

Е.В.Астахова

Два цвета Испании в историко-культурном контексте

В данном исследовании в историческом контексте рассматриваются две противоположные идеологические и художественные идеи образа Испании на основе работ замечательных художников Игнасио Сулоаги и Хоакина Сорольи, чье творчество оказалось тесно связано с поисками национальной идентичности и мышлениями испанских интеллектуалов «поколения 98 г.». «Черная Испания» И.Сулоаги отражала восприятие национального образа в рамках дилеммы «что делать?»: европеизировать Испанию или оставить ее патриархальной, сохраняя традиции, подлинные кастильские ценности, «жизнь против разума и просвещения» (тезис Мигеля де Унамуно). «Белая Испания» импрессиониста Х.Сорольи при сохранении национального духовного богатства близка тезису Ортеги-и-Гассета об открытости Испании миру, «достижения синтеза жизни и разума», примирения «двух Испаний». Оба художника, представляя разные эстетические течения начала XX в. — тремендизм и костумбризм, смогли глубоко проникнуть в испанскую тему, отразить «суть Испании». Дуализм впечатлений об Испании как в художественном, так и в историческом и социальном смысле продолжает сохраняться и сегодня. Полотна Сулоаги и Сорольи читаются как исторические тексты и раскрывают множество признаков и явлений, которые скрыты в литературных и философских произведениях.

Ключевые слова: живопись, «черная Испания», «белая Испания», И.Сулоага, Х.Соролья, «поколение 98 г.», национальная идентичность, костумбризм, тремендизм.

DOI: 10.31857/S0044748X0005102-1

Цель этого исследования состоит в том, чтобы показать на примере работ двух замечательных испанских художников — Хоакина Сорольи и Бастиды (1863—1923) и Игнасио Сулоаги и Сабалеты (1870—1945), — как живопись, будучи красноречивым визуальным дискурсом, отражает исторические события, национальные корни и традиции, политическое состояние общества, философские и идеологические поиски. Анализ творчества Сорольи и Сулоаги также позволяет проследить две разные концепции видения Испании, ее национальной идентичности и представить разные эстетические течения начала XX в. — тремендизм (*tremendismo*) как трагическое видение действительности и костумбризм (*costumbrismo*) как

Елена Васильевна Астахова — кандидат исторических наук, доцент ВАК, доцент кафедры испанского языка МГИМО МИД России (elastakhova@yandex.ru).

воспроизведение характерных черт и красочных особенностей народной жизни, быта и традиций.

ЖИВОПИСЬ КАК СРЕДСТВО ОТКРЫТИЯ СМЫСЛОВ

Нельзя говорить об образе и истории Испании, не обращаясь к ее мастерам живописи. Их искусство отражает время и пространство, рассказывает о событиях и повседневной жизни, описывает человеческую природу и самого человека в различных социальных срезах, говорит о традициях и обычаях, служит зеркалом общества в разных исторических обстоятельствах. Одновременно созерцание картины — это выстраивание диалога непосредственно со зрителем, который созерцает, размышляет, оценивает, получает информацию и делится ею, разгадывает знаки и шифры, заложенные художником. В этом качестве живопись — важный инструмент межкультурной коммуникации.

Великие Эль Греко, Диего Веласкес, Франсиско Гойя, Пабло Пикассо, Сальвадор Дали, Хуан Миро и многие другие — больше, чем художники, они — энциклопедисты. Их художественный язык предоставляет документальную и конкретную информацию об укладе жизни, обычаях и нравах людей. Представленные на холсте интерьеры, еда, одежда, домашняя утварь, музыкальные инструменты, домашние животные, обычаи, жанровые сцены нередко рассказывают больше, чем социальные исследования национальной культурной среды.

Одновременно живопись не может не отражать общественные явления и события, характерные для того или иного исторического периода. Настоящий художник откликается на интеллектуальные искания своего времени. Живописное искусство — особая сфера, которая использует цвет и форму для смысловых превращений.

Работы Хоакина Сорольи и Игнасио Сулоаги символизировали столкновение двух мировоззренческих позиций, которое усилилось в Испании на рубеже XIX—XX вв. Творчество и взгляды двух художников были тесно связаны с размышлениями ведущих философов и писателей «поколения 98 г.» о национальной судьбе, национальной самобытности, поисками «El Ser de España» — «что такое Испания, и каково ее место в мире».

