

ПСЕВДОЕКФРАЗИС В РОМАНА „БЕЛ АМИ“

Соня Кр. Александрова-Колева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Резюме: Текстът анализира една картина от колекцията на героя Валтер от романа на Мопасан „Бел Ами“ през призмата на наративната техника, с която е изградена и която определяме като псевдоекфразис. Той е част от по-голямо изследване върху картинните изображения в произведението, интерпретирани като игрово закодиране на доминантните теми на мопасановите творби. Концентрирано са представени фикционалното отношение към произведения на изкуството, функциите на конкретното платно в повествованието и религиозните съмнения на писателя. Целта на текста е да бъде допълнителен аргумент към формулираната на друго място хипотеза за експериментиране с миметичната техника, която може да се тълкува в предмодернистична светлина.

Ключови думи: екфразис, картина, Мопасан, „Бел Ами“

A PSEUDO EKPHRASIS IN “BEL AMI” NOVEL

Sonya K. Aleksandrova-Koleva

University of Plovdiv “Paisii Hilendarski”

Abstract: The text analyzes one picture of the character Walter’s collection from the novel “Bel Ami” through the prism of narrative technique, through which the picture is built and we define it as pseudo ekphrasis. It is a part of bigger research on the picture images in the novel, as those images are interpreted as playful coding of dominant themes of Maupassant's works. We place a focus on the presentation of fictional respect towards the artworks, the functions of exact painting in the narration, and the religious doubts of the author. The text aims to exist as an additional argument to the formulated hypothesis for experimentation with mimetic technique, which technique can be interpreted in a postmodern light.

Keywords: ekphrasis, picture, Maupassant, “Bel Ami”

В този текст ще представим само един детайл, който илюстрира употребата и функцията на псевдоекфразис¹ в романа на Мопасан „Бел Ами“. Той се явява естествено продължение на статията „Живописният псевдоекфразис – функции и значения в романа Бел Ами на Мопасан“, в която са изложени аргументи, подкрепящи хипотезата, че фикционализирането на измислени картини на реални художници прикрива посредством принципа на *miz en abim* тематичните доминанти на

¹ Само ще припомним, че използваме понятието екфразис в редуцирания му смисъл на езиково описание, представяне на предмет на изобразителното изкуство в литературно произведение. И макар екфразисът да почива на миметичната репрезентация, той е способен да създаде точно копие, а в наблюдавания случай дори не се цели създаването на такова. Защото се употребява като техника, която се обръща към собствения си принцип на изобразяване, използвайки пиктуралното като претекст за осъществяване на авторските повествователни цели на тематично и техническо равнище. Затова я наричаме псевдоекфразис като се опитваме да подчертаем специфичния ѝ характер.

Мопасановото творчество. Текстът довършва анализа на поредицата от живописни псевдоекфразиси, демонстрирани през картинната колекция на героя Валтер и илюстрира малка част от подробно изследване на различни предмодернистични техники в творчеството на френския автор.

