

Євгенія Король

# Міф про владу в художньому контексті роману Ліона Фейхтвангера «Гойя, або Тяжкий шлях пізнання»

У статті розглядаються художні особливості міфу про владу в романі-параболі «Гойя, або Тяжкий шлях пізнання». Актуальність дослідження пояснюється тим, що творчість Л.Фейхтвангера з таких позицій іще не розглядалася. Найбільш інтенсивно спадок письменника досліджувався в 1970-1980-ті рр. Натомість уже близько двох десятиліть проза Фейхтвангера майже не потрапляє у поле уваги вітчизняних учених. Серед зарубіжних науковців творчістю Л.Фейхтвангера займаються, зокрема, Клаус У. Вернер, Роланд Долінгер, Петер Штолле, чії праці авторові цієї статті наразі недоступні. Проте аналіз анотацій показує, що предметом їхніх досліджень здебільшого є зв'язок творів письменника з літературою німецької еміграції, а також особливості висвітлення ним націонал-соціалістичного періоду німецької історії та єврейської тематики. Між тим поетологічний аспект прози Фейхтвангера, зокрема його роману «Гойя», потребує докладнішого аналізу та філософського узагальнення. Відтак у даній статті міф про владу аналізується на трьох основних рівнях його репрезентації: в образах міфологічних персонажів, у міфологічній атрибутиці та в міфологічному просторі.

Статтю написано в межах державної теми «Інтертекстуальні та комунікативні аспекти художнього тексту і його літературознавча інтерпретація», науково-дослідницької теми кафедри світової літератури і класичної філології Донецького національного університету «Метод, жанр, стиль та художня комунікація», а також дисертаційної теми автора статті «Поетика обранництва в німецькомовному „інтелектуальному романі“ першої половини ХХ сторіччя».

\* \* \*

Після 1920 року Л.Фейхтвангер надає перевагу історичному роману. У другій частині незавершеного есе «Будинок Дездемони, або Велич і межі історичного оповідання» він пояснює свою позицію бажанням знайти спільне між давниною та сучасністю в тому, що стосується доленосних питань: «Справжні поети навіть у тих своїх творах, об'єктом яких є історія, завжди прагнули виразити лише сучасність, ставлення до власної епохи, пізнану ними на власному досвіді пропорцію минулого в їхньому власному часі»<sup>1</sup>.

Такі паралелі між зображуваним (історичним) і авторським (актуалізованим) часом неможливі без застосування символіки, без параболи. Ю.Шатін, розглядаючи міф і символ, представляє співвідношення цих понять як ієрархію, де міф посідає нижчу, а символ у його дедалі

складніших різновидах — вищу позицію<sup>2</sup>. Справедливо класифікуючи міф і символ, відповідно, як простішу та складнішу «мови», Ю.Шатін орієнтується передовсім на класичні зразки міфу. В контексті даної статті нас, однак, цікавитиме міф як специфічна форма артикуляції уявлень про те чи те явище дійсності. Міфологічне за своєю суттю, людське мислення на сучасному етапі особливо схильне до міфологізування історичної, політичної, соціальної та інших сфер буття. Механізми та мова суспільного міфологізування стають об'єктами дослідження філософів і соціологів (див., наприклад, працю Р. Барта «Міфології»<sup>3</sup>). Як автор історичної прози Л.Фейхтвангер також враховує феномен соціального міфу й демонструє позачасову спільність мислення, що поєднує історичне минуле та актуальну сучасність. Об'єктом міфологізації, як показує роман «Гойя», виступають, зокрема, влада й люди, які її уособлюють.

