэнса в 1600-1605 гг. написал «Историю ордена св. Иеронима» [8]. Его книга, как гласит ее название, посвящена не искусству, вопросы которого затрагиваются лишь в связи с повествованием о строительстве и украшении монастыря иеронимитского ордена – Эскориала. Но Сигуэнса тонко чувствует искусство. Известный испанский литературовед Менендес Пелайо назвал Сигуэнсу «...наиболее талантливым испанским прозаиком после Хуана де Вальдеса и Сервантеса. У него, - писал Менендес Пелайо, - мы находим индивидуально окрашенную эмоцию и легкость ее выражения в отношении произведений искусства» [7, т. 1, р. 322]. Расцвет искусств в Испании Сигуэнса относит к XVI в. О произведениях, датированных более ранним временем, он может заметить: «Работа хорошая, в Испании той поры быть сделана не могла. Видимо, привезена из Италии» [7, т.1, р. 327]. До XVI в., по его мнению, «была Испания в этом [в живописи. – мое, А.М.] и в других искусствах очень бедной» [7, т. 1, р. 328]. Но даже в XVI в. испанцы часто, по мнению Сигуэнсы, проигрывали по сравнению с итальянцами. «Общим грехом испанских художников, - пишет он, - было подчеркивание мягкости в своих работах, казалось, как будто картина покрыта вуалью.» [7, т.1, р. 388] В 1633 г. В. Кардучо опубликовал в Мадриде свои «Диалоги о живописи» [3]. Его концепция искусства вполне классицистическая. Его еще почти не занимает вопрос о достоинствах национальной испанской живописи. Он гордится испанскими искусствами, но ограничивается перечислением имен испанских поэтов [3, р. 61-65], мало упоминая испанских художников. Но в то же время с гордостью подчеркивает, что «в Италии обучались Берругете, Эль Мудо, Бесерра, Эрнан Яньес, Хуан Баутиста де Толедо, Сеспедес Расьонеро де Кордова» [3, р. 32]. С горечью он восклицает: «Своя родина манека, она либеральна только к иностранцам» [3, р. 157]. В 1649 г. в Севилье вышел трактат Ф. Панеко «Искусство живописи» [1, с. 403-443]. Хотя Ф. Панеко высоко ценит многих испанских мастеров, и прежде всего своего ученика - Д. Веласкеса, мерилом художественных достижений для него остается итальянское искусство. Около 1675 г. был написан трактат испанского художника и теоретика искусства Хуселе Мартинеса (1602-1689) «Практические рассуждения о благороднейшем искусстве живописи, о его начале, середине и конце, которые обогащают опыт с помощью примеров превосходных произведений выдающихся мастеров» (опубликован только в XIX в.) [5]. Что характерно для Испании этого времени, как, впрочем, и для стран Северной Европы, трактат написан в смешанном теоретическо-историческом жанре. Помимо изложения своих мыслей о симметрии, анатомии, перспективе, колорите, Хуселе Мартинес делает попытку написать историю испанского искусства. Но ему важны не специфические художественные особенности национальной испанской живописи, а ее качественный уровень. Одним из первых он начинает убежденно доказывать читателю, что испанцы также хороши в живописи, скульптуре и архитектуре, как и представители любой другой нации» [5, р. 182]. Одним из первых он задумывается над вопросом, почему же, если испанские художники ничуть не хуже, чем те же итальянцы, о них не знают в Европе и к ним неуважительно относятся в самой Испании. Он с горечью приводит слова Хуселе Риберы: «...Испания – милосердная мать для иностранцев, жестокая манека для своих собственных детей» [1, с. 116]. По мнению Х. Мартинеса, испанское общество еще не осознало высоты искусства своих национальных мастеров вследствие выделяемых живописцем Еухенио Кахесом в разговоре с итальянским мастером Бартоломео Крешенци следующих трех причин: «...первое – это недоверие к самим себе в области рисунка...