Ще разгледаме сърцевинната за всички псевдоекфразиси функция на картината „Христос, който ходи по вълните“, която е изложена в разкошния нов дом на семейство Валтер и събира възхищението на гостите. Според Луи Форестие в романа „картините и декоративните предмети са елементи на социалната игра: да изглеждаш и да капитализираш“, те са израз на „буржоазната оборотна живопис“² (Форестие 1981, стр. 117). Съгласни сме с него, във всички случаи на описание на произведения на изобразителното изкуство в текста на романа художествената им стойност е без абсолютно всякакво значение, те са третираны просто като продукти, чиято цена с времето евентуално би се покачила. Това прави и конкретните изображения върху тях маловажни, защото се измерват през борсовата, а не през естетическата им стойност и ни предоставя прекрасен пример за превръщането на изкуството в стока. Докато представя процеса на обезценяване на живописиста през икономическата гледна точка, Мопасан я успоредява със социалната предпоставка за нейното безпроблемно протичане – липсата на естетически критерии и незаинтересованост към изящното от страна на „средната класа“, чийто представител вече се явява друг герой – Дюроа. В този ред на мисли повествователната стратегия изглежда като класическа форма на социален реализъм, но това е само на повърхността на кратките откъси, изработени от поредица псевдоекфразиси и няколко вметнати реплики на героите. Защото простият принцип, по който се изгражда ефектът на реалност е снижаване на високото (естетиката) и издигане на ниското (парите), а стопяването на традиционните стойности изглежда води към преобръщане на ценностите – красивото е ниско, а грозното е високо. Това е напълно логично, но не е всичко, понеже при екфразисите става дума само за утвърдени академични художници, което може да значи, че се принизява тяхната стойност, че са изхабени и стари, а покачването на стойността на младите гладни артисти (можем с голяма доза основание да предположим, че иде реч за импресионистите) е представено като почти сигурно от опитния финансист. Дали това не е признанието на Мопасан, че традиционното си отива? Важно е и още нещо, Мопасан много ловко използва миметичната репрезентация, показвайки как с отражения на лъжливи, недействителни, частично подражателни образи постига реалистичната илюзия, която разкрива не действителен обект, а вътрешните опорни точки на авторската гледна точка.

Според нас наративното разделяне на основните четири теми, представени през картинната колекция на Валтер и въведени през псевдоекфразиса от сърцевината, която е картината на Карл Маркович, представлява целенасочена ретардация, целяща да разсея читателя от първопричината за типичната за Мопасан мрачна тематика. Това е игра на скриване и разкриване на личната истина на автора. Творбата я пази, като я прикрива зад миметични „хватки“, които функционират като „перипетии“ (ако използваме Аристотеловото понятие), изискващи усилие, за да се достигне до същественото. Затова и подходът при описанието на последната, изложена в новата къща на Валтер, творба на Карл Маркович „Христос, който ходи по вълните“, е различен. В случая Мопасан е използвал прототип – унгарския художник Михал Мункачи, който по това време се е установил във Франция и работи над религиозна трилогия „Christ before Pilate“ 1882 г., „Golgotha“ 1884 г., „Ecce Homo“ 1896 г.

² „Tableaux ou bibelots sont des éléments du jeu social : paraître et capitaliser“, „d’une peinture marchande et bourgeoise“. Преводите на български език на непреведжани от френски език текстове са мои – С. А-К.

(Кампенъол-Кател 2008). И тук, макар вече да е подменил името на артиста, той отново е измислил описанието на картината, запазвайки податки, които да насочат читателя към разгадаването на визирания истински автор и реална творба.

“Toute la ville allait voir en ce moment un grand tableau du peintre hongrois Karl Marcowitch, exposé chez l’expert Jacques Lenoble, et représentant le Christ marchant sur les flots. Les critiques d’art, enthousiasmés, déclaraient cette toile le plus magnifique chef-d’œuvre du siècle. Walter l’acheta cinq cent mille francs et l’enleva, coupant ainsi du jour au lendemain le courant établi de la curiosité publique et forçant Paris entier à parler de lui pour l’envier, le blâmer ou l’approuver”³ (Мопасан 1961, стр. 406). Препятствието на псевдоекфразиса в този случай е двойно, защото описанието на картината е разделено на две части с достатъчно отстояние от девет страници, в което повествованието ускорява хода на сюжета към неговия край. Първата част подава измисленото име на художника, резюмира съдържанието на платното и ни представя критическия му прием: Карл Маркович е нарисувал шедьовър, в който Христос ходи по вода, а Валтер го е купил на сериозна цена, за да си направи реклама и да затвърди важното си положение във висшето общество.