До романного міфу про владу входять сталі архетипні складники: міфологічний простір, міфологічні персоналії та атрибутика; началом же, що генерує міф, у творі Фейхтвангера постає масова свідомість іспанців. Зіткнувшись із явищем Французької революції та виникненням на традиційно монархічному європейському просторі такої політичної форми, як республіка, Іспанія стає «найстаровиннішою в цій частині світу»<sup>4</sup>. Франція з її ідеями соціальної рівності та просвітництва і надалі функціонує в тексті роману як антипод Іспанії, народ якої вважає за свій обов'язок опиратися всьому іноземному, «заколотницькому». Показовим у цьому сенсі є епізод, коли Гойї ледве не довелося битись із махо, що прийняли його супутницю Каетану за французенку. Проте ворожість до «іншого», «інонаціонального» одразу змінюється на пошану й навіть захоплення, шойно відвідувачі «чисто іспанського» шинку впізнають у Каетані герцогиню Альбу: віднині вона стає для них «нашою Альбою»<sup>5</sup>.

Самому художникові ця зміна видається радше відразливою. Втім, не в усіх питаннях Гойя настільки відрізняється від народу. Як і всі іспанці, Франсіско побожний і навіть забобонний, він пишається своїм іспанським походженням і приналежністю до дворянства, нехай і дрібного. Гойя навіть просить свого друга Мартина зібрати дані про свій родовід, прагнучи довести власну «чистоту крові». Також у тексті неодноразово підкреслюються переконаність Франсіско в божественності монаршої влади та його небажання вступати до політичної гри і протистояти тим міфам, які з вигодою для себе створює панівний режим. Тим не менш, стикаючись зі своїми «демонами», що уособлюють його власну забобонність, страхи й духовну несвободу, митець долає їх і навіть ставить собі на службу (як, наприклад, у «Капрічос»). «Шлях пізнання» і є боротьбою з «демонами», що підносить Гойю над махо, до яких він часом охоче себе зараховує. Врешті-решт митець починає чинити опір пересічному світоглядові й масовій ідеології<sup>6</sup>. Це протистояння нерозривно пов'язане з «правдивістю» художника, що неодноразово підкреслюватиметься в романі.

«Правдиве» бачення реальності змушує Гойю зрозуміти, що для махо Альба ніколи й не була «своєю». Скільки б сама герцогиня не намагалася переконати митця побачити в ній маху (а вона постійно наполягає на тому, щоби Гойя написав її у вбранні жінки з народу), він не поступається своїми поглядами. Проте перед пересічними іспанцями Каєтана успішно видає себе за «свою». Її роль полегшує не тільки проста поведінка, але й саме ім'я — «Альба», — що, з одного боку, пов'язує герцогиню з її прашуром, доном Фернандо Альваресом де Толедо, і тому немовби концентрує в собі уявлення махо про питомо іспанську аристократію, освячену давністю походження й чистотою роду, з іншого ж, є частиною іспанського міфу, іспанської історії взагалі. Навіть під час революції у Франції, яка розвінчує загальноєвропейський міф про непорушність монархії, аристократія залишається тут частиною «свого» героїчного національного міфу: «...у Іспанії народ обожнював своїх монархів, хоча вони й мали французьке походження та поводитися зовсім не по-королівському»<sup>7</sup>. Так інерція традиційної свідомості іспанців підживлює міф про владу.

Ще одна риса іспанського самовідчуття, а саме любов іспанців до бурхливих видовищ і забав, також зміцнює міф про «істинність» монархії та католицької церкви. Можновладці використовують цю слабкість своїх підданих, пропонуючи їм видовища, що задовольняють потребу останніх у зовнішньому блиску: «Махо любив розкішні королівські палаци, яскраві виїзди грандів, пишні церковні процесії, він любив биків, знамена, коней і шпаги; його несамовита національна пиха з недовірою й ненавистю позирала на інтелектуалів, лібералів, на *afrancesado* [франкофілів], що прагли все це скасувати. Даремно прогресивні письменники й державні діячі обіцяли йому кращу домівку, ситніші хліб і м'ясо. Махо відмовлявся від цього — аби тільки йому залишили його бучні ігрища та свята»<sup>8</sup>. Таким чином, від римського «хліба і видовищ» тут залишаються лише «видовища». Не випадково на натовп магнетично впливають жорстокі сцени аутодафе, бою биків або страт. На схильності іспанців до видовищності та орієнтації на минуле вибудовується міф про твердиню державного ладу. Символом Іспанії стає образ Дон Кіхота, безнадійно відданого архаїчним звичаям<sup>9</sup>, однак оцінка цієї його відданості суттєво відрізняється від Сервантесової. Якщо в романі доби Відродження вкоріненість у традиції та схильність до красивих позитур поєднувалися зі зворушливим лицарством і благородством, то в художньому світі роману про Гойю вони перетворюються на засіб викриття націоналістичної пихатості іспанців, їхньої реакційної скам'янілості, агресивної зневаги до розуму й прогресу. Сліпа ідеалізація старих часів і гіпертрофоване національне почуття, а також ворожість до «іншого», «чужого» сприймаються як благодатний субстрат для виникнення владних міфів. Найсвіжішим — хоча й далеко не єдиним — доказом цього для Л.Фейхтвангера є Німеччина 30-х років ХХ століття, де аналогічні суспільні умонастрої утворили ідеологічне підґрунтя фашизму.