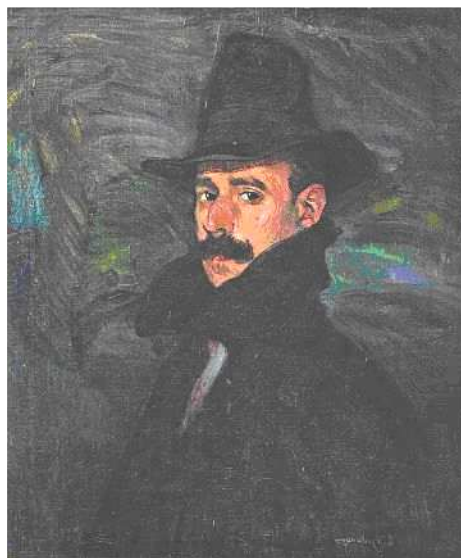
В художественной и интеллектуальной среде шло противоборство «двух цветов» дальнейшего пути страны. Соролья и Сулоага творили примерно в одно и то же время, но в разной эстетике. Соролья — как бытописатель средиземноморской, яркой, солнечной, оптимистичной Испании, открытой Европе и миру, — «белой»; Сулоага — глубинной, кастильской Испании, с ее трагедией и печалью — «черной».

О ТЕРМИНЕ «ЧЕРНАЯ ИСПАНИЯ»

«Черная Испания» Сулоаги отражала видение национального образа с сохранением традиций, патриархального уклада, религии, вековых кастильских ценностей, жизни, по словам Мигеля де Унамуно, «против рационального ра-

зума и просвещения» — «la vida contra la razón e iluminación». Картины Сулоаги служат своеобразной иллюстрацией философских воззрений в рамках экзистенциального вопроса «что делать?» — «европеизировать» Испанию или оставить развиваться в изоляции, отстаивая ее самобытность.

Сам термин «черная Испания» появился в 1898 г., когда была опубликована книга «Черная Испания» бельгийского поэта Эмиля Верхарна, проиллюстрированная испанским художником Дарио де Регойосом (1857—1913)¹. Поэт и художник совершили поездку-паломничество по разным городам и поселкам Испании из Сан-Себастьяна до Мадрида и Эскориала в поисках «корней испанской сущности». Они хотели показать Испанию не поверхностно, как туристы, а подтвердить свой особый взгляд на страну не «экзотики голубого неба, корриды и праздников», а как на землю «боли, печали, религиозных процессов, нищеты, грустных песнопений»².



Игнасио Сулоага. Автопортрет (Autoretrato), 1908 г.

В предисловии к свободному переводу на испанский язык впечатлений бельгийского поэта художник-импрессионист Д. де Регойос писал, что большинство иностранцев думают об Испании, исходя из стереотипов «праздничной страны»: «Мы же искали что-то другое, не то, что, например, амбициозные англичане, которые в путешествиях ценят только комфорт, хорошую еду, исполнительных слуг в накрахмаленных манишках... а не пытаются проникнуть в подлинную историю страны»³.

Трагическое отношение к действительности как эстетическое направление (тремендизм) было особенно характерно для испанских интеллектуалов начала XX в., хотя оно и имело давнюю традицию, связанную с сатирической поэзией XV в., образом Селестины, плутовским романом, произведениями Франсиско де Кеведо. Преувеличенное выражение самых темных сторон реальной жизни, драматическая подача сюжета и персонажей присутствовали как в художественной и публицистической прозе, так и в изобразительном искусстве.

Особенность книги «Черная Испания» заключалась не только в том, что в иллюстрациях часто использовались черный и серый цвета, но и в выбранных темах: похоронная меланхолия монастырей, сухая и голая земля, извилистые сельские дороги, кладбища, скорбные церковные процессии. Коррида представлена не как праздничное действо, а как торжество смерти, народные танцы — как статичные и печальные, народные праздники (ромерии) — как иррациональное пьянство, песнопения — как гимн уходу из жизни, даже поля и сам пейзаж настраивали на горький и сумеречный лад. Особую роль играл образ

смерти: «смерть в Испании — это точка отсчета»⁴, — писал Верхарн, признавая, что это одновременно притягивает и отталкивает.

«ДВА ЦВЕТА» ПУТИ ИСПАНИИ

Книга Д. де Регойоса и Э.Верхарна была опубликована в ключевой момент национальной социальной жизни. «Катастрофа 1898 года», в результате которой Испания потеряла Кубу, Пуэрто-Рико и Филиппины, последние территории «Великой империи», вызвала глубокий экономический, политический и духовный кризис. Помимо духовных разочарований усилились проблемы с возрождением «региональных национализмов» — баскского, каталонского и галисийского.

Группа интеллектуалов, большинство из которых родились между 1864 и 1875 гг., состоящая из блестящих писателей, поэтов, философов (Пио Бароха, Висенте Бласко Ибаньес, Рамон Мария дель Валье-Инклан, Антонио и Мануэль Мачадо, Рамиро де Маэсту, Мигель де Унамуно, Хуан Рамон Хименес и другие), получает название «Поколение 98 г.». В своих произведениях они отражали ощущение глубокого морального упадка, в котором оказалась страна, и пытались найти ответы на ключевые вопросы национальной идентификации. Ведущая роль принадлежала крупнейшему философу и писателю М. де Унамуно, который заострял «трагедию и боль» испанской жизни. Для Унамуно главными были истинные «кастильские» ценности: лучшие качества народного характера, любовь, дружба, честь, вера, семья, смирение, привязанность к родной земле. Духовная жизнь личности противопоставлялась материальному и научному прогрессу, «просвещенному разуму». Он призывал «распахнуть окно» и приветствовать «европеизированного испанца», который научит Европу трагически чувствовать жизнь⁵.

