

Король Евгения  
г. Донецк

**ШУТОВСКОЕ НАЧАЛО В ОБРАЗЕ ХУДОЖНИКА  
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Л. ФЕЙХТВАНГЕРА «ГОЙЯ,  
ИЛИ ТЯЖКИЙ ПУТЬ ПОЗНАНИЯ)**

Исключительное положение художника в романе Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания» подкрепляется такой составляющей образа Гойи, как шутовская игра. Гойя не только ощущает себя шутом (уровень самоидентификации), но и постоянно сопоставляется с шутом и пелеле. Франсиско имеет в виду, в первую очередь, унижение, которое заставляет испытать его страсть к Каэтане Альба (ср.: ... *er hatte sich mißbrauchen lassen, ein Pelele, ein Hampelmann*\* [4: 397]). В роли «пелеле» тут может оказаться любой, кто влюблён в герцогиню, как сеньор Мартинес, делец из Кадиса *mußte wohl erkennen, daß er ihr nichts war als ein Spielzeug, ein Pelele*\*\* [4: 373].

В этом ключе возникает ещё один образ, параллельный Гойе. Это Падилья – шут, принадлежавший ещё деду Каэтаны. Здесь проступает оборотная сторона шутовства: ведь шутом не просто забавляются – ему также позволяют говорить правду, что сопоставимо с протестом, борьбой. Падилья некогда угодил в руки инквизиции, а значит, уже не вписывается в представление о добропорядочном испанском подданном. Во-вторых, дед герцогини Альба, спасший юношу и сделавший из него шута, окрестил его в честь Хуана Падильи, который возглавил два столетия назад войска «Священной Хунты». Таким образом, семантика имени связывает шута с идеей борьбы. Да и сама принадлежность к миру «смешного» определяет Падилью как борца. По утверждению М.М. Бахтина, смех для средневекового человека (а Испания в романе предстаёт как средневековая страна) был, кроме всего прочего, отдушиной в мире исключительной религиозной серьёзности, связывался с обновлением, «...притом и в социально-историческом плане» [1: 87-94]. Смех «безбоязненно раскрывал тайну о мире и о власти. Носителем такой правды был и средневековый шут» [1: 106]. Всё же правдивость шута Падильи и коннотации протеста, проступающие в этом образе, трагичны: Падилья хоть и может говорить свободно, не имеет слушателей. Трагичность неслышанности, ненужности шутовской правды и правды вообще улавливает и Гойя. И когда Ховельянос патетично заявляет: *Juan Padilla wurde besiegt, aber er lebt und kämpft noch heute*\*\*\*, – Франсиско отмечает про себя: *Gewiß, Padilla lebte noch heute: aber als der vergessene Hofnarr Cayetanas, als der zwerghafte, verkrüppelte Padilla der Casa de Haro in Cadiz*\*\*\*\* [4: 553]. Однако самому Гойе благодаря его искусству и «всеобщему языку» живописи удаётся преодолеть изоляцию. Всеобщность этого языка базируется не только на наглядности, доступности,

\* «... и он позволил этой аристократке играть собой, как пелеле, паяцем» [2: 320]

\*\* «...не мог не понять, что он для неё [Каэтаны] всего лишь забава, паяц, пелеле» [2: 301].

\*\*\* «Хуан Падилья был побеждён, но он и поныне живёт и борется» [2: 445].

\*\*\*\* «Да, конечно, Падилья живёт и поныне, но лишь как всеми забытый придворный шут Каэтаны, урод и карлик Падилья из Касса-де-Аро в Кадисе» [2: 445].

но и на правдивости, поданной через шутовскую игру. Ведь шут умудряется облечь правду в такую форму, которая не вызывала бы протеста, а только смех. Возможно, уместно провести параллель между увечностью шута (обычно это горбун, карлик, юродивый) и глухотой Гойи. Физический недостаток ставит художника на один уровень с маргинальной фигурой паяца.

Со временем образ пелеле обретает для Гойи экзистенциальную значимость. Тогда появляется рисунок, изображающий сатира, что забавляется ничего не подозревающим пелеле-человечком. Рисунок отражает и игровую природу самого Гойи. К этому моменту оглохший художник учится укрощать своих «демонов» – свою болезнь, страхи и предрассудки, всё то мрачное, что гнетёт сознание героя. Теперь Франсиско ощущает действительность как игру. И в рисунке с сатиром Гойя *zeichnete die Lust des Spieles\** [4: 559], в некоторой мере сатиру делегированы качества художника. Игра свойственна Гойе и до его глухоты, до укрощения «демонов». Всякий раз по-плутовски «дурача» заказчиков, Гойя умеет избежать королевского суда и инквизиции, но при этом доносит до зрителя правду, изобличающую абсолютистскую монархию и церковь. Недаром применительно к картинам Франсиско автор так часто употребляет определение 'nackt' («голый»). Офорт, изображающий королеву в виде наряжающейся старухи, видится ей самой как *die... nackte, kahle Wahrheit\*\** [4: 644]. На портрете королевской семьи *...sprang... aus dem Gefunkel all dieser Attribute des gottbegnadeten Königums die armselige Menschlichkeit der Träger dieses Königums einem jeden mit nackter, brutaler Sachlichkeit ins Auge\*\*\** [4: 338].