За законами художньої параболи, «іспанський» світ роману розвінчує самі засади фашистського націоналістичного міфу. До найголовніших інститутів цієї «самодискредитації» належить політична влада, що існує в романі на правах колективу «міфологічних персонажів». Головними героями міфу про владу тут стають королівське подружжя та перший міністр Мануель Годой. Королева Марія-Луїза походить із Італії — батьківщини Відродження, однак у владу Іспанії вона привносить переважно тіньові сторони Ренесансу: культ сильної особистості, подвійну мораль, вседозволеність. Свавілья проявляється як у політичній поведінці Марії-Луїзи (для неї важить передусім власна вигода), так і в її ставленні до своїх противників. Користуючись даною їй владою, вона висилає з Мадрида ненависну їй Кастану Альба, позбавляє прав і майна доктора Пераля, що наслідився відмовитися від пропозиції стати придворним лікарем, а молоду невинну родичку короля видає заміж за свого розпутного коханця, радіючи з того, що чистоту дівчини буде сплюндровано і та не зможе надалі з осудом ставитися до афер самої Марії-Луїзи. Не дивно, відтак, що в епізоді, котрий відбувається в новому літньому будинку Каєтани, Гойя порівнює з відьмою не тільки свою кохану (для неї мотив любовного відьмовства стає одним із визначальних), але й королеву. Аналогічну роль у романі відіграє, хай і не таке часте, порівняння королеви з хижим птахом і постійне акцентування негожості, навіть потворності Марії-Луїзи (це явно суперечить ренесансному ідеалу людської краси, який вона мала би уособлювати), що компенсується її розумом і залізною хваткою. Щоправда, іспанський народ і без того не вбачає в своїй королеві ознак приналежності до міфу про іспанську монархію — вона-бо є чужинкою за походженням і не вписується в рамки націоналістичних ідеалів.

Ще один «міфологічний персонаж» — дурний і безвільний король Карл IV, якого більше за політику цікавлять колекціоновані ним годинники та модель фрегата. Він навіть радий покласти на коханця своєї жінки, Годоя, котрий дозволяє йому позбутися тягаря влади. Дивацтва й нерішучість короля, його безвідповідальність становлять пряму загрозу країні. Цікаво, що в романі немає вказівок на ставлення іспанців до Карла IV. Найпевніше, вони сприймають його опосередковано, як сукупність абстрактних атрибутів (пишне вбрання, величні замки, ритуальне полювання тощо), тобто як своєрідний *концепт* влади.

Що ж до Годоя, то його значно більше обходять власна кар'єра та любовні пригоди. Безпринципність Мануеля та його ласолобство фіксує прізвисько «бичок», яке йому колись дав батько: «Батько завжди звав мене „Мануеле, мій бичок“». Бичком звав він мене — й мав у тому рацію. От тільки тореадора для цього бичка поки що немає, не народився він ще»<sup>10</sup>. У багатьох культурах бик сприймається як утілення фізичної сили й плодючості. Окрім того, в християнській свідомості постать бика асоціюється із золотим тільцем та агресією. З урахуванням цих культурних асоціацій прізвисько Мануеля вказує на нього як на служителя «неправого» культу — культу грошей і

