

Соня Александрова-Колева, гл. ас. д-р
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

МОПАСАН В ОПИТ ЗА ИЗЧЕРПВАНЕ НА РЕАЛИСТИЧЕСКАТА РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ – ПОВТОРЕНИЯ, УДВОЯВАНИЯ, ЗАГУБА НА РЕФЕРЕНЦИАЛНОСТ

Резюме. Във фокуса на настоящия анализ е романът на Мопасан „Силна като смъртта“, третиращ темата за художника и в частност за изображението. Предлагаме съдържанието му да се разгледа през призмата на мултиплицирането на отраженията (двойници, повторения, подобия) като опит за поставяне под въпрос на мимезиса. Според нас френският автор представя копия на герои и предмети с различна степен на отклонения от оригинала на отражателен принцип с цел да размие първообраза и да доведе до постепенната му загуба на референциалност. Мопасан пресъздава ситуация, в която мимезисът сякаш се изпразва от съдържанието си, защото се произвеждат толкова много отражения на отраженията, които започват да се заместват едно друго, докато се създаде халюцинаторната картина на свят без възможна трайна репрезентация. Подобна картина е твърде субективна и подкопава самата предпоставка за обективност на изображението, свързана с принципите на реализма и натурализма. Затова подозираме, че Мопасан е част от онези предмодерни творци, които търсят нови форми и похвати без да се откъсват кардинално от класическите такива, и въпреки че осъзнава изхабеността им, именно посредством безбройните повторения, се опитва да ги впримчи в израза на собственото им отрицание.

Ключови думи: образ, подобие, репрезентация, мимезис, Мопасан

„Силна като смъртта“ (1889) безспорно е романът на Мопасан, който най-много се свързва с темата за изобразителното изкуство – не само защото разказва за живота на известен художник, а и понеже в текста се наблюдават многобройни позовавания на различни творци, стилове и събития от историята на живописата. Както отбелязва Колет Бекер, произведението „е тревожен въпрос за статута на артиста и на творбата, тясно свързан с разсъжденията в тогавашните хроники или с изследването на романа“¹. Макар романът да не е сред най-високо

¹ BECKER, C. L'art et la vie : Le drame d'Olivier Bertin. – In: *Revue d'histoire littéraire de la France* « Maupassant », septembre-octobre 1994, p. 792: „...est bien une angoissante interrogation sur le statut de l'artiste et sur la création, étroi-

оценяваните творби на автора², в него той е навлязъл най-дълбоко в изобразяването на страстта от момента на неуловимото ѝ зараждане до нейния фатален край, преплитайки я неразривно с темата за изкуството. И тук е моментът да отбележим, че макар вниманието ни да не се фокусира върху всички проявления на изкуството, в творбата има неколкократно отпратки и към музиката, която въздейства всепоглъщащо на художника Оливие Бертен, по отношение на чийто образ е винаги функционализирана в тъканта на текста: особено акцентиран е епизодът в операта; камерните клавирни изпълнения на графинята и дъщеря ѝ³; още няколко привидно незначителни момента, в които героят слуша музикални творби. Не е пропуснато и литературното изкуство: когато е влюбен, Бертен чете Мюсе, иначе предпочита Балзак, а когато иска да накара Анет да мечтае, той ѝ предлага стиховете на Юго; графинята държи на една ръка разстояние „Манон Леско“, „Страданията на младия Вертер“, „Червено и черно“, дори сериозни критически списания като „Ревю де дьо монд“ и др.

Заглавието на романа е заимствано от библейския текст – „Песен на песните“, гл. 8, с. 6.⁴, а съдържанието му е на пръв поглед изградено около темата за любовта в зряла възраст. Още от корицата производението сякаш ни „подлъгва“ към евентуални морално-религиозни измерения на съдържанието и въпреки че спорадично текстът прибегва до такива съждения⁵, по-вероятно с оглед на целостта ни се струва Мопасан да работи на специфично отражателен принцип. Под отражателен принцип ще разбираме техника, която позволява на автора да разорява подобни образи, без да създава напълно съвпадащи копия, с цел да изгради поредици от отражения с различна степен на отклонение

tement liée aux réflexions des chroniques contemporaines ou de l'étude sur le roman“. Всички преводи на откъси от критически статии от френски език в текста са мои – С. А.