Ощущение со-участия, желание присутствовать при том, что нарисовал художник, которое появляется у Каэтаны и доктора Пералья перед картинами, написанными после инквизиционного процесса над Олавиде, также является частью игры Гойи. Вложив в эти картины смешанные, обычному человеку не слишком понятные чувства (а художник, *bei allem Mitleid, Haß und Ekel, den ihn das grausig groteske Schauspiel erregte, er selber hatte sich der Freude der Dämonen mitgefremt\*\*\*\** [4: 213].), Франсиско и в этих своих работах отводит место жизнерадостности и жизнелюбию. Хоакин Пераль так комментирует Гойе его собственную живопись: *...wie Sie es malen, Don Francisco, hat das Grausige etwas Verlockendes\*\*\*\*\** [4: 223]. Изображая неприглядное и страшное заманчивым и привлекательным, Гойя игрой вынуждает своих оценщиков принять то, что при более «серьёзном», однозначном подходе лишь шокировало бы и вызывало неприязнь к художнику.

Гойя способен и на самоиронию: осознавая свою некрасивость, он изображает себя на совместных портретах с Каэтаной молодым щёголем. Это отличает его от его заказчиков, не признающих насмешки над собой. Они

---

\* «...изобразил наслаждение этой игрой» [2: 450].

\*\* «...бесстрастная, печальная, простая и голая правда» [2: 519].

\*\*\* «...обнажено и грубо выпирало на фоне... всех этих атрибутов освящённой Богом власти – человеческое ничтожество носителей королевского сана» [2: 272].

\*\*\*\*«...при всей жалости, ненависти и гадливости, какую вызывало в нём жуткое и жестокое уродство этого зрелища... радовался непонятной трезвеннику Аугустину радостью демонов» [2: 170]

\*\*\*\*\* «...в вашем изображении даже страшное манит» [2: 178].

«играют» в другую игру, пытаясь казаться величественнее (как король с его постоянно повторяемым про себя *Yo el Roy* – «Я король» или некрасивая королева с её дорогими нарядами и выписанной из разных стран косметикой). Эффект, однако, оказывается обратным. Те, кто пытается быть выше любой насмешки, в итоге подвергаются ей в особой степени (см., например, офорт на Марию-Луизу и портрет королевской семьи). Интересно, что Гойя сам приравнивает Карлоса к шуту, называя его *Dieser joviale Dummkopf von einem Monarchen*\* [4: 638]. Однако весёлость, дурачество (а король забавляется игрушечным фрегатом или даже ввязывается в шутовскую драку с Гойей являются внешними признаками шутовства, игры. Забавы короля – лишь выходки, составляющие контраст величественному титулу. Гойя же, надевая маску, насмехаясь над собой и другими, тесно связан с игрой как эстетическим актом. Ведь игра, по Й. Хёйзинге, «имеет склонность быть красивой. Этот эстетический фактор, по всей вероятности, тождественен стремлению творить...» [3: 21]. Игра задаёт вектор творческому потенциалу Гойи. Более всего это видно при работе над «Капричос», когда в поле игры художника попадают уже и его «демоны». Он «играет» со своими «привидениями», и превосходство играющего художника вынуждает их покориться смеховому жанру карикатуры: *Und er schwatzte und er spaßte / Mit den Ungeheuern, er befüllte ihre Klauen und Hörner, / Zupfte sie am Schwanz... / und... / schallend lachte / Er. Er lachte die Dämonen / Aus*\*\* [4: 565]. М.М. Бахтин называет смех средством, с помощью которого средневековый человек побеждал свой страх перед всем угнетающим и сковывающим: «...из этих праздничных просветов человеческого сознания складывалась другая неофициальная правда о мире и о человеке, которая подготавливала новое ренессансное сознание» [1: 104-105]. Смех художника переплавляет негатив в творческую энергию, и порождением «демонов» становится не сумасшествие, которого так боится Франсиско, а оригинальный и правдивый художественный мир.

Таким образом, шутовское, игровое начало обеспечивает художнику возможность играть свободно, независимо от условностей, что отражается и на бескомпромиссно правдивом содержании его картин.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Рабле в истории смеха // Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 69-158.
2. Фейхтвангер Л. Гойя, или Тяжкий путь познания. – М., 2003.
3. Хёйзинга Й. Природа и значение игры как явления культуры // Хёйзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. – М., 1992. – С. 9-40.
4. Feuchtwanger L. Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis. – Berlin, 2007. – 653 S.

---

\* «... весёлый дурень в сане монарха» [2: 514].

\*\* «Он болтал, судачил, / И шутил, и забавлялся / Со страшилищами. Щупал / Их рога и когти, дёргал / За хвосты... / И раскатисто и глухо в тишине смеялся... / Гойя / Их высмеивал» [2: 454].