Хосе Ортега-и-Гассет, ученик и идейный оппонент Унамуно, проповедовал другой путь для Испании. Он считал необходимым открыть Испанию Европе и миру, пробудить страну от спячки, иначе ее ждет призрачная судьба провинции. Для Ортеги важно объединить «жизнь и разум», совместить опыт разных Испаний — традиционалистской и современной. «Вот-вот в Европе начнут править новые интеллектуальные принципы, начнет царить новое мироощущение, — писал философ, — и испанцы должны преодолеть «многовековую бесхребетность», обрести силы и воскреснуть для творческой, созидательной жизни, «перед ними стоит неотвратимый выбор»⁶. Ортега стал духовным лидером «поколения 1914 г.»*.

И Сулоага, и Соролья начали творить в свете острых интеллектуальных поисков, но одновременно в период, когда европейские и испанские

* «Поколение 1914 года» (Generación de 1914, или Novecentismo) связано, прежде всего, с философским наследием Ортеги-и-Гассета. В 1914 г. вышла в свет его книга «Размышления о Дон Кихоте», что стало точкой отсчета для обозначения группы мыслителей, в которую входили писатели промежуточного между 1898 и 1927 гг. поколения: Габриэль Миро, Рамон Перес де Айала, Грегорио Мараньон, Эухенио д'Орс и др.

художники переосмысливали картины великих национальных мастеров: Эль Греко, Веласкеса, Сурбарана, Риберы, особенно произведений Гойи. «Мрачный» Гойя (офорты разных лет — «Капризы» («*Los caprichos*»), «Причуды» («*Los Disparates*»), «Бедствия войны» («*Los Desastres de la guerra*») служил ориентиром для многих художников. Появившиеся на этом фоне картины Сулоаги стали связывать с сущностью «черной Испании», с воспеванием и защитой подлинного «испанского духа» — «*La españolidad*». Творчество Сулоаги также имеет прямое отношение к концепции «*Hispanidad*»*, которая раскрыта в книге философа Рамиро де Маэсту «Защита Испанидад».

«ЧЕРНАЯ ЛЕГЕНДА»

Дуализм Испании всегда присутствует в национальном и международном контексте, и в зависимости от конкретных исторических обстоятельств усиливается или смягчается. Публикация в 1898 г. книги «Черная Испания» совпала с агрессивной журналистской кампанией, начатой в США в связи с испано-американской войной. Шла активная обработка общественного мнения с помощью многочисленных статей и фальшивых новостей, целью которых было возрождение «черной легенды» — известного с XVI в. мифа о жестокости, фанатичности, инквизиторской и отсталой Испании⁷.

Приложив определенные усилия, известные в наше время как политехнологии, легко демонизировать образ какой-либо страны, превратить навязанные представления в долговечные мифы. В отношении Испании таким господствующим мемом на все времена стала «черная легенда», т.е. неблагоприятное и мало обоснованное мнение об «аномальной», нецивилизованной по западноевропейским меркам, стране. «Черная легенда» была создана геополитическими соперницами Испании на морях и в Новом Свете — Англией, Францией, Голландией. Исторические события, связанные с инквизицией, колонизацией Нидерландов, борьбой испанской короны с Реформацией, привели к появлению таких понятий, как «страна деспотизма и религиозного гнета». Негативное идеологическое видение переносилось на испанский национальный характер, создавая известный стереотип об общей неустроенности Испании в европейском мире. Особую лепту в распространение «черной картины» внесли в свое время французские просветители, причем уже в тот период, когда Испания была экономически и политически ослаблена. По словам Вольтера, испанцы это — «смесь монахов и фанатиков, жестоких солдат, бесчеловечных инквизиторов и злых королей». «Они — плохие стратеги, в своих войнах пользовались услугами итальянских инженеров, архитектура не получила развития, а в живописи

* Концепция связана с испанским колониальным прошлым и обосновывает духовное единство Испании и ее бывших колоний. По убеждению Р. де Маэсту, общий дух объединяет все народы, говорящие на испанском языке, и основа этого особого духа — в католической вере. Философ говорил об особом испанском характере, в основе которого лежат идеал великого служения и вера в абсолютные ценности.

не было создано своей школы», «есть несколько художников второго разряда»⁸, — утверждал философ и просветитель, хотя в то время уже обрели славу великие испанские мастера, которых «Европа» откроет для себя только во второй половине XIX в.

Примечательно, что путешественники, зачистившие в XIX в. в страну за Пиренеями в поисках острых ощущений, хотели видеть в патриархальном образе жизни только темные, мрачные черты, а пейзажи Кастилии (которую ассоциировали со всей Испанией, другой крайностью станет Андалусия) оставляли у них суровое и грустное впечатление.

