

Интермедиальность в историческом контексте романа

Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания»

Фабулу романа Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания» составляет художественно переосмысленная биография художника Франсиско Гойи. Уже в силу этого литературный жанр впускает в себя иной, невербальный вид искусства – живопись и графику. Произведения Гойи в романе Фейхтвангера обозначают этапы творческой эволюции протагониста и – шире – определяют концепцию романа в целом. Поэтологический аспект интермедиальности романа «Гойя» долгое время оставался вне поля зрения учёных. Интермедиальность интересует многих исследователей лишь в той степени, в какой литературный жанр романа перекликается с искусством кино. В частности, работы Р. Герлингхауз, З. Тилькинга и М. Кёппена посвящены анализу экранизации романа о Гойе, созданной К. Вольфом. Что касается соотношения литературы и живописи, то здесь можно назвать диссертацию Л.М. Загер – рассматривая типы экфрасиса, исследовательница обращается среди прочего и к данному роману Л. Фейхтвангера. Примечательно, что известные нам работы о роли картин Гойи в романе являются студенческими исследованиями, появившимися в последнее десятилетие (И. Молчанова, М. Отъен, Т. Кайт). Все они продолжают традицию К. Васхаузена (работа «Творческое и политическое развитие Гойи в романе Л. Фейхтвангера», 1957) и сопоставляют творческую эволюцию протагониста с развитием его социально-политической сознательности.

Основная цель данной статьи – выяснить роль интермедиальности в формировании исторического плана романа. В качестве объекта исследования взяты пять картин Гойи, упомянутые во второй главе. Отдельное внимание уделяется художественным средствам описания

картин, а также основным темам и мотивам работ Гойи в их перекличке с концепцией произведения. Роман «Гойя, или Тяжкий путь познания» предстаёт как многоплановое и многостороннее произведение в его художественном своеобразии, независимо от идеологических клише, закрепившихся за романом в советском и восточногерманском литературоведении. Результаты настоящего анализа могут быть развиты и дополнены в дальнейших научных исследованиях.

«Гойя, или Тяжкий путь познания» — роман о художнике, продолжающий историческую линию в творчестве Л. Фейхтвангера. Широкий исторический контекст задаётся уже в экспозиции произведения, где описывается Испания конца XVIII века. В этом описании для романиста важны не даты и конкретные исторические события, но реконструкция духовной атмосферы Испании того времени: её, по словам автора, формировало средневековье, сберегшееся здесь, как нигде в Европе, преклонение перед королями и духовенством и массовое увлечение корридой [1, 7-9]. Описание нравов испанцев во вводной главе формирует фон развития сюжетной линии, задаёт тональность, в которой воспринимается действие романа.

Историческое входит в произведение не только в виде «экскурсов», которые открывают каждую из частей романа, но проявляется и на других уровнях, в частности, там, где описываются работы самого Гойи. Картины представлены в романе как вехи на пути становления художника, но при этом они участвуют также в создании исторического контекста, поскольку Гойя в своих работах обращается к современной ему испанской повседневности. К картинам со злободневной тематикой относятся «Суд инквизиции», «Процессия флагеллантов», «Дом умалишённых», «Похороны сардинки», а также полотно, изображающее деревенский бой быков. Гойя пишет их после инквизиционного процесса по делу либерала Пабло Олавиде, где мастеру доводится присутствовать лично.

Картины входят в роман как элементы «другого» вида искусства – живопись становится частью литературного произведения, возникает феномен интермедиальности. Интермедиальность – неоднозначное понятие современной коммуникатологии. Вильгельм Фюгер в статье «Где начинается интермедиальность?»* пытается решить вопрос о значении этого термина, исходя из понятия «медиум». В зависимости от того, что принимается за медиум, интермедиальностью можно назвать как минимум три процесса. Во-первых, это событие перевода ощущений в вербально оформленную мысль, что происходит внутри человеческого сознания. Во-вторых, – превращение мысли в нечто выраженное в предметном мире. В-третьих, интермедиальностью можно назвать переход из одного способа предметного выражения в другой [2, 42]. Учитывая специфику литературоведческого исследования, интермедиальность в данной статье понимается в обобщённом смысле как «неизбежно трансформативный перенос элементов текста из одного медиума в другой»** [3, 7]. За единицу текста соответственно берётся произведение искусства (роман, картина). Неизбежность трансформации элементов текста при их переносе обусловлена тем, что в интермедиальных процессах задействованы различные семиотические ряды, соответствующие художественным языкам того или иного вида искусства. А потому «в системе интермедиальных отношений, как правило, сначала осуществляется перевод одного художественного кода в другой, а затем происходит взаимодействие, но не на семиотическом, а на смысловом уровне» [4, 153]. В романе Л. Фейхтвангера картины Гойи перестают существовать в рамках собственной семиотической системы. Краски, линии, свет, живописные образы уже не воспринимаются зрительно, но воплощаются в слове, то есть неизбежно «переводятся» на язык художественной прозы.