влади. Цікаво, однак, що належність Мануеля до «биків» позиціонує його не тільки як носія сили, але — потенційно — і як слабку сторону. У культурологічному плані сила бика амбівалентно пов'язана також із символом рогу, «рогатість» же в європейській культурі, як влучно зауважує І.А.Попова-Бондаренко, є й ознакою гордині, й ганебною міткою подружньої зради<sup>11</sup>. Таким чином, Годой-бик постає перед читачем у подвійному світлі: хизуючись силою, він виявляє і своє вразливе, хистке становище; постійно підкреслюючи свій високий статус, змушує замислитися над тим, що досяг він його лише завдяки прихильності королеви, але не через власні якості. Із часом «бичок» зростає до «мінотавра» (таке визначення дає Годойю мосьє де Авре) — тупої й ненажерливої міфологічної істоти. Очевидні паралелі між романним та історичним часом також надають «бичачій» метафорі значення метафори фашизму, адже в мистецтві ХХ ст. тупа, буйна сила бика нерідко символізує саме фашистську агресію (пор. «буйволів» і «агнів» у романі Г.Бьоля «Більярд о пів на десяту», картину П.Пікассо «Герніка» та ін.)<sup>12</sup>.

Королівське подружжя та його прибічники також використовують певну атрибутику, що покликана підтримати міф про велич їхньої влади. Для королеви такою атрибутикою стають пишні вбрання та коштовності — згадаймо, наприклад, перстень зі скарбів герцогині Альби, який Марія-Луїза привласнює після її смерті й носить на знак своєї перемоги над давньою суперницею. До атрибутів влади можна віднести й тиск королеви на підданих, яких вона примусила визнати «кровний зв'язок» свого коханця з давнім королівським родом. Однак замість того, щоби вселяти повагу розкішшю своїх шат і нехтуванням моральними приписами, Марія-Луїза стає лише об'єктом насміху. Так, зокрема, відбувається в помешканні Каєтани: королева у своєму пишному роброні програє поруч із зухвало просто вдягнуною, проте красивою від природи суперницею. Пізніше Гойя зобразить королеву у вигляді потворної старої, яка чепуриться перед дзеркалом. Правоту митця визнає навіть сама Марія-Луїза: «Жадібність, із якою стара вдивляється в дзеркало, зображена без моралізаторства й не є дешевою витівкою, це — спокійна, печальна, гола, неприкрита правда»<sup>13</sup>. Митецька правда, що перевершує страх Гойї перед можновладцями, власне, й примушує королеву, мов звичайну жінку, плакати над офортом.

Взірцем міфологічної атрибутики монархії може слугувати вензель, вигаданий Карлом IV замість підпису. Монарх гордо використовує його всюди, часом доводячи ситуацію до комізму. Так, пишучи листа до оглухлого Гойї, якого він прагне підбадьорити, король скріплює свою вельми банальну репліку «Малюють-бо не вухами... а очами й руками»<sup>14</sup> вензелем — і таким чином надає їй статусу королівського указу, котрий навіч демонструє глухість душі самого Карла. Іншим засобом підтримання монаршого статусу у власних очах є твердження «Я — король» («Yo el Rey»), яке Карл постійно повторює вголос, на папері й подумки, — повторює як магічну формулу, здатну надати йому більшої поважності та величі. Цю формулу він не забуває вивести й під

зверненням до Гойї. Карл упевнений: якщо під час створення портрету королівської родини він старанно проговорюватиме сам собі це заклинання, то «придворному живописцю, безперечно, властяться перенести бодай відблиск побаченого на полотно»<sup>15</sup>. Однак на митця не діє показний блиск. Важливішою для Гойї лишається правда: «...з-під величного сяяння уніформ, орденів і прикрас, з-під мерехтіння всіх цих атрибутів благословенної Богом королівської влади кожному відкривається вбога людська природа її носіїв — в усій її голий, брутальній очевидності»<sup>16</sup>. Характерно, що тут, як і у випадку з офортом, вжито прикметник «nackt» («голий»). Здатність митця побачити за атрибутами влади («сяяння уніформ, орденів і прикрас») правду й відтворити її на картині сприяє розвінчанню владного міфу. Окрім того, правдивість портрету королівської родини відвертає загрозу банальної карикатурності. Саме тому, що Гойя «малював без ненависті», тобто об'єктивно та правдиво, картина видається небезпечною навіть лібералам. Мігель Бермудес, друг Гойї, радить йому зобразити королівських величностей «привітнішими», на що отримує одказ: «Я не бачу їх м'якими... і не бачу їх жорсткими: я бачу їх такими, як вони є. Такими вони є, і такими вони залишаться. Назавжди»<sup>17</sup>. В монархах Гойя вбачає передусім смертних людей, над якими вивищується правдивість його мистецтва — мистецтва, що претендує на безсмертя (пор. вживання слова «назавжди» в попередній цитаті).