«Черная легенда» об Испании, во многом фальшивая, превратилась в метафору. Само определение родилось в 1899 г. Известная писательница Эмилия Пардо Басан (1851—1921) впервые употребила этот термин в своей знаменитой лекции на французском языке, давая ответ на яростную испанофобию на фоне событий войны 1898 г.: «Черная легенда — это пугало, которое используют те, кто культивируют наш упадок и ищут убедительные примеры в поддержку определенного политического тезиса»⁹. Об испанском характере она говорила: «Черная легенда» фальсифицирует наш национальный характер, ее авторы не имеют представления о нашей психологии и подменяют нашу современную историю разного рода романами, которые даже не заслуживают серьезного анализа»¹⁰. Окончательно дефиниция «черная легенда» была закреплена в обширной работе 1914 г. историка и журналиста Хулиана Худериаса (1877—1918) «Черная легенда и историческая правда».

«ЖЕЛТАЯ ЛЕГЕНДА» — ПЕРВ РОМАНТИЧЕСКОЙ ИСПАНИИ»

«Желтая легенда» (*la leyenda amarilla*), культивирующая романтические образы и символы, рождается в XVIII—XIX вв., когда Испания уже потеряла значительную часть своих владений. Благодаря перу литераторов-путешественников из Англии, Франции, Германии, очарованных, прежде всего, Андалусией, была создана во многом выдуманная страна — *España imaginada*. Жанр заметок путешественников-романтиков уже имел свои клише: описывать типичное и характерное, но обязательно красочное и живописное, будь то природа, архитектура, обычаи или нравы. «Желтая легенда» об Испании стала субъективной интерпретацией, построенной во многом на внешних и додуманных впечатлениях, на мифах и символах, сложившихся на протяжении истории.

Образ, созданный на смеси «ориентализма» и патриархальных смыслов — *España de pandereta* (лубочная Испания, Испания кастаньет), — стал соотноситься в европейском общественном сознании со всей Испанией. Мечта о солнечной и праздничной Испании укоренилась и уже никогда не исчезала в российском «коллективном воображении», а ассоциативными проводниками были литературные персонажи — Дон Кихот, Дон Жуан, Кармен, рыцари «плаща и шпаги».

В самой Испании конца XIX в. существовали различные интерпретации «золотой легенды» — «*la leyenda de oro*», которую следует отличать от «желтой». Эмилия Пардо Басан связывала «золотую легенду» с «Золотым веком» расцвета испанской империи, ее литературы и искусства. В то же время она считала, что этот расцвет «дезорганизовал наш мозг», заставил почивать на лаврах и стал источником всех последующих катастроф — как политических, так и интеллектуальных¹¹. А ярчайший представитель модернизма в испаноязычной поэзии никарагуанец Рубен Дарио говорил, что «желтая легенда» — это нерв романтической Испании.

Образы и атрибуты романтической Испании, частью правдивые, но большей частью преувеличенные — жгучие любовные страсти, серенады с гитарой у балкона, пламенные тореадоры, цыгане, фламенко, кастаньеты, веер, мантилья, а также испанское понятие о чести — приобрели необычайную популярность, стали своего рода модой, на которую не могли не откликнуться мыслители и творцы того времени.

ИГНАСИО СУЛОАГА И ЕГО СЮЖЕТЫ

Игнасио Сулоага родился в Стране Басков, с 1890 г. жил в Париже, на Монмартре, где познакомился с Тулуз-Лотреком, Дега, Гогеном, Роденом, которые стали его друзьями. После Парижа три года (1895—1898) провел в Севилье, где открыл для себя корриду, цветущую и благодатную Андалусию, чьи характерные мотивы наполнили его полотна. В 1898 г. художник поселился в Сеговии и оборудовал мастерскую в одной из старых закрытых церквей. Именно в глубинной Кастилии Сулоага запечатлел множество колоритных пейзажей, создал портреты ее обитателей, жанровые сцены. Старая Кастилия для художника, как и Андалусия, — это тоже коренная Испания, но другая: надрывная и трагическая. Тематами картин Сулоаги стали старые женщины в черном, обремененные нуждой земледельцы, погонщики мулов, карлики, монахи; фоном служили старые замки, крепостные стены, монастыри Сеговии, Турегано, Сепульведы под свинцовым грозовым небом.

В ответ на критику о том, что живописные работы Сулоаги не отвечают образу реальной Испании, поскольку было и есть несколько Испаний, М. де Унамуну в своем очерке «Патриотический труд Сулоаги» восклицал: «Не вся Испания? И что? Это его Испания, и все! А кто знает всю Испанию? Вся Испания есть не что иное, как синтез всех Испаний каждого из испанцев». «В картинах Сулоаги люди творят атмосферу», — пишет Унамуно, — «они — философы безмолвия, а пейзаж играет особую роль»¹².