* Перевод наш. – Е.К.

** Перевод наш. – Е.К.

Интермедиаальный аспект романа Фейхтвангера реализуется на двух уровнях. Описания живописных и графических работ Гойи формируют первый, вербальный уровень восприятия. Второй уровень невербален — он основывается на том знании картин и офортов Гойи, какого автор может ожидать только от подготовленного читателя. Более того, доля вербального уровня реализации интермедиаального ряда в романе очень мала. Термины, связанные с изобразительным искусством (цвет, линия, перспектива и т.д.), здесь практически отсутствуют. Фейхтвангер не столько описывает картины, сколько даёт их художественную интерпретацию. И читатель, не знакомый с работами Гойи, вынужден мириться со «своеволием» романиста. Ведь при «переводе» картин на язык своего искусства, писатель может по-своему интерпретировать живописные произведения, «встраивать» их в концепцию романа.

«Своеволие» Л. Фейхтвангера как интерпретатора Гойи особенно явно при описании полотна с корридой. Примечательно, что название этой работы Гойи в романе не упоминается — автор называет её картиной, которая «изображала убогий деревенский бой быков»* [5, 171]. Скорее всего, имеется в виду картина Ф. Гойи «Деревенский бой быков» — по содержанию это полотно аналогично тому, которое представлено в романе. Фейхтвангер даёт такое описание: «Тут были и арена, и участники, и лошади, и зрители, а на заднем плане — несколько невзрачных строений»** [5, 171], сама же картина «была многофигурная»*** [5, 171]. На живописной картине Гойи также видим арену, полную участников корриды, многолюдную публику, а на заднем плане — постройки.

Однако между оригиналом и его интерпретацией, которую даёт Фейхтвангер, имеются существенные различия. В толковании романиста

* <...> einen ärmlichen, ländlichen Stierkampf <...> [1, 214].

** Da war der Stierzirkus mit Kämpfern, Pferden, Zuschauern und ein paar gleichgültigen Häusern dahinter [1, 214].

*** <...> ein figurenreiches Bild <...> [1, 215].

(вербальный план) бык становится центральным персонажем и представлен трагически: «Сам бык, затравленный, залитый кровью, был совсем ледащим, трусливым быком: он жался к загородке, пускал мочу и не хотел больше бороться, он хотел только умереть»^{*} [5, 171]. А на картине-оригинале бык стоит посередине арены и особых признаков трусости не проявляет. Похоже, что Фейхтвангер намеренно не упоминает названия картины, чтобы иметь право толковать её по своему усмотрению. В результате романное описание полотна наполняется отрицательно коннотированными деталями. Бой быков — «убогий»^{**} [5, 171], а бык не делает чести тореро, собирающемуся заколоть его, поскольку зверь этот был «ледащим, трусливым»^{***} [5, 171]. Зрители лишены сочувствия — они «возмущены трусостью быка, не желавшего доставить им удовольствие, на которое они имели право»^{****} [5, 171]. Таким образом, главное в романной версии картины — обречённость животного, которому неизбежно предстоит умереть на потеху толпе. По словам романиста, сам бык здесь неважен: «<...> не его хотел изобразить Франсиско, а его участь <...>»^{*****}, которая считается нормальной там, где людьми руководит жестокость [5, 171]. Трагическая «участь» быка усилена ещё одной художественной деталью: дома, виднеющиеся за ареной, — «равнодушны»^{*****}. В переводе же Н. Касаткиной и И. Татариновой строения на заднем плане картины нейтрально характеризуются как «невзрачные» [5, 171]. Эпитет «невзрачный» при описании дома, безусловно, звучит более привычно, чем «равнодушный». Однако устранение неожиданного эпитета представляется не совсем правомерным, поскольку он несёт здесь важную

^{*} *Der Stier selbst war gehetzt und blutend, ein feiger, schlechter Stier, der sich an die Palisade drückte, Wasser ließ und nicht mehr kämpfen wollte, sondern nur mehr sterben* [1, 214].