² „Силна като смъртта“ и „Нашето сърце“ са считани от Бекер за написани според тренда на времето (пак там, с. 794).

³ Вж.: МОПАСАН, Г. *Силна като смъртта*. Прев. Н. Розева. София: Фама, 2013, с. 168–170. (Всички цитати по-нататък са по това издание.)

⁴ Библия, София: Издава Св. Синод, 1991, с. 754: „Положй ме като печат на сърцето си, като пръстен на ръката си, защото любовта е силна като смърт; ревността — люта като преизподня; стрелите ѝ са стрели огнени; тя е пламък много силен“.

⁵ В епизода с разсъжденията на графинята след първото бурно консумиране на страстта, тя твърде рационално обмисля греховното си положение. Има и няколко момента, в които е изобразена как се моли, но авторът не пропуска да отбележи греховното съдържание на нейните иначе сърдечни молби. В текста на романа е и страховитото заключение, че „този, който е измислил този живот и е създал хората, е бил или напълно спял, или много зъл“.

ние едно от друго и спрямо оригинала, които да размият първообраза и да доведат до постепенната му загуба на референциалност.

Относно приликите и подобията като средство в творчеството на Мопасан са се изказали авторитетни изследователи като Пиер Байар в „Мопасан точно преди Фройд“, Алберто Савинио в „Мопасан и Другия“, Филип Бонфис в „Като Мопасан“, Жак Биенвеню в „Мопасан, Флобер и „Орла“ и мн. др. Всеки от тях по различен начин интерпретира тяхната употреба. Според Бонфис в различните творби на Мопасан между героя и неговия двойник се изпречва материалната преграда – портрет в „Силна като смъртта“, дагеротип в „Пиер и Жан“, снимка в „Орла“, огледало и т. н., която предизвиква реакцията му. Тук се налага да уточним, че не е задължително героите да провиждат като подобие собствения си образ, възможно е да открият образ на любимо същество, предмет или спомен, но при всички случаи появата му ги подбужда към действие „и всички реагират на едно и също, на това, което предхожда и вероятно предизвиква приликата [...] и на което в крайна сметка заприличват“⁶ и което предвещава трагична развързка. При Савинио и Байар подобие се тълкува повече като прилика с някой друг или нещо друго; за Тревър Харис в „Maupassant et Fort comme la mort : le roman contrefait“ приликите и подобията се превръщат в основна тема на „Силна като смъртта“; в изследванията, посветени на фантастичните творби на френския белетрист, анализът на двойника върви предимно по линията на психологията на мъжа, достигаща до лудост в случаите на обсебване. Самият Мопасан в предговора към „Пиер и Жан“ също изразява, макар и противоречиво, становище относно повторението в литературата, което, от една страна, го ужасява, затова настоява за оригинална творба, способна да улови неповторимостта на елементите, които съставят реалността, а от друга страна, той приветства детайлното пресъздаване на живота. Както казва Льофевр „учудваща е способността му мигновено да открие и осъди повторението, но преди това да наблегне на неговото значение“⁷. Всъщност Мопасан не харесва нито реалността, нито миметичния подход към нея в изкуството, затова вероятно е търсел начин да го надмogne чрез различни техники, които да го изтръгнат от лабиринта на приликите, дори когато подхожда към тях репрезентативно.

⁶ BONNEFIS, Ph. *Comme Maupassant*. Lille: Presse universitaire de Lille, coll. « Objet », 1981, p. 131: „mais tous ils réagissent à la même chose, ne réagissent, au fond, qu'à cette chose qui précède, et peut-être commande, la ressemblance, et qui [...] est ce à quoi on en vient, en dernière instance, à ressembler [...]“.

⁷ LEFÈVRE, R. *Faire son propre malheur : Maupassant romancier face au retour du Même*. – In: *Littératures*, № 38, 1998, p. 79: „Il faut s'étonner de cette aptitude à simultanément valoriser et déprécier la mais d'abord souligner l'importance de cette dernière“.