Мануель Годой упивається атрибутами своєї влади не менше, ніж король своїм розчерком. Для першого міністра, що обіймає свої посади не за правом народження, а завдяки любовному зв'язку з королевою, надзвичайно важливі чини й регалії, які допомагають йому створювати враження власної величі та законності своєї влади. Прагнучи урівняти свого коханця з першими грандами королівства, Марія-Луїза не тільки дарує йому бажані титули, але й уживає вочевидь абсурдних заходів. Так, вона змушує придворних астролога та генеалoga «обчислити», що Годой є нащадком давніх готських королів, а також родичем курфюрстів Баварських і королівського роду Стюартів. Це має додати Мануелю ваги в очах пересічного іспанця, котрий вірить у титули та «чистоту крові». Атрибутика влади Мануеля й справді певною мірою впливає на його коханку, Пепу Тудо. Образ Пепи є уособленням пересічності й обмеженості, для якої дуже важлива пишна й водночас доступна форма. Потреба в такій формі, власне, й активує її міфотворчі потенції, підтверджуючи тим самим думку Т.Д. Суходуб про те, що міфологізація базується передусім на недорозвиненому критичному мисленні й зв'язку між розумом та чуттєвістю<sup>18</sup>. Відтак Мануель у блиску своїх регалій дедалі більше асоціюється в свідомості Пепи з героями її улюблених романсів, поступово перетворюючись на легенду. Проте для Гойї зовнішній блиск першого міністра знов-таки залишається лише реквізитом, за яким маляр бачить марнославну сутність своєї моделі: «Він [Гойя] думав про жорстоку байдужість, із якою Мануель зруйнував життя інфанти доньї Терези, думав про те, як підло він помстився своєму суперникові Уркіхо за те, що той

виявився кращим як людина... Думаючи про все це, Гойя змалював увесь блиск генералісімуса, а разом із ним — і його ледацтво та ожиріння, його буркотливо-пересичену зверхність»<sup>19</sup>.

Церква при створенні свого владного міфу також спирається на екзальтоване тяжіння іспанців до розкошів. Інквізиція перетворює кожен свій жест на пишний обряд. Саме тому інквізиційне слідство, що ведеться подалі від сторонніх очей, здається не тільки жорстоким, але й привабливо-таємничим. На уяву публіки впливають і певні організація процесії, що супроводжує звинувачуваних до суду, і традиційний одяг священиків, котрий маркує їхню приналежність до особливої й недосяжної для простого смертного касти, і ганебні санбеніто засуджених. Церква використовує цей вплив, намагаючись перетягнути іспанців на свій бік у боротьбі з прогресивними силами, що прагнуть скасувати інквізицію: «День, коли проголошували едикт віри, був таким розкішним і принадним саме через похмурі загрози, що їх таїв у собі цей едикт. Ще привабливішими були аутодафе з їх сумішню жаху, жорстокості й похоті»<sup>20</sup>. Влада інквізиції багато в чому тримається на видовищності, що вабить і заворює звичайного іспанця, викликає в нього повагу і жах.