^{**} *ärmlich* [1, 214].

^{***} *feiger, schlechter* [1, 214].

^{****} *Und die Beschauer waren empört über die Feigheit des Stieres, der ihnen nicht das Schauspiel bot, auf das sie Anspruch hatten <...>* [1, 214].

^{*****} *<...> es war nicht der Stier, den Francisco hatte malen wollen, sondern sein Schicksal <...>* [1, 214].

^{*****} *gleichgültig* [1, 214].

смысловую нагрузку. Душевная холодность, характерная обычно только для одушевлённых существ, обретает в описании такую силу, что пронизывает даже ландшафт. Это наполняет общую атмосферу картины ощущением вездесущей и непреодолимой бесчеловечности.

Весь интермедиаальный ряд наполнен отрицательно коннотированными деталями. На следующем полотне под названием «Дом умалишённых» представлено помещение, более всего напоминающее погреб* [1, 215]. На ассоциативном уровне погреб соотносится с темницей, так что с самого начала в описании картины начинают звучать коннотации темноты, изолированности, несвободы. Подчёркивается, что своды этого «погреба» сделаны из камня. Холод камня, окружающего безумцев, метафорически соотносится с их одиночеством, ведь каждый из них «безнадёжно одинок»** [5, 172]. Эпитет «безнадёжно» доводит представление об одиночестве изображённых людей до крайней степени, равно как и эпитет «вечный» в отношении к слову «каменный» (ср. *ewig steinernen Gewölbe* [1, 215]). Звучание мотива холода и человеческого одиночества разрастается, приближается к вселенским масштабам, дополняется нотами трагической непреодолимости. Для понимания полотна «Дом умалишённых» важна живописная категория света. По словам романиста, «в картине очень много воздуха и света»*** [5, 172]. Обилие света (радостное по своей сути, потому что всегда противопоставлено тьме, а значит – злу) задаёт, тем не менее, контрастный фон, подчёркивающий убожество и несчастье безумцев.

В отношении следующей картины, «Процессия флагеллатов», автор расширяет рамки описания и приводит цепочку ассоциаций, побудивших Гойю обратиться к этой теме. Ребёнком художнику довелось заслушать приговор, который церковь вынесла одному священнику за то, что тот

* *kellerartig* [1, 215].

** *hoffnungslos allein* [1, 215].

*** *Aber viel leichtes Licht ist um sie* [1, 215].

налагал на свою паству физическое наказание и сам просил своих прихожан наказывать его за грехи бичеванием. Воспоминания вызывают у Гойи ассоциации с флагеллантами, бичующими себя, чтобы предупредить божественное возмездие за грехи. В интермедиальном плане противоестественность этого обычая, его несоответствие истинному смыслу христианства проявляется в том, как распределён свет на полотне: освещение вокруг фигур флагеллантов резкое, в то время как от Пресвятой Девы, несомой другими участниками процессии, «исходит мягкое, тихое сияние»* [5, 173]. Правда, фигуры Марии и Иосифа, а также распятие описаны двояко. «Мягкое, тихое сияние», исходящее от них, задаёт позитивное восприятие этих живописных образов по сравнению с «резко» выписанными фанатиками. С другой стороны, фигура Божьей Матери и Иосифа — «огромные», распятие — «гигантское», и участники процессии несут эти статуи, «обливаясь потом»** [5, 172]. Огромные размеры фигур Святого семейства на плечах людей могут «прочитываться» и как бремя религии (в частности, католицизма), довлеющее над Испанией. Кроме того, подчёркнуто изнурительный физический труд тех, кто несёт подиум с фигурами, уравнивает их с флагеллантами: доведённое до крайности физическое напряжение при выполнении обрядового действия — будь то труд носильщиков или самобичевание флагеллантов — служит выражением готовности служить Богу. Однако это не есть богоугодное стремление к праведности, составляющее моральную суть христианской религии. В обществе, которое видит и изображает Гойя в романе Л. Фейхтвангера, религиозная мораль и богоугодная чистота подменяется, скорее, более примитивным физическим выражением показного религиозного рвения.