Будучи баском, Сулоага любил Кастилию и в одном из своих писем говорил: «Люблю Кастилию столь глубоко за то, что она показала мне всю совокупность света и тени, смелые контрасты синего, красного и желтого, несравненные оттенки серой дымки, раскинувшиеся дали пейзажа, все, что стало основой фона моих работ, что увековечило мою палитру»¹³. По словам Унамуну, безмолвием своих картин Сулоага сделал для Испании на-



Игнасио Сулоага. Христос на крови (El Cristo de la Sangre), 1911 г.

много больше, чем отдельные литераторы, он заставил Европу «узнать испанскую душу», «...он нас не обманывал легкими для созерцания пейзажами и морскими миражами Средиземноморья; Сулоага показал в своих картинах людей вне времени и истории, показал, как в зеркале, душу родины»¹⁴.

Об особом понимании Сулоагой испанской сущности писал Ортега-и-Гассет. В очерке, посвященном эстетике картины «*El Enano Gregorio*

el Botero» («Карлик Грегорио», используется также название «*Карлик Грегорио, бурдючник*», 1908 г.), говорилось, что через эту картину-символ «мы с особым глубинным сознанием на уровне чувства проникаем в трагическую испанскую тему». «Сулоага — великий мастер», его герой был бы «просто курьезом, ярмарочным экспонатом», если бы «не был облагорожен и объяснен особой идеей, слиянием с суровым пейзажем, который его окружает. Грегорио Бурдючник — это символ, если хотите, испанский миф. ... Божественный и бессмертный карлик ... ты представляешь жизненную силу народа за пределами культуры, вне культуры»¹⁵.

Интеллектуалам «поколения 98 г.» были близки темы художника, которые отвечали их мироощущению после «катастрофы 98 г.», они связали его сюжеты с «черной Испанией» и с духом *españolidad* навсегда, хотя, как и другие великие живописцы, Сулоага в своем творчестве отражал не только одну тему — «черную Испанию».

КАРТИНЫ СУЛОАГИ В РОССИИ

Сулоага выражал в своих работах, по его словам, «возврат к истинным корням», но в то же время не мог избежать соблазна понравиться иностранной публике, которая хотела видеть «экзотическую Испанию». На фоне модной темы всего «испанского» Сулоага стал очень популярен в Европе и США. В России интерес к его работам обозначился в конце XIX в. Это произошло благодаря зародившейся в Париже дружбе с такими русскими меценатами и ценителями искусства, как Иван и Сергей Щукины, Иван Морозов, Михаил и Николай Рябушинские, Сергей Дягилев. Самые известные московские коллекции того времени (Щукина, Морозова и Рябушинского) пополнились полотнами испанского художника. Российская

критика отмечала, что Сулоага более чем достойно продолжает традиции великих живописцев «Золотого века», обладает особым художественным языком, представляет зрителю глубинную сущность своей земли.

Одним из самых близких друзей Сулоаги стал Иван Щукин (1869—1908), который с 1893 г. постоянно жил в Париже и занимался коллекционированием, в том числе испанского искусства. В июне 1905 г. Сулоага, Роден и Щукин предприняли поездку в Испанию (Мадрид, Толедо, Эскориал, Севилья и Кордоба), чтобы соприкоснуться с живописью старых мастеров. В 1914 г. в московской престижной галерее «Lemercier» были выставлены 18 лучших картин Сулоаги, в том числе такие известные, как: «Женщины Сепульведы» («*Mujeres de Sepúlveda*»), «Деревенские тореро» («*Toreros de pueblo*»), «Старая Кастилия» («*Castilla la Vieja*»), «Селестина» («*Celestina*»), «Карлик Грегорио» («*El enano Gregorio el Botero*»). Последняя картина, о которой так ярко писал Ортега-и-Гассет, была приобретена М.Рябушинским. Судьба знаменитого полотна Сулоаги оказалась непростой. После Октябрьской революции коллекция Рябушинского была национализирована, размещена сначала в Третьяковской галерее, затем в Музее нового западного искусства. В 1920-х годах «Карлика Грегорио» намеривались продать за границу в ряду других ценных предметов искусства с целью



Игнасио Сулоага. Карлик Грегорио-бурдючник (*El enano Gregorio el Botero*), 1907 г.



Игнасио Сулоага. Перед корридой (*Víspera de la corrida*), 1898 г.

с целью выручки средств для индустриализации молодой советской страны. В силу ряда обстоятельств полотно осталось в России и с 1934 г. хранилось в запасниках Эрмитажа. Только с конца 2017 г. эта работа выставляется в недавно открытом новом помещении Эрмитажа, бывшем здании Генерального штаба, в Галерее памяти Сергея Щукина и братьев



Хоакин Соролья. Прогулка по берегу моря (*Paseo a orillas del mar*), 1909 г.

как часть национального менталитета, и в его наследии насчитывается немало полотен на эту тему.

Морозовых¹⁶. Эрмитаж часто предоставляет «Карлика Грегорио» для экспонирования в другие страны, в том числе в Испанию.