Вторая же причина – в том, что все сеньоры, которые побывали вне Испании, привезли с собой из иноземных провинций большое количество картин, а из Испании они ничего не увозят. Если бы картины вывозили из Испании, тогда бы узнали значение местных талантов. Третья причина – в том, что ...из всего, что создается в нашей Испании, только сотая часть появляется в гравюре...» [1, с. 136]. Об одном из произведений, выполненных испанским художником, он с болью восклицает: «В Италии такую работу давно бы уже репродуцировали на эстампах. В Испании она остается в тени и неизвестности для других наций» [5, р. 165]. По свидетельству Х. Мартинеса, сами иностранные мастера поражаются такому положению дела. Итальянский живописец Бартоломео Крешенци (ок. 1590-1625) восклицает: «Но что меня здесь [в Мадриде. - мое, А.М.] удивило, так это малое уважение, которым пользуются местные мастера, хотя эти люди заслуживают всякого внимания.» [1, с. 135] Когда Тициан, который от Филиппа II получил заказ на аллегорическую картину в честь победы союзных войск над турками при Лепанто, увидел присланное ему для работы над полотном изображение головы Филиппа II руки Алонсо Санчеса Коэльо, «...то написал Его Величеству, что, имея у себя такого великолепного художника, нет нужды в картинах из далеких стран» [1, с. 126]. Вот если бы не отдельные иностранцы, считает Х. Мартинес, а вся Европа узнала бы об испанцах и, узнав, непременно признала их, тогда их бы стали уважать и в самой Испании. Х. Мартинес констатирует тот факт, что пока испанское искусство в Европе совершенно не известно.

Х. Мартинеса не интересует испанская художественная специфика, интересует только качественный уровень национальной испанской живописи. Лояльность практикующего мастера позволяет ему настойчиво доказывать, что этот уровень такой же высокий, как и итальянский. Уровень национального самосознания уже позволяет писать историю национального искусства (причем и живописи, и скульптуры), гордиться его успехами, но еще не позволяет увидеть его самобытность. Эта специфика скрыто присутствует в тексте, но автор не может и не хочет ее замечать!

В начале XVIII в. вышел труд Антонио Паломино «Музей живописи и школа оптики» (первый том издан в 1715 г., второй и третий – в 1724 г.) [6]. Это сочинение, как и предыдущие (трактаты Ф. Панеко, Х. Мартинеса), посвящено рассмотрению как вопросов теории живописи, так и вопросов истории испанского искусства (третий том носит название «Панас испанских живописцев, увенчанных лаврами»). Причем эта история представлена уже не одним именем Веласкеса, как у Ф. Панеко, или именами нескольких мастеров, как у Х. Мартинеса, но уже гораздо более полным обзором, включая и имена Сурбарана, Алонсо Кано, Мурильо, которые не встречались у предшественников. Но попытки выяснить национальное своеобразие испанского искусства А. Паломино не делает. Ему важна не специфика национальной живописи, а ее качественный уровень. По его мнению, этот уровень ничуть не ниже, а то и выше общепризнанного европейского норматива того времени, - итальянской живописи. Он называет «совершенно не праязденных в своей области» [6, т.1, р. 34] Микеланджело, Рафаэля, Аннибале Каррра и других итальянцев и пишет, что «с ними состязались в Испании некоторые счастливые гении: с Аннибале в контурах Клаудио Коэльо, ... с Гвидо Рени знаменитый испанец Хосе де Рибера, с Тицианом в красивой венецианской краске дон Диего Веласкес и дон Хуан Карреньо Миранда, ... с Корреджо в четкости и хорошем цвете два талантливых андалусца Пабло де Сеспедес и Алонсо Кано» [6, т.1, р. 34] Веласкеса он называет «вторым Караваджо» [4, р. 183]. По его мнению, картина М. Сересо «Христос в Эммаусе» «...написана не хуже, нежели у Тициана, или Бассано, или Тинторетто, или Веронезе...» [1, с. 148] И если В. Кардучо с гордостью перечисляет испанцев, учившихся в Италии, А. Паломино с не меньшей гордостью называет тех, кто «хотя ...не учился в Италии, ...явился чудом в живописи, достигнув в ней вершины» [1, с. 149]. Это «Карреньо, Риси, Алонсо Кано, Клаудио Коэльо, Сересо, Эскаланте, Кабасалеро, Хосе