Втората част обаче, събира в един образ две различни предмодернистични техники, а именно псевдоекфразисът и одомашнената екзотична флора⁴, която служи като кадър на пиктуралното изображение. „Au milieu d’un bosquet de plantes singulières qui tendaient en l’air leurs feuilles tremblantes, ouvertes comme des mains aux doigts minces, on apercevait un homme immobile, debout sur la mer. L’effet était surprenant. Le tableau, dont les côtés se trouvaient cachés dans les verdure mobiles, semblait un trou noir sur un lointain fantastique et saisissant. Il fallait bien regarder pour comprendre. Le cadre coupait le milieu de la barque où se trouvaient les apôtres à peine éclairés par les rayons obliques d’une lanterne, dont l’un d’eux, assis sur le bordage, projetait toute la lumière sur Jésus qui s’en venait. Le Christ avançait le pied sur une vague qu’on voyait se creuser, soumise, aplanie, caressante sous le pas divin qui la foulait. Tout était sombre autour de l’Homme-Dieu. Seules les étoiles brillaient au ciel. Les figures des apôtres, dans la lueur vague du fanal porté par celui qui montrait le Seigneur, paraissaient convulsées par la surprise. C’était bien là l’œuvre puissante et inattendue d’un maître, une de ces œuvres qui bouleversent la pensée et vous laissent du rêve pour des années”⁵ (Мопасан 1961, стр. 415). Описанието на

³ Ще се позоваваме на оригиналния текст на романа и само за ориентация ще привеждаме в бележки на български език превода на Димитър Бабев, с който имаме известни несъгласия. „По онова време целият град отиваше да гледа една голяма картина от маджарския живописец Маркович, изложена у експерта Жан Лънобле. Тя представляваше Христос, който ходи по водата. Възхитените критици заявяваха, че тая картина е най-великолепното изящно дело на века. Валтер я купи за петстотин хиляди франка. По такъв начин той за един ден сложи край на общественото любопитство и накара целия Париж да говори за него, да му завижда, да го осъжда или да го възхвалява. После той обяви чрез вестниците, че ще покани всички известни лица от парижкото общество да разгледат една вечер в дома му бележитото произведение на чуждия художник, за да не може никой да каже, че той е взел само за себе си това произведение на изкуството“.

⁴ По въпроса за флоралните детайли като част от предмодернистичните техники в почерка на Мопасан виж статиите на С. Александрова: Екзотичните стайни растения в „Бел-ами“ и ар нуво. // *Да (пре)откриваш думите. Юбилеен сборник, посветен на проф. д.ф.н. Вера Маровска, П., УИ „Паисий Хилендарски“*, 2015; Флорален детайл и творческа интуиция в „Бел-ами“. // *Българистични четения – Сегад 2015*, Сегад, JATEPress, 2016 ; *Интуитивни проекции на ар нуво в „Бел-ами“ на Мопасан. // ULUSLARARASI SÖZ, SANAT, SAĞLIK SEMPOZYUMU 21-23 Ekim 2015 / Edirne, BGLDGRGLER, Temmuz, 2016*; „Бел-ами“ на Мопасан – техники на модерна. // *сп. Море*, Бургас, бр. 2, 2016.

⁵ „Сред една горица от чудновати дървета, които издигаха нагоре във въздуха своите листа, треперещи, разтворени като ръце с дълги пръсти, се виждаше един неподвижен мъж, изправен всред морето. Впечатлението беше поразително. Картината, на която краищата бяха скрити в подвижната зеленина, приличаше на черна дупка в една фантастична и поразителна далечина. За да разбере човек, трябваше

изображението е много подробно, специално впечатление правят тъмните краски, нарушавани единствено от мъждивата светлина на фенера и блещукането на звездите, които осветяват идването на Спасителя. Създава се впечатление за картината като за черна дупка на фона на опитомена и безопасна природа. Лицата на очакващите го апостоли са изкривени от изненада, а рамката на изображението пресича лодката им на две, докато под божествените нозе тъпканата вода е покорна и гладка. Необичайното впечатление, което картината създава, е коментирано от Мопасан, защото няма как да очакваме адекватна оценка от страна на героите, които го наблюдават. Жорж, напълно безразличен към изкуството, заявява колко е шик да можеш да си купиш подобни неща, а Сюзан ще установи малко по-късно приликата между Христос и Жорж. В романа отчетливо, макар и отблъскващо, е въведена идеята за захласа от повърхностното посредством паралела между Дюроа и Христос, който иронично възвисява породеното подобие и се опитва да го представи като първообраз на изображения Спасител. Отчасти Льофевр е прав като констатира, че „в свят, регулиран от повърхностното, Дюроа е по-изкусно повърхностен от другите“⁶ (Льофевр 1998, стр. 83). Но смяната на местата на първообраз и подобие според нас носи и критически патос по отношение на моралните качества на подобие.