Автопортрет Сулоаги был куплен Н.Рябушинским и сейчас находится в коллекции Пушкинского музея в Москве. Из собрания И.Морозова в Эрмитаж поступила картина «Приготовление к бою быков», созданная в 1903 г. Коррида всегда притягивала художника как противопоставление жизни и смерти, как отражение традиций,

«БЕЛАЯ ИСПАНИЯ» ХОАКИНА СОРОЛЬИ

В 1898 г. громадное живописное полотно Сулоаги «Перед корридой» («*Víspera de la corrida*») было отвергнуто испанской конкурсной комиссией для представления на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. Выбрали работы Хоакина Сорольи, который и получит золотую медаль этой выставки за картины «За шитьем паруса» («*Cosiendo la vela*», 1896) и «Трапеза на баркасе» («*Comiendo en la barca*», 1898). Начиная с этого момента «белая Испания» («*España iluminada*»), наполненная светом, искрящаяся на солнце, веселая, полная жизни и впечатлений, дышащая воздухом и морем, существует рядом с «черной Испанией». В картинах Сорольи игра света и цвета в полной мере отражает праздничное видение Испании в самом широком смысле слова. Его творчество можно связать с тезисом Ортеги о необходимости «открыть Испанию миру», «достичь синтеза жизни и разума» и также с призывом примирить «две Испании».

Если в картинах Сулоаги представлена глубоко религиозная католическая страна (например, энигматичная картина «Христос на крови» («*El Cristo de sangre*»), то у Сорольи «религиозность — языческая, взрыв жизни, света и открытого неба»¹⁷. Все основные характеристики импрессионизма присутствуют в полотнах Сорольи; это — поиск прекрасного, фиксация ускользающего мгновения, эфемерный воздух, игра красок, осязае-

мые ощущения, которые возникают при взаимодействии с картиной, создание настроения впечатлений, гармония красок при отсутствии оттенков черного, его стиль — луминизм (*luminismo*). Особенно это относится к пейзажам испанского Леванта. Живя с 1889 г. в Мадриде, художник постоянно ездит в Валенсию и пишет с натуры море, рыбаков, купальщиков, прогулки по пляжу, игру детей на песке и в волнах моря. Все эти темы позволяют филигранно передать атмосферу Средиземноморья, вибрацию света и тени, движение и ветер. Это картины «В тени баркаса» («*A la sombra de la barca*»; «Купальщики» («*Nadadores*»); «Прогулка по берегу моря» («*Paseo a orillas del mar*») и многие другие.



Хоакин Соролья. За шитьем паруса (*Cosiendo la vela*), 1896 г.

Открыв для себя Севилью, Гранаду и тему «сада», Соролья пишет «Фонтан Алькасара в Севилье» («*Fuente del Alcázar de Sevilla*»), «Патио Комарес во дворце Аламбра, Гранада» («*El patio de los Comares, La Alambra de Granada*»), «Бодоем Алькасара в Севилье» («*En Alberca del Alcázar de Sevilla*») и другие полотна, посвященные дворцам и садам Андалусии, в которых использует красочную, жизнерадостную палитру, избегая темных тонов даже для контраста. Соролья обращался и к пейзажам зеленой Кантабрии, совершенно другим по колористике, отличным от его любимого Средиземноморья.

Известность и востребованность Сорольи была очень высокой, одна за другой шли выставки в Париже, Берлине, Кельне, Лондоне, в американских городах. В 1911 г. Испанское общество Америки (*Hispanic Society of America*) заказало художнику 14 гигантских муралей (панно) для помещений общества с изображением разных регионов Испании, ее традиций и обычаев. Соролья постоянно ездил по родной стране в поисках мотивов, предметов, особенностей национальной одежды, фольклорных деталей.

КОСТУМБРИЗМ ИЛИ ТРЕМЕНДИЗМ?

Соролья стал ярчайшим представителем костюмбризма (*costumbrismo*, от исп. *costumbre* — *обычай, традиция*). Искусствовед Энрике Лафуэнте Феррари определял эту эстетику, возникшую в Испании в конце XVIII в. как «направление, культивирующее жанровые аспекты национальной действительности, которая воспринимается как колоритный живописный



Хоакин Соролья. Сцена из жизни (*Escena valenciana*), 1899 г.

стиль, — *pintoresca*¹⁸. Примером стиля во все времена служили полотна раннего Гойи — его картины с изображением романтических сцен из жизни махос*. Начиная со второй половины XIX в. в Испании обозначился академический интерес к изучению разных проявлений *костумбризма* — в народной поэзии, сказках, легендах, суевериях, музыке, танцах, народных романах. В сферу этих интересов вошли также ремесла, гастрономия, праздничные

церемонии, народные игры, различные традиции и ритуалы.