Детали карнавальной пляски на третьей картине, «Похороны сардинки», безрадостны: лик луны на изображённом здесь флаге, по

* <...> *mild und sanft geht es aus von der Figur der Heiligen Jungfrau* [1, 216].

** <...> *getragen von kräftigen, schwitzenden Männern, <...> das Riesenbild der Jungfrau <...>, ein ebensolches Podium mit dem Heiligen Joseph, und <...>, gigantisch, der Gekreuzigte* [1, 215].

определению автора, – «дьявольский»^{*}; маски на танцующих – «нелепые» (в оригинале даже «дикие, такие, какими пугают детей»^{**}); танец лишён лёгкости и грациозности – его участники двигаются «грузно»^{***} [5, 173]. Вместо подлинной радости от картины «исходит натужное, кликушеское ликование, фанатическое буйство»^{****} [5, 173]. Атмосфера развязности, подменяющей искреннюю радость, передана посредством оксюморона: «<...> веселье в «Похоронах сардинки» получилось у него (Гойи. – Е.К.) особенно мрачным»^{*****} [5, 173]. «Мрачность» перебрасывает мостик от «Похорон сардинки» назад, к картине, изображающей деревенский бой быков, где толпа жаждет развлечься кровавым зрелищем. В то же время ключевое понятие «мрачности», которым завершается отрывок, посвящённый «Похоронам сардинки», обуславливает переход к следующей картине – «Суду инквизиции».

Описание этой работы Гойи выстроено на контрасте между обстановкой и действием. Заседание инквизиции проходит в «светлом храме, с высокими стрельчатыми сводами, пронизанном солнцем»^{*****} [5, 173]. В свете, которым наполнена церковь, ещё более жалкой кажется фигура еретика: он – «комоч страдания и стыда»^{*****} [5, 173]. Его и ещё трёх таких же униженных обвиняемых окружает равнодушие судей и сановников. Последние «сидят довольно безучастно», вместо лиц – «маски» и созерцают человека, «которого они поймали»^{*****} [5, 173]. Глагол ‘поймать’ придаёт образу еретика сходство с загнанным животным. В контексте интермедияльного ряда в этой главе романа таким животным является бык (см. первое из пяти полотен). Стоит вспомнить, что

* *teuflich* [1, 216].

** *wild, kinderschreckend* [1, 216].

*** *einen schweren Tanz* [1, 216].

**** *gewollte, besessene Fröhlichkeit* [1, 216].

***** <...> *so geriet ihm die Fröhlichkeit in „Beerdigung der Sardine“ besonders grimmig* [1, 217].

***** <...> *in einer hellen Kirche mit lichten, hohen Wölbungen und Bögen* [1, 217].

***** *ein Bündel Not und Schande* [1, 217].

***** <...> *ziemlich unbeteiligt, <...>, maskenhaft, und in ihrer Mitte der Mann, den sie gefangen haben* [1, 217].

Л. Фейхтвангер намеренно усиливает трагизм и безысходность картины «Деревенский бой быков», изображая быка как жертву людской жестокости. Принцип параллелизма («пленник — пойманное животное», «еретик на помосте — бык на арене»), равно как и атмосфера равнодушия (ср. «равнодушные» строения на первой картине и безучастность судей в «Суде инквизиции») выявляет сходные смыслы в обеих картинах: еретик так же загнан и жалок, так же окружён безучастностью и жестокостью и так же обречён, как и бык, предназначенный для заклания.