На відміну від натовпу, митець наважується на осмислення тих засад, на яких тримається міф про непорушну владу церкви. Ще до «Капрічос», де образи монаха та церковника набувають негативно-трактування, Гойя, вражений інквізиційним процесом над Пабло Олавіде, малює п'ять картин, дві з яких присвячені безпосередньо церковній тематиці. Цікаво, що в романі щонайменше чотири з цих п'яти картин з'являються в іншій послідовності, ніж то було насправді. В реальності маляр створює їх після «Капрічос», котрі почали продаватися в Мадриді в 1799-му й були подаровані королю в 1802 році; за версією ж Фейхтвангера «Суд інквізиції», «Процесія флагелантів», «Будинок божевільних» і «Поховання сардинки» з'являються в 1812-1813 роках. Зміщується також дата завершення роботи над картиною «Родина короля Карлоса IV», що насправді припало на 1800 рік<sup>21</sup>, однак згідно з текстом роману відбулося після створення «п'яти картин» і до «Капрічос». Фейхтвангер навмисне переставляє час появи цих творів, аби вивести «Капрічос» як підсумок на тому «шляху пізнання», який долає Гойя. З послідовності, що її пропонує письменник, недвозначно вичитується поступове зростання інтересу митця до політики та соціальної сфери. Цей інтерес визначив розуміння ним власної місії, що передбачає відповідальність творця за світ, який духовно ще більш недосконалий, аніж він сам. Перелічені п'ять картин знаменують один із етапів «дорослішання» митця<sup>22</sup>. Вони вперше змушують Агустіна Естеве, помічника та друга Гойї, відчутти життєрадісну силу його полотен: «...цей дивовижний Франчо радів навіть злим демонам, адже понад похмурістю того, що намалював тут Франсіско, зоріло його захоплення життям, поглядом, малюванням, його незмірна радість від життя, яким би воно не було»<sup>23</sup>. І хоча в картинах Агустін не бачить прямої критики світських і церковних властителів,

він відчуває їхній викривний пафос: «...це була Іспанія. Сюди вмістилася вся її дикість, весь той жах, усе те смутне й темне, що приховує навіть радість іспанця»<sup>24</sup>. Сама Іспанія натомість перетворює «смутне й темне» на культ і міфологізує інквізицію як найвищий прояв цієї пишної похмурості. Тому-то істинність, котру Естеве помічає в п'яти картинах свого друга, працює і на розвінчання міфу про інквізицію. Цікавий факт: там, де освічені близькі Гойї бачать виклик усесильній інквізиції, самі церковники приймають небезпечну правду за схвальну правдоподібність. Єпископ Деспіг навіть указує Гойї на те, що картину «Суд Інквізиції» слід було би подарувати самому Великому Інквізиторові. Значення творів Франсіско духівництво усвідомить лише згодом, тоді, коли митець обнародує свої «Капрічос».

Ця серія офортів є вже відвертим спростуванням міфу про непопушність монархічної та церковної влади в Іспанії. Той факт, що Гойя дарує «Капрічос» королю в Ескуріалі — замку, котрий є духовним оплотом іспанської монархії, — виглядає як підрив священної традиції влади. Ескуріал — це свого роду просторова складова іспанського міфу про владу; самим своїм існуванням він має підживлювати середньовічні, «смутні й темні», закутні іспанської свідомості. У романі підкреслюється, що Ескуріал є також храмом на честь святого Лаврентія, «...жахливість мученицької смерті [якого] — він був засмажений живцем — забезпечила йому особливу пошану серед іспанців...»<sup>25</sup>; не дивно, отже, що середньовічна фантазія сформувала архітектуру замку у вигляді решітки, на якій загинув святий<sup>26</sup>. Таким чином, у цій споруді органічно поєднуються святість і жорстокість, яка взагалі вабить сучасників Гойї (достатньо згадати їхнє захоплення коридою, тортурами священного судилища або стратами). Дух священної реліквії визначає устрій Ескуріалу, а разом із ним — і дух розміщеного тут королівського двору, — дух влади. Поклоніння легендам і реліквіям обумовлює стагнацію цієї влади, що пов'язана з Ескуріалом силою безплідної традиції. Остання містично прив'язує сучасне до минулого і унеможливує будь-який прогрес. Зверненість до минулого, невід'ємна від міфічного топосу Ескуріалу, підкреслюється ще й тим, що в підмурівку замкової церкви поховані колишні монарші особи. Таким чином, «фундаментом» Іспанії стає забальзамоване минуле, яке з усипальні неначе продовжує визначати долю країни.