Костумбризм обрел новое дыхание, когда группа поэтов, художников и интеллектуалов объединилась в творческое сообщество — «поколение 1927 г.». Это были Гарсиа Лорка, Рафаэль Альберти, Хорхе Гильен, художники Сальвадор Дали, Альберто Санчес, Луис Бунюэль... Они искали смыслы Испании в старинных поэтических традициях, в народных песнях, частушках — *коплас*, в рождественских колядках — *вилльянсико*, житийных сказаниях, соединяя это глубинное творчество с авангардом и сюрреализмом.

Испанский костумбризм присутствует в работах русской художницы Натальи Гончаровой, которая в 1916 г. провела полгода в Испании, готовя декорации для испанских сюжетов балета Сергея Дягилева. Известно, что поездка в Испанию стала для Гончаровой мощным творческим импульсом в использовании цвета и образов. Самый яркий пример — лики испанок в мантильях в разных цветовых гаммах.

Костумбризм читается в акварелях и в поэзии Максимилиана Волошина, живописи Александра Головина, Константина Коровина, Петра Кончаловского, которые также побывали в Испании. Александр Бенуа лично был знаком с Сулоагой и посещал его мастерскую в Сеговии. Бенуа увидел и почувствовал «двойной цвет» Испании, как в ее природе, истории и традициях, так и в живописи, о чем говорят определения, использованные в его заметках: мрачный, торжественный, грандиозный, роскошный, чудесный, ликующий, красочный, весенний¹⁹.

* Представители низших классов испанского общества в XVIII—XIX вв. Выделялись манерой одеваться и дерзким поведением. В XVIII в. махизм вошел в Испании в моду, и представители высших сословий копировали стиль одежды и поведения, а также язык махос.

Контраст между творчеством Игнасио Сулоаги и Хоакина Сороли представлял собой не какую-то фиксированную линию, а пересечение направлений. Эволюция Сулоаги шла условно от белого к черному, а Сороли — от черного (социальных тем начала его творчества) к белому (колоритная и романтическая Испания). Но в то же время их творчество как великих художников перекликается:



Хуан Хеновес. Объятие (El abrazo), 1976 г.

присутствуют трагический реализм и жанровые сцены, экзотика темных *таблао** фламенко, красочной корриды, мрачных шествий «страстной пятницы», проникновенные портреты цыган, торреро, бродяг, рыбаков... Их живопись, несомненно, осенена духом *дуэнде*.

Позднее другие испанские авторы обыгрывали «черную испанскую тему» уже в иных исторических контекстах: Луис Бунюэль (документальный фильм «Земля без хлеба» («*Tierra sin pan*», 1932), Пикассо, Дали во многих своих работах выступали как творцы изощренной метафоры и «темного» стиля.

Говоря же об эволюции Сулоаги, необходимо упомянуть, что его «черная Испания» достигла кульминации, когда он поддержал Франко в братоубийственной Гражданской войне, и в 1940 г. написал его портрет (в настоящее время замалчивается само существование портрета и его местонахождение)²⁰. По-видимому, эта позиция объясняется глубокой приверженностью художника кастильским корням (несмотря на баскское происхождение), его консервативными убеждениями, традиционалистскими и религиозными взглядами. Он резко критиковал «республиканский вандализм», разрушение монастырей и храмов, что действительно имело место в первые месяцы после фашистского мятежа 18 июля 1936 г. Кроме того, часть басков была сторонниками карлистов (политическое течение испанских традиционалистов-католиков) и карлистской милиции — *los Requetés*, которые выступали в союзе с фалангистами. В отличие от Пикассо и его «Герники» Сулоага выбрал другое трагическое событие гражданской войны для «героической картины» — осаду Алькасара в Толедо, имевшее символическое значение для франкистов. В 1938 г. было представлено полотно «Толедо в огне», или «Толедо, взрыв Алькасара» («*Toledo, Explosión del Alcázar*»), растиражированное при диктатуре в тысячах открыток. Тем не менее

* Таблао — место, где проводятся шоу фламенко.

Сулоага, всегда любивший Францию (его жена была француженкой), был глубоко потрясен вторжением гитлеровских войск в эту страну и ее поражением.

Двойная интерпретация «сути Испании» остается актуальной темой и в наши дни. Испания по-прежнему расколота. Пророческая «черная» фреска Франсиско «Битва на гарротах» («*Duelo a garrotazos*») — символ битвы, в которой, по мысли творца, нет и не будет победителей, на все времена стала аллегорией. В годы консолидации испанской демократии стране нужны были новые эмблемы. Плакат, затем полотно, а позже и скульптурное изображение «Объятие» («*El abrazo*») Хуана Хеновеса (1930), созданные в 1976 г., представили обновленный символ Испании: люди в темной одежде на абсолютно белом фоне повернулись спиной к зрителю и сплотились в одном радостном и солидарном объятии, демонстрируя свет возвращенной свободы — «белую Испанию», неприятие диктатуры, единство духа. Об этом мечтали и надеялись воплотить в жизнь лучшие представители испанского общества. Картина «Объятие» с января 2016 г. находится в здании Конгресса депутатов, куда она передана на хранение из музея Королевы Софии как напоминание о годах диктатуры и призыв к объединению общества.