Намираме, че Мопасан е положил усилие да създаде целия псевдоекфразис, за да направи намек за амбивалентното си отношение спрямо религията. Мрачните краски на платното изразяват религиозните му съмнения в едно с желанието му да вярва, но Христос идва към недостойните зрители в картината и извън нея, които не разбират посланието на богочовека. Той идва в мрака, който героите сами са създали, за да ги спаси, а те го наблюдават изненадани и се опитват да го приравнят към нещо познато, като го принизяват до подобие с жалкия Дюроа. При това в коментарите на Сюзан Христос прилича на Дюроа и само Мадлен иронично отбелязва, че Христос изглежда по-мъжествен, докато парвенюто позира до картината, за да бъде направено подробно сравнение между мъжките фигури. Смятаме, че Мопасан си позволява да коментира картината с директна намеса в текста, което прави много рядко, за да разкрие ироничното действие на екфразиса като псевдоекфразис, и с това да акцентира върху основният тематичен фокус в творчеството му – липсата на надежда за спасение. Макар и завоалирано, песимистичното умонастроение на Мопасан е изразено именно през псевдоекфразисите. Това, което в настоящия текст се коментира като предмодернистична техника, всъщност може да се разгледа и като сериозна метатема на творбата: чрез миметичната репрезентация, осъществявана и през псевдоекфразисите, виждаме системното проектиране на темите за смъртта, страстта, войната и насилието. Всяка една от посочените теми е носител на скепсис, градиращ в хода на повествованието и оставящ горчивото усещане, че спасението е невъзможно.

Ако изображенията на живописни творби в романа ни показват нещо важно на равнището на поетиката, то е, че Мопасан ясно осъзнава изкуствеността на мимесиса и неговата несъстоятелност по отношение на пресъздаването на истината. Подходът му да предлага заблуждаващи, но убедителни описания на несъществуващи картини от

добре да гледа. Рамката пресичаше наполовина лодката, в която се намираха апостолите, едва осветявани от полегатите лъчи на фенер, с който един от тях, седнал на единия край на лодката, осветяваше Исус, който идваше. Христос вървеше стъпвайки върху една вълна, която се разбиваше покорна, гладка, милваща под божествената стъпка, която я тъпчеше. Всичко около Богочовека беше тъмно. Само звездите светеха на небето. Лицата на апостолите, в слабата светлина на фенера в ръцете на онзи, който светеше на Господ, изглеждаха изкривени от учудване. Това беше наистина могъщо и неочаквано произведение на художник, едно от ония произведения, които се запечатват в мисълта и оставят у вас впечатление, което трае с години“.

⁶ „C'est que dans un monde où la superficialité est de règle, Duroy est plus habilement superficiel que d'autres“.

реални художници нарекохме псевдоекфразис и допуснахме да бъде част от опитите на автора да експериментира с миметичната техника. Псевдоекфразисът според нас, от една страна, обслужва създаването на илюзията за действителност, като същевременно умишлено заблуждава читателя да повярва в реалността на измислицата. В старанието си да пресъздаде достоверно несъществуващи обекти френският белетрист е подбрал, черпейки от стилистиката на всеки споменат в романа художник характерни белези, които да го направят ясно разпознаваем от съвременниците на Мопасан. Но ако се върнем към думите на Вуйу⁷, за да се получи съответствието между литературното описание и живописната творба тези белези трябва да са еднозначни, а те не са.