Особено интересна за нашата хипотеза е гледната точка на Даниел Мортие, който сравнява романа на Мопасан с „Портретът на Дориан Грей“ на Уайлд, започвайки с темата за остаряването, опит за елиминирването на което е един портрет и постепенно навлизайки в отношенията между реалност и изкуство. Според Мортие при френския автор обичайното отношение между живота и изкуството е преобърнато по различен от този на Уайлд начин: „всъщност портретът става референт на реалността. Според херцогинята младата Анет „прилича много повече на картината“, отколкото на майка си. А разказвачът от своя страна ни казва „тя беше живата сестра на картината“⁸. Сравняваните романи по наблюденията на Мортие привилегирват референциалната функция на портрета, който понякога става огледало, понякога репродукция на природата, но черпят философските си основания от идеите на Шопенхауер. Освен това изследователят отбелязва още два важни факта: че „Силна като смъртта“ страда от подценяването на психологическия роман в края на XIX век във Франция и че маркира разрива на Мопасан с Флоберовата стилистика.

Още един интересен поглед, този на Пиеро от неговото изследване „Le portrait et le miroir. Identité et différence dans les romans de Maupassant“ насочва към появата на две същества, на двойка или на две достатъчно свързани реалности – почти квазиидентични, упорито присъстваща в романите на белетриста, които нарушават кохерентността на романовия свят, затова „една от скритите цели на интригата е да унищожи удвояването като подчертае разликите между двойниците или като елиминира един от тях“⁹. Неговата логика ще интерпретира художника Бертен от „Силна като смъртта“ като подчинен на компулсивно повторително желание да възпроизведе с дъщерята ситуации, които някога е преживял с майката. А двете жени вижда като прогресивно диференциращи се образи – дъщерята, която разцъфва, и майката, която се разпада. Съответно за фикционални отражатели на извършващите се в хода на сюжета промени у Ан и Анет Пиеро определя два предмета – огледалото и портрета. Първият е изкристализиран майчин образ, а вторият „в своята непроменимост е гарант за идентич-

⁸ MORTIER, D. Fort comme la mort et Le portrait de Dorian Gray. – In: *Études Normandes « Maupassant du réel au Fantastique »*, № 2, an. 43, 1994, p. 134: “C’est en effet le tableau qui devient le référent de la réalité. Selon la duchesse toujours, la jeune Annette „ressemble bien plus à cette toile“ qu’elle ne ressemble à sa mère. Et le narrateur, de son côté, nous dit qu’elle „semblait la soeur vivante de la peinture“.”

⁹ PIERROT, J. Le portrait et le miroir. Identité et différence dans les romans de Maupassant. – In: *Revue d’histoire littéraire de la France « Maupassant »*, septembre-octobre 1994, p. 774: “l’un des objectifs implicites des intrigues est de faire disparaître ces dédoublements, soit en accentuant la différence entre les deux pôles concernés, soit en éliminant l’un des deux”.

ността с отстояние от двадесет години между двете жени¹⁰.

Ще се съгласим с наблюденията на Мортие, че портретът на графиня Ани дьо Гилроа има ключова роля в смислоизграждането на текста, че се превръща в референт, но не само на романовата реалност, а и на естетическата „реалност“. Отчасти ще приемем и хипотезата на Пиеро, поне що се отнася до образа на майката, но ще допълним към нея предположението, че художникът умира, понеже иска да избегне повторението, а не да му се отдаде. Относно портрета, който наистина би трябвало да бъде знак за идентичност, ще потърсим доколко е възможно той да се е превърнал в първообраз на абстрактна естетическа идентичност.