Интеллектуальные поиски духовного пути и развития страны не могут не проявляться в художественном творчестве. Картины содержат особые знаки, которые можно читать как исторические и философские тексты (в данном исследовании картины Сулоаги и Сорольи), и они могут опровергать мифы и стереотипы, раскрывать многие темы и обогащать зрителя-читателя новой информацией.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

¹ D. de Regoyos. España negra de Émile Verhaeren. Casimiro libros, Madrid, 2014, 86 p.

² Ibid., p.6.

³ Ibid., p.12

⁴ Ibid., p.67

⁵ М. де Унамуно. Избранное в 2-х томах. Л., "Художественная литература", Ленинградское отделение, 1981, т. 2, 352 с. [Unamuno, Migel' de Izbrannoe v 2-h tomah] [Favorites in 2 volumes] L.: "Hudozhestvennaya literatura", Leningradskoe otdelenie, 1981, t. 2, 352 p.

⁶ Х.Ортега-и-Гассет. Этюды об Испании (Пер. с исп.). Киев: Новый круг, Пор-Рояль, 1994, с. 99. [Ortega i Gasset, Hose. Etyudy ob Ispanii] [Sketches of Spain]. Per. s isp. Kiev: Novyj krug, Por-Royal', 1994, p. 334.

⁷ C.Cervera. La leyenda negra en 1898: España, el país más odiado por Estados Unidos. — ABC, 18.04.2018.

⁸ Е.В.Астахова. Испания как метафора: монография. МГИМО-Университет МИД России, 2017, илл. с. 28 [Astahova E.V. Ispaniya kak metafora: monografiya] [Spain as a metaphor: monograph]. M.: MGIMO-Universitet, 2017, ill. p. 28.

⁹ R.Barea, M.Elviria (2016). Imperiofobia y leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español. Madrid: Siruela, 2016, p. 25.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Е.В.Астахова Е.В. Op. cit. p. 76

¹² М. де Унамуно. Сулоага и живопись. Casimiro libros, Madrid, 2017, p. 55.

¹³ Sorolla&Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo. Museo de Bellas Artes de Bilbao.19 de Diciembre de 1997 al 22 de febrero de 1998, p. 27.

¹⁴ M. d e U n a m u n o. Op. cit., p. 55.

¹⁵ Sorolla&Zuloaga. Op. cit., p.58.

¹⁶ Н.Б.Д ё м и н а. Карлик Грегорио. Испанское искусство в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. СПб.: АО «Славия», 2011, с. 46–47. — Available at: <https://spbib.ru/catalog/-/books/86582-ispanskoe-iskusstvo-v-sobranii-gosudarstvennogo-ermitaza> (accessed 30.11.2018).

¹⁷ M. d e U n a m u n o. Op.cit., p. 31.

¹⁸ L.E.F e r r a r i. Breve historia de la pintura española. Ediciones AKAL, 1987, p. 447.

¹⁹ А.Н.Б е н у а. Мои воспоминания. Том второй. М.: Наука, 1980, с. 454 [Benua A.N. Moi vospominaniya. Tom vtoroj] [My memories]. М., Nauka, 1980, p. 454.

²⁰ Francisco Franco: el retrato más problemático de Ignacio Zuloaga. ABC cultura, 23.11.2018. — Available at: https://www.abc.es/cultura/abci-francisco-franco-retrato-mas-problematico-inaccesible-ignacio-zuloaga-201811230815_noticia.html (accessed 12.11.2018).

Elena V. Astakhova (elastakhova@yandex.ru)

PhD in History, Associate professor of the Department of Spanish, Moscow State Institute of International Relations (University), Ministry of Foreign Affairs of Russia,

Two colors of Spain in historical and cultural context

Abstract: In this study two opposing ideological and artistic ideas of the image of Spain are considered in a historical context on the basis of the paintings of two remarkable artists — Ignacio Suloaga and Joaquin Sorolla, whose creative work was closely connected with the search for national identity and the reflections of Spanish intellectual generation of '98. The "black Spain" of Suloaga reflected the perception of the national image in the dilemma of "what to do?" — to europeanize Spain or to leave her a Patriarchal, keeping the tradition of genuine Castilian values, "life against reason and enlightenment" (the thesis of Miguel de Unamuno). "White Spain" of the impressionist Joaquin Sorolla is close to the thesis of Ortega y Gasset about the openness of Spain to the world, "achieving the synthesis of life and reason", reconciliation of the "two Spain". Both artists, representing different aesthetic trends of the early twentieth century — tremendism and costumbrism, were able to penetrate deeply into the Spanish theme, to reflect the "essence of Spain."

Key words: painting, Black Spain, White Spain, Ignacio Suloaga, Joaquin Sorolla, generation 98, national identity, "black legend", costumbrism.