Саме в цьому замку, над королівською усипальнею, Гойя й передає свої крамольні «Капрічос» Карлу IV та Марії-Луїзі. Фарсовість ситуації очевидна і для самого художника, котрий уявляє собі цю сцену як ще одне капрічо<sup>27</sup>; монархи ж доповнюють цей гротеск останнім штрихом, велично приймаючи «дар» Франсіско. Заради матеріальної користі й можливості допекти інквізиції король і королева погоджуються оприлюднити твори, котрі являють собою прямий виклик суспільним іспанським міфам, і перш за все міфові про владу.

Таким чином, у романі «Гойя» представники світської та релігійної влади прагнуть підтримати міф про власну велич за допомогою впливу на масову свідомість. Остання виявляється сприйнятливою до



цього впливу через неуттво, націоналізм, орієнтацію на застиглу традицію, а також через свою прихильність до всього пишного, штучного й містично-похмурого. Подібність механізмів соціальної міфотворчості нівелює часові розбіжності між епохою Гойї та німецькою історією ХХ ст. Так ілюструється згадане на початку статті твердження Л.Фейхтвангера про позачасовість творів на історичну тематику. Самому письменникові щонайменше двічі випало побачити процес народження соціальних міфів із темних сторін народної душі та відчутти на собі наслідки їхнього втілення в життя. Спершу це трапилося в Німеччині 1930-х років, в якій націоналістично налаштовані співвітчизники спровокували виникнення фашистського міфу про священну владу новітнього цезаризму; іншого ж разу місцем формування ідеологічного міфу стають США, де емігрант Фейхтвангер, що симпатизує соціалізму, стає свідком нового «полювання на відьом». Владі соціального міфу автор «Гойї» протиставляє образ митця, обранця, головним зняряддям боротьби якого стає правдивий талант. Саме завдяки йому протагоніст роману спромагається визнати, а отже — й подолати своїх темних «демонів», котрі водночас є демонами Іспанії — та, власне, й будь-якої країни, де панують непомірна національна пиха, обмеженість і жорстокість, що виправдовується темною вірою в ідолів.

### Примітки

<sup>1</sup> *Jeske W.* Lion Feuchtwanger oder Der arge Weg der Erkenntnis. — Stuttgart, 1984. — S. 332.

<sup>2</sup> *Шатин Ю.В.* Миф и символ как семиотические категории // <http://www.philology.ru/literature1/shatin-03.htm> (8.7.2009).

<sup>3</sup> Див.: *Барт Р.* Мифологии. — М., 2008.

<sup>4</sup> *Feuchtwanger L.* Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis. — Berlin, 2007. — S. 8.

<sup>5</sup> Ebd. — S. 158.

<sup>6</sup> Детальніше про протистояння художника та влади див.: Проблема «Людина і влада» в літературі та культурі: Збірник наукових праць / За ред. Л.Прими і Р.Мниха. — Siedce, 2007; *Чередниченко Т.В.* Наш миф // *Arbor Mundi*. — 1992. — №1. — С. 110-132.

<sup>7</sup> *Feuchtwanger L.* Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis. — S. 9.

<sup>8</sup> Ebd. — S. 256.

<sup>9</sup> Ebd. — S. 7.

<sup>10</sup> Ebd. — S. 79.

<sup>11</sup> *Попова-Бондаренко И.А.* «Страдательные» рога носцы. Реконструкция одного мифологического значения // Греки Украины. История и современность: Материалы научно-практической конференции «Греки Украины. Поиск и формирование национальной культуры» / Отв. ред. И.А.Яли. — Донецк, 1991. — С. 86-87.

<sup>12</sup> Див.: Учебно-методическое пособие по курсу «Культурология» / Сост. И.А.Попова-Бондаренко. — Донецк, 2005. — С. 63.

<sup>13</sup> *Feuchtwanger L.* Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis. — S. 644.