Цялата история на страстта, която Мопасан разказва, е малко нетрадиционна, първо защото отношението между художника и графинята се изграждат постепенно, дори в известен смисъл рационално и у двата персонажа; после защото те се основават изцяло на чистото естетическо възприятие на Бертен: „тази хубава руса жена в черно, сътворена от слънце и жалейка“ (с. 22). То задвижва реципрочно чувство у Ан. След първата им случайна и мимолетна среща у художника се поражда желание да нарисува портрет на жената, която му се е сторила подходяща за модел: „намираше я очарователна, но тя не отговаряше все пак на идеалната жена, създадена от сляпата му надежда“ (с. 27). Тя от своя страна е поласкана в женската си суета, че известен майстор иска да му позира. Вследствие на многобройните сеанси, по време на които тя трудно се отпуска, Оливие я подбужда към разговори и между тях се създава близост, по-скоро рационална, отколкото емоционална, която помага на артиста да извади от модела най-красивите черти. В процеса на рисуването той я пожелава и еднократно я прелъстява, а тя за кратко се опитва да не попадне под налягането на страстта, но малко преди да бъде довършен портрета, съпротивата ѝ е сломена и така започва дългогодишната им връзка.

Портретът обаче освен претекст за разгарянето на страстта се явява и неин двигател: „безспорно най-хубавия нарисуван от него досега, защото бе съумял да види и да предаде онова неизразимо, което художникът почти никога не съзира – отражението, тайната, облика на душата, която се мярка неуловимо по лицето“ (с. 40). И още при първото текстуално експлицитно подобие, придаващо на портрета ранг на шедьовър, е изтъкната връзката по-скоро с душата, отколкото с външността на Ан. Това ни кара да си зададем въпроса за репрезентацията, ако целта на художника е да пресъздаде точно своя модел, докъде се простират границите на тази точност? Видимо в случая те са отвъд-материални, успехът му се състои в това, че портретът е прехвърлил

¹⁰ „...dans son immuabilité, est le garant de l'identité, à vingt ans de distance, entre les deux femmes“ (ibid., p. 784).

физическата красота и е уловил духовното движение – идеята, първообраза на жената. Художникът е сътворил идеалната жена на базата на несъвършения реален материал, направил е портрет на онова, което в неговите представи е естетически съвършено. Затова за портрета можем да мислим като за нереален, доколкото в реалността на романа не се открива негов абсолютен референт, той е продукт на идеята за жената, която творецът би обичал и до която само частично/физически се доближава графиня Ан дьо Гилроа. При все това чувствата му са насочени към макар и несъвършеното материално отражение на идеалния образ и така Мопасан ни кара да се замислим кой е първоначалният образ и кое неговото отражение. Освен това ни показва, че няма пълно припокриване между двете, т. е. парадоксално не е търсен буквалният принцип на мимезиса при изграждането на един базисно миметичен жанр като портрета. Това беше и една от причините да наречем подхода му по-скоро огледален.

Портретът е окачен на видно място в дома на графинята и освен че всички посетители му се наслаждават и го оценяват, домакинята умело го използва като разпалка за затихващата страст между нея и Бертен всеки път, когато е необходимо – когато го види, той си припомня първоначалните вълнения и допълнително поласкан за майсторството си от сервилни коментари за творбата, възвръща топлото си отношение към Ан. Но Мопасан не спира с техниката на удвояването и оглеждането до картината. Докато позира за своя портрет, Ан често води със себе си своята дъщеря, която художникът обсипва с внимание, за да привлече майката. А когато след време тя пораства и отново се срещат, защото трябва да бъде представена в обществото, той неусетно се увлича и по дъщерята.¹¹ Причината да се влюби в Анет е приликата, която намира първо между нея и майка ѝ и после между нея и майчиния портрет. В текста на романа установяването на тези аналогии се случва отново постепенно: първо майката нарочно подчертава приликите между двете, защото така изтъква своята запазена красота; после художникът се опива от възможността едновременно да бъде в компанията и на двете жени, при това до степен да не може да ги раз-

¹¹ Тук се налага да изразим известно несъгласие с поредица от автори (Льофевр, Мзаби, Мортие и др.), които виждат в появата на дъщерята причината за трагическата развръзка в романа, като визират втората ѝ поява вече като девойка. Една от причините е, че това не е първото ѝ представяне в текста, което те видимо negliжират, вероятно защото не откриват прилика със сцената с малкото дете. Ако следваме тяхната логика, втората поява би трябвало да бъде различна от първата, което според нас е под съмнение, защото и в двата епизода фигурата на дъщерята е директно обвързана с майката и с любовната тема. Разликата е единствено времева – отстояние от няколко години.

личи или по-скоро в желанието си да ги слее в един образ.

От тази естествена или умишлено създадена, действителна и придобита със старание прилика в съзнанието и сърцето на художника се породи чудновата престава за двойно, отдавнашно и сегашно същество, едновременно добре познато и почти неизвестно, за две тела, създадени последователно от една и съща плът, за една и съща жена, която се е продължила, подмладила, станала е пак това, което е била. И той живееше край тези две жени, разделен между двете, неспокоен, смутен, като изпитваше към майката наново пробуден плам и обгръщаше дъщерята с някаква неясна обич. (с. 106)

Докато накрая открива огромната прилика на Анет с портрета и страстта към нея го подлудява. И тук изпъква едно видимо отклонение от натуралистичната поетика, с които името на Мопасан обикновено се свързва от френските изследователи. Страстта не е продукт на биологичен импулс, а на естетически, при това не само у художника, за който би било разбираемо да усеща по различен начин красивото, но и у графинята, която се отъждествява с литературен образ: „тя го слушаше с внимание, малко развълнувана, в същото време малко смутена от този разказ, приличен на роман, чиято героиня е самата тя“ (с. 29). Модерното в подхода на Мопасан е не просто че привличането възниква на естетическа основа, това би било естествено, но че винаги е референциално отнесено към изкуството посредством различни форми на повторение с вариации и огледални аналогии. Бертен изглежда влюбен в идеята за красивата жена, която поради липса на пълно материално съответствие се проектира върху най-подобния субект и когато той загуби част от своето естетическо съдържание, се прехвърля върху най-близкия инвариант. В подкрепа на подобно твърдение е и логиката на Рене Льофевр, който обособява в романа три нива на съществуване според Платон (нещата/предметите, отраженията/сенките, идеите/формите): „*eidōs*, типът, който илюстрират Ан и Анет, конкретните реалности (Ан и Анет – техния смях например), симулакрумите (и преди всичко света – неговия *riktus*)“¹². Според него образът на художника е двойно парадоксален, защото като „критически разум е неспособен да сбърка автентичната реалност с фалшивата ѝ репродукция, а се нахвърля жадно на Анет – образ на своята майка. Изграден от дистанцирането с реалността, той ѝ се поддава, когато тя се превръща в обект на изображението“¹³. Затова

¹² LEFÈVRE, R. Le ridicule raisonnement de *Fort comme la mort*. – In: *Romantisme « Romans »*, № 95, 1997, p. 80: „*eidōs*, le type, dont Anne et Annette sont des participants, les réalités concrètes (Anne et Annette : leur rire par exemple est vrai), les simulacres (et tout d’abord le monde : son rictus)“.

¹³ „Esprit critique incapable de confondre une réalité authentique et sa reproduction factice, il se jette avidement sur Annette, image de sa mère. Établi à distance de la réalité, il y succombe lorsqu’elle devient objet à peindre“ (ibid., p. 76).

изследователят смята, че в любовта не успявайки да поддържа дистанция с обекта, художникът иска да абсорбира реалността преди да я избрази. И това е напълно аргументирано относно видимия свят, който би представлявал само отражение на истински съществуващото – първообраза на нещата. В случая на романа, който вече е някаква форма на мимезис на реалността, ако възприемаме Мопасановото писане в рамките на реализма или на натурализма, този процес се мултиплицира и отражението (литературния текст) на отражението (реалността) отразява освен всички нива на съществуване и вторичното/романовото естетическо отражение (портрета), който се явява едновременно отражение на живописен (реален) жанр и на две героини (отражения на отражението). Според нас Мопасан си играе с двойници и техните варианти съвсем целенасочено, от една страна, за да конструира посредством огледалните образи самите събития в текста, от друга, за да зададе тематичните проекции на търсенето на любовта и на хода на времето, като същевременно технически довежда репрезентацията до хиперболизиран предел на повторителност, с което я поставя под въпрос.