Морено, Антониес, Магис де Торрес, Франсиско Игнасио Вальдес эль Севильяно, Рибальта эль Валенсиано и многие другие» [1, с. 149]. «Наш Веласкес, - правда заменяет А. Паломино - был в Италии, но не для того чтобы учиться, а учить» [1, с. 149]. И, по утверждению А. Паломино даже «...портреты, сделанные рукой Веласкеса, ценятся больше, чем [портреты] Тициана или Ван Дейка» [1, с. 149]. Причем, - тут же добавляет А. Паломино - «некоторые работы нашего Мурильо также не меньше ценятся» [1, с. 149]. В другом месте своего труда он констатирует, что на определенном этапе своей творческой карьеры «...Мурильо начал смягчать цвет и ослаблять тени, но с таким вкусом, что никто ни земляк, ни иностранец, не превзошел его. Поэтому живопись Мурильо выше уважается вне Испании, чем живопись Тициана или Ван Дейка...» [4, р. 200] В плане теории А. Паломино – классицист. Он сторонник идеализации природы, ясности и верности контуров, симметрии и правильности. Но он уже не считает, что итальянские мастера Возрождения – единственная и недосыгаемая вершина в искусстве. Он восхищается итальянскими художниками XVII столетия, как представителями барокко (Лука Джордано), так и академистами (братья Карраччи). Он хвалит пастозную манеру венецианцев, боготворит Рубенса. И если в исторической живописи, по его мнению, первенство принадлежит итальянцам, то в анималистическом жанре и натюрморте на первое место вышли фламандцы, голландцы и испанцы [1, с. 143-144]. Спектр признаваемых им художественных ценностей явно гораздо шире, чем у В. Кардучо.

А. Паломино не интересуется художественной спецификой испанского искусства и не пытается ее постулировать, но бессознательно он все-таки склоняется к стороне признания характерной особенностью испанского искусства натурализма, который он в общем, несмотря на свое классицистическое кредо, склонен оценивать скорее позитивно.

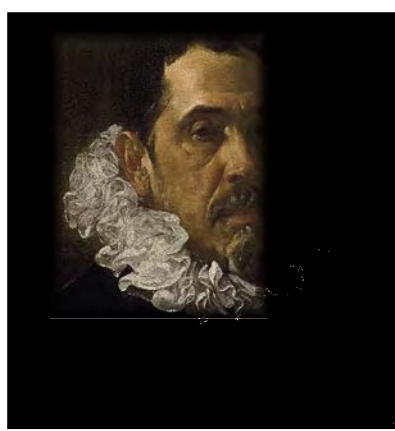
Уже на самом рубеже XVIII-XIX вв. в 1800 г. выходит «Исторический словарь» Севана Бермудеса [2], подробно освещающий жизнь и творчество испанских мастеров, но на основе того же «итальянского» мерила. Следовательно и для самих испанцев даже тогда, когда они начинают создавать историко-биографические сочинения, посвященные соотечественникам, эталоном совершенства продолжает считаться итальянское искусство.

Список литературы:

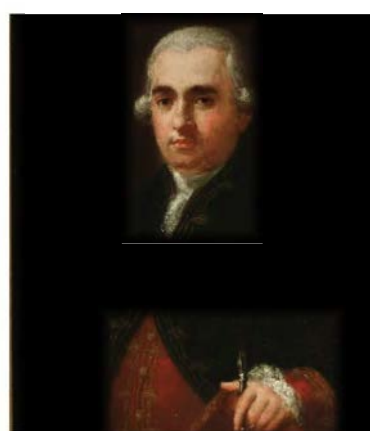
- 1.Мастера искусства об искусстве в 7 т. Под ред. А.А. Губера. Т. 3. М., Искусство, 1967.
- 2.Bermudez Cean J.A. Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en Espana. T.1-6. Madrid, publ. por la real Acad. de S. Fernando,1800.
- 3.Carducho V. Dialogos de la pintura. Madrid, 1633.
- 4.Italy and Spain. Sources and documents in the history of art series. Ed. by J. Brown. New Jersey, 1970.
5. Martínez Husepe. Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Zaragoza, 1853.
6. Palomino de Castro y Velasco, A. El Museo pictórico y Escala optica. T. 1. Madrid. 1795.
- 7.Sanchez Canton F.J. Fuentes literarias para la historia del arte español. 5 v. Madrid : Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos etc., 1923-1941.
- 8.Siguenza Fr. Jose de. Historia de la Orden de San Jerónimo. Madrid, 1909. T. II.



Х. Б. Симо. Портрет А.
Паломино. 1726?
Местонахождение не известно.



Д. Веласкес. Портрет Ф. Панеко.
1622. Прада. Мадрид.



Ф. Гойя. Портрет С. Бермудеса.
1785. Частная коллекция.



Х. Мартинес. Автопортрет с портретом
отца. Музей Сарагосы.