<sup>14</sup> Ebd. — S. 475.

<sup>15</sup> Ebd. — S. 320.

<sup>16</sup> Ebd. — S. 338.

<sup>17</sup> Ebd. — S. 341.

<sup>18</sup> *Суходуб Т.Д.* От мифологического к проблемному мышлению // *Totallo- g*. — XXI. Постнекласичні дослідження. — Вип. 12: Синергетичний погляд на «Смазанчеву революцію» (матеріали круглого столу). — К., 2005. — С. 87-88.

♣ *Feuchtwanger L. Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis.* — S. 546-547.

♣ *Ebd.* — S. 171.

♣ *Див.: Я — Гойя / Сост. И.Н.Зорина.* — М., 2006. — С. 301-304.

♣ *Про ці картини як «живописні префігурації» «Капрічос» див.: Oetjen M. «Goya» — der Schlüsselroman zum Kunst- und Literaturverständnis Lion Feuchtwangers?* — Grin, 2005. — S. 68-69.

♣ *Feuchtwanger L. Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis.* — S. 218.

♣ *Ebd.*

♣ *Ebd.* — S. 125.

♣ *Відповідний опис замку Фейхтвангером див.: ebd.* — S. 126.

♣ *Ebd.* — S. 638.

м. Донецьк

### Анотація

**Євгенія Король.** *Міф про владу в художньому контексті роману Ліона Фейхтвангера «Гойя, або Тяжкий шлях пізнання»*

На матеріалі роману Л.Фейхтвангера «Гойя, або Тяжкий шлях пізнання» розглядаються базові складники міфу про владу: міфологічний топос, міфологічні персонажі та міфологічні атрибути. Розкрито механізм формування міфічних уявлень про владу монархії та церкви в масовій свідомості. У контексті роману виявлено специфічну об'єктивність мистецького світосприйняття як протипагу до агресивного по суті міфологічного типу мислення.

**Ключові слова:** міфологізація, масова свідомість, монархія, інквізиція, фашизм, митець, розвінчання міфу.

### Аннотация

**Евгения Король.** *Миф о власти в художественном контексте романа Л.Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания»*

На материале романа Л.Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания» рассматриваются базовые составляющие мифа о власти: мифологический топос, мифологические персонажи и мифологические атрибуты. Показан механизм формирования мифических представлений о власти монархии и церкви в массовом сознании. В контексте романа выявлена специфическая объективность художественного мировосприятия как противовеса агрессивному по сути мифологическому типу мышления.

**Ключевые слова:** мифологизация, массовое сознание, монархия, инквизиция, фашизм, художник, развенчание мифа.

### Summary

**Yevgeniya Korol.** *The Myth of Power in the Literary Context of Lion Feuchtwanger's Novel «This Is the Hour»*

Basing on L. Feuchtwanger's novel «This is the hour», we study the principal constituents of the myth of power, that is, the mythological topos, mythological characters and mythological attributes. The paper demonstrates how a mythological notion of monarchical and church power emerges within the mass consciousness. The specific objectivity of the artist's worldview underscored in the novel is shown to be a sort of counterpoise to the expansive nature of the mythological type of thinking.

**Key words:** mythologization, mass consciousness, monarchy, inquisition, fascism, artist, demythologization.

### Zusammenfassung

**Yevgeniya Korol.** *Mythos der Macht im literarischen Kontext des Romans von Lion Feuchtwanger «Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis»*

Am Beispiel des Romans von L. Feuchtwanger «Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis» werden die Hauptbestandteile des Machtmythos, d. i., der mythologische Topos, mythologische Figuren und mythologische Attribute, erforscht. Die Verfasserin demonstriert, wie mythologische Vorstellungen von der Macht der Monarchie und Kirche im Massenbewusstsein entstehen. Es wird nachgewiesen, dass die spezifische Objektivität künstlerischer Weltanschauung als Gegengewicht zur expansiven mythologischen Denkweise im Roman eingeordnet ist.

**Schlüsselwörter:** Mythologisierung, Massenbewusstsein, Monarchie, Inquisition, Faschismus, Künstler, Demythologisierung.