Если учесть, что Гойя принимается за работу под впечатлением от процесса над Пабло Олавиде, то появление «Суда инквизиции» является наиболее прогнозируемым. Казалось бы, художник мог бы ограничиться только этим произведением. Тем более что образно или тематически остальные полотна практически не связаны с «Судом инквизиции», но имеют лишь общие коннотации «мрачности» и «насилия», в той или иной степени присущие каждой из работ. Однако на этой основе все пять картин как раз и складываются в единство. Как целостность воспринимает эти полотна друг и помощник Гойи Агустин Эстеве: «<...> все пять картин <...> представляли собой нечто единое. Издыхающий бык, буйное карнавальное гулянье, процессия флагеллантов, сумасшедший дом, инквизиция – всё это было одно: это была Испания. Здесь запечатлелись вся жестокость, всё изуверство, всё мутное и тёмное, что вносит испанский дух даже в радость»* [5, 174]. Эстеве – современник Гойи, ему знакомы ситуации, изображённые мастером. Передоверяя описание и оценку картин Агустину с его статусом очевидца, автор убеждает читателя в достоверности такой интерпретации. Читатель, видящий картины Гойи глазами Агустина, также воспринимает эти произведения как целостное отражение эпохи.

* <...> alle fünf Bilder <...> gehörten zusammen. Der sterbende Stier, die tolle Karnevalsprozession, die Flagellanten, das Irrenhaus, die Inquisition, das war eines, das war Spanien. Die ganze Wildheit war darin, das Grausen, das Dumpfe, Dunkle, das sogar in der spanischen Freude ist [1, 217-218].

Гойе мало написать сам процесс, на котором он побывал, – мастер испытывает потребность исследовать свою эпоху, для которой аутодафе — норма. Первые четыре полотна, описанные в романе, – своего рода иллюстрация того негативного, демонического, что присуще Испании XVIII – XIX веков. Демонстрируя жестокость, мрачность и фанатизм современного Гойе мира, они подготавливают появление «Суда инквизиции». Полотно, изображающее суд над еретиком, завершает интермедийальный изобразительный ряд и становится его кульминацией. В этом отношении характерно вводное слово «наконец» в предложении, открывающем описание пятой картины – ср. *Das fünfte Bild endlich stellte ein Autodafé dar* [1, 217]. Эмфатический порядок слов с необычным для немецкого синтаксиса фразовым ударением на *endlich* позволяет усмотреть в описании пятой картины конечную цель интермедийного ряда.

Написав эти картины, Гойя опровергает самого себя, заявлявшего, что ему нет дела до политики [5, 159]. Полотно, изображающее деревенский бой быков, а также картины «Дом умалишённых», «Процессия флагеллантов», «Похороны сардинки» и «Суд инквизиции» становятся откликом на внешние события – здесь изображена Испания, какой видит её художник, и отражена его оценка эпохи. При этом один из друзей мастера считает, что Гойя открыл «всеобщий язык»* [5, 175]. С одной стороны, можно согласиться с М. Отьеном – по его мнению, язык живописи апеллирует не столько к разуму, сколько к интуитивным способностям человека. Восприятие картин требует меньше интеллектуального напряжения, чем, например, понимание литературного произведения, которое создано более абстрактными – не наглядными, а вербальными – средствами [6, 73]. С другой стороны, общедоступность этого языка объясняется силой, которую имеет искусство вообще. В незаконченном эссе «Дом Дездемоны» Л. Фейхтвангер утверждает, что даже реальные

* *Idioma Universal* [1, 219].

исторические факты проигрывают рядом с их поэтическим переосмыслением, если оно хорошо продумано, достоверно изложено, живо и затрагивает душу реципиента [7, 15]. Следовательно, для Фейхтвангера художественное переосмысление истории отмечено знаком высшей истинности. Истинность же вообще становится сущностной характеристикой картин Гойи в романе: портрет жены друга, Лусии Бермудес, – «вещая правдивость»* [5, 489]; портрет королевской семьи — «жестокая, страшная правда жалких лиц»** [5, 273]; в «Капричос» «было больше правды, чем в самой правде»*** [5, 464]. То, что пять картин, написанные художником после процесса над Пабло Олавиде, воспринимаются современниками как «сама Испания», свидетельствует о правдивости, истинности этих полотен.