Използването на псевдоекфразиса като повествователна техника и като носител на светогледна нагласа е модерен похват, който подпомага открояването на теми като насилието, сексуалното желание, властта, смъртта, невъзможното спасение. Имената и платната, подредени в галерията на Валтер, заблуждаващо спускат воала на реализма на сюжета така, че да скритият зад екфрастичната техника тематичните доминанти в творчеството на Мопасан.

Според нас Мопасан искрено се опитва да продължи започналата от Флобер тенденция за превръщане на текста в единствено валидна истина, но скептицизмът му го кара да се съмнява във всяка възможна истина, затова поставя текстови капани, които да проверят издръжливостта дори на идеите на учителя Флобер. Псевдоекфразисът е пример за препъникамък на нивото на дескриптивната и наративната техника, защото ако не бъде забелязана техническата манипулация на фигурата, описанието може да се разчете като средство за увеличаване на удоволствието от реалистичната наслада, която приобщаването на произведения и знакови имена на изобразителното изкуство ще предизвикат при четенето. Докато регистрирането на измамата предизвиква недоверие относно реалистичното по принцип, защото се създава основателно съмнение във възможността изобщо да бъде представена обективно окръжаващата ни действителност и в крайна сметка в претенцията за достоверност на средствата за такова представяне.

Функционирането на изящните изкуства като повествователна техника представихме като псевдоекфразис. Тя създава впечатлението за бързина и подвижност в иначе наглед баналната житейска история за успеха на амбициозен, макар и посредствен млад мъж в пошло общество и обстановка, видимо лишена от естетико-етични критерии.

Мопасан добре познава актуалните художествени тенденции, свързани преди всичко с намерението да се детронира „миметичният академизъм“. През естетиката на псевдоекфразиса се наблюдава виртуозно отиграване на тъкмо тези художествени тенденции и смесването им с похвати от различни стилове, за да се предизвика ефектът на изненадата, когато зад привидната лекота на повествованието стане ясно, че не реалност и натуралност определят стила и сюжета на романа, а новото и модерното конструиране на текста.

Литература:

⁷ Според него екфразисът „благоприятства умножаването на *topoi* за сметка на наблюдението на предмета, текстът го използва, за да онагледя собствената си литературна виртуозност и да остави на заден план особеностите на описвания предмет“ (Вуйу 2014, стр. 116). „... ce type de description ne peut que favoriser la prolifération des *topoi* au détriment de l’observation de la chose même : le texte en vient à exemplifier sa propre virtuosité littéraire et à reléguer au second plan les particularités de l’objet décrit“.

Вуйу, Б. (2014). Vouilloux, B. La description de l'œuvre d'art : un double défi pour la sémiotique du texte littéraire. *Littérature et sémiotique, Histoire et épistémologie*, № 5, 2014, 101 – 121, Cairn.info [онлайн] Достъпен на: <https://doi.org/10.4000/signata.467> [посетен на 11.01.2023].

Кампёнъл-Кател, Е. (2008). Campaignolle-Catel, H. Modèles picturaux, modèles descriptifs dans „Bel-Ami“. Une écriture sketchiste? *Poétique*, № 153, 2008/1, 81 – 106, Cairn.info, [онлайн] Достъпно на: <https://doi.org/10.3917/poeti.153.0081> [посетен на 19.06.2022].

Льофевр, Р. (1998). Lefèvre, R. Faire son propre malheur : Maupassant romancier face au retour du Même. *Littératures*, № 38, 1998, 79 – 100, Portail Persée [онлайн] Достъпно на: https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1998_num_38_1_1766 [посетен на 15.04.2020].

Мопасан, Г. (1961). Maupassant, G. de. *Bel-Ami*. Lausanne : Éditions Rencontre, Texte établi et présenté par Gilbert Sigaux.

Форестие, Л. 1981. Forestier, L. *Guy de Maupassant et le salon de 1886. Flaubert et Maupassant. Écrivains normands*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1981, 111 – 125, Open Edition Books [онлайн] Достъпно на: <https://books.openedition.org/purh/8564> [посетен на 15.06.2021].