Както може да се предположи, един от способите за умножаване на образа минава през употребата на различни огледални повърхности, които в романа най-активно работят по линията на отражението на графинята. Макар от младостта си Ан да разчита на външността и кокетството, колкото повече напредва сюжетът, следователно линейното време, толкова по-често Мопасан рисува оглеждащата се жена, която констатира възрастовите промени и е все по-отчаяна от отражението си:

Тази мисъл се появяваше отначало от време на време само когато забелязваше у дома си или другаде гладката повърхност на страшния кристал. Спираше се по тротоарите, за да се огледа във витрините, привличана от всяко стъкло, с което продавачите украсяват фасадите на магазините си. После това се превърна в болест, в неизлечимо влечение. (с. 201)

Постепенното обсебване от огледалния образ е първата стъпка към изличаването на героинята, което ще настъпи с пълната загуба на ориентация спрямо първообраза и вторичната му проекция. Преди да стигне до маниакалност, изразяваща се в непрекъснато оглеждане в миниатюрната пудриера, която непрекъснато крие в ръката си, тя вече е осъзнала, че годините я лишават от физическа прелест, но се надява да получи известна отсрочка, в която все още да е привлекателна, макар и с малко външна помощ „пудри, помади, червила, пухчета, четчици, които ѝ носеха една рисувана, обикновено, неустойчива хубост“ (с. 203). Затова ни се струва, че ужасът от старостта я смазва не защото е тънела в някаква рационална заблуда или блажено неведение, а съвсем символично – изобразен отново и с помощта на аналогични съби-

тия – смъртта/раздялата с майка ѝ и първото съмнение в чувствата на Бертен, съпътствано от кратката им раздяла заради погребението. Неумолимото напредване на времето тя изпитва физически: „усеща като някакъв смътен сърбеж бавното напредване на бръчките по челото, отпускането на мускулите по страните и по шията, умножаването на безбройните чертици, които набраздяват уморената кожа“ (с. 203). Затова в пристъп на неудържимо отчаяние и ярост графинята запокитва огледалцето в стената в жалък опит да се отърве от преследващия я засилено отблъскващ¹⁴ собствен образ, но нейният съпруг, по мопасановски жестоко, ѝ го връща поправено и дори по-красиво. Ан е обречена на отражението си, никакъв жест не би могъл да ѝ върне референциалността, защото същността на тази референция (портретът – знак за любовта) вече е извън нея и е просто въпрос на време да го осъзнае: „Елипсовидната гравирани рамка затваряше лицето ѝ като старинен образ, като портрет от миналия век, като някога свеж, а сега вече поизбледнял от слънцето пастел“ (с. 201).

В интерес на прецизността трябва да отбележим, че моменти на оглеждане се наблюдават и по отношение на Оливие – особено ярка е началната сцена в ателието, където той тренира пред огледалото. За него обаче този предмет е работен инструмент, в който проверява перспективата и точността на позите, затова, когато не рисува, го забулва с перде. Докато вдига гири той оглежда поостарялата си, но все още впечатляваща фигура и по-скоро със задоволство регистрира, че въпреки някои недостатъци на възрастта все още пази известна привлекателност. Разликата в перцепцията на двата персонажа е видима: докато жената се вглежда и в най-малкия детайл на лицето си, търсейки разрушителните знаци на времето; мъжът се възприема в целостта си – лице, фигура, стойка, мускулна сила и предпочита да наблегне на положителните/запазените характеристики. Краят на сцената е маркиран от неочакваната поява на графинята, начертана в огледална перспектива: „но внезапно в огледалото, където се отразяваше цялото ателие, се размърда завесата на вратата, след това се появи женска глава – само една надничаща глава. И нечий глас запита зад него...“ (с. 10). Наличието на две завеси – едната вдигната, другата спусната, е поредното удвояване на образа, в случая на препятствието, скриващо поне

¹⁴ В нейните очи собствената ѝ старост е в известна степен хиперболизирана, защото е съизмерена с любовта на Бертен и колкото повече угасва пламъчето между двамата, толкова по-повяхнала се чувства. Емоционалното ѝ възприятие влиза в логическо противоречие с изминалото в романа време от няколко месеца, още повече, че никой друг не забелязва „сбръчкването ѝ“, освен камериерката, при това само в дните на най-голяма мъка след погребението на майка ѝ. След това изрично е отбелязано нейното възстановяване при