Д.В. Затонский справедливо замечает, что Фейхтвангер в своих исторических романах часто «передоверяет» персонажам оценку происходящего [8, 286]. В данном случае вполне можно утверждать, что Л. Фейхтвангер «передоверяет» Гойе и оценку Испании XVIII – XIX веков, а средством выражения этой оценки становится интермедальность, взаимообмен между художественным языком литературы и живописи. И, будучи продуктом не-обыденной, художественной деятельности, отмеченной печатью вдохновения, картины Гойи и его оценка действительности приближаются к высшей истине.

Истинность эта обретает дополнительное измерение на философско-эстетическом уровне романа. Согласно концепции Л. Фейхтвангера, объектом изображения в исторических жанрах должна быть современность [7, 135-136]. И роман «Гойя, или Тяжкий путь познания», повествуя о пути становления художника, в то же время проводит параллели между Испанией времён Франсиско Гойи и современностью Л. Фейхтвангера, где

* *zauberische Treue* [1, 608].

** *die harte, grausame Wahrheit der kläglichen Gesichter* [1, 339].

*** *<...> Getümmel dieser überwahren Menschen und Ungeheuer <...>* [1, 577].

особой точкой отчёта стал 1933 год. Институт инквизиции, под знаком которого развёртывается действие второй части романа, где Гойя создаёт описанные выше картины, коррелирует с системой поддержания внутреннего порядка в гитлеровской Германии*, а также с произволом властей США в период активного преследования коммунистов, от которого в эмиграции пострадал и сам Л. Фейхтвангер. Проявления жесткости, фанатизма, равнодушия, произвола и бесчеловечности, которые в интермедиальном плане раскрываются в пяти «романных» картинах Гойи, также проецируются на современность писателя, достигая исторического, философского и нравственного масштаба.

Цитированная литература

1. Feuchtwanger L. Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis / Lion Feuchtwanger. – Berlin, 2007.
2. Füger W. Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts / Wilhelm Füger // Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets / Hrsg. von Jörg Helbig. – Berlin, 1998.
3. Böhn A. Einleitung: Formzitat und Intermedialität / Andreas Böhn // Formzitat und Intermedialität / Hrsg. von Andreas Böhn. – St. Ingbert, 2003.
4. Тишунина Н.В. Современное литературоведение в аспекте междисциплинарных исследований: Методология интермедиального анализа / Н.В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия „Symposium“. – Выпуск №12. – СПб., 2001.

* Любопытно, что сопоставление расисткой идеологии нацизма с методами и постулатами средневековой инквизиции встречается не только в художественной, но и в научной литературе (ср. Х. Шрекенберг в научно-историческом труде «Идеология и повседневность в Третьем рейхе» [9, 154-155]).

5. Фейхтвангер Л. Гойя, или Тяжкий путь познания / Лион Фейхтвангер / Пер. с нем. Н. Касаткиной и И. Татариновой; стихи в пер. Л. Гинзбурга. – М., 2003.

6. Oetjen M. „Goya“ – der Schlüsselroman zum Kunst- und Literaturverständnis Lion Feuchtwangers? / Malte Oetjen. – Schriftliche Examensarbeit im Rahmen der 1. Staatsprüfung für das Lehramt an öffentlichen Schulen. Prüfungsgegenstand Deutsch. – GRIN, 2005.

7. Feuchtwanger L. Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung / Lion Feuchtwanger. – Frankfurt am Main, 1986.

8. Затонский Д.В. «Историческая комедия», или Романы Лиона Фейхтвангера / Дмитрий Затонский // Затонский Д.В. Художественные ориентиры XX века. – М., 1988.

9. Schreckenberg H. Ideologie und Alltag im Dritten Reich / Heinz Schreckenberg. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern, 2003.

Анотація

У статті досліджується роль інтермедіального плану у створенні історичного контексту роману Л. Фейхтвангера «Гойя, або Тяжкий шлях пізнання». Розглядається значення інтермедіального поля для концепції роману. З цією метою проаналізовано романні описи п'яти картин Гойї, створених під впливом інквізиційного суду над єретиком.

Summary

The article studies the role of intermediality for creation of the historical aspect in the novel “It is the hour” by L. Feuchtwanger. The article searches the importance of the intermedial field for the conception of the novel. For this purpose the author of the article analyses the poetical descriptions of five Goya’s paintings which were created by the artist under impression of an inquisition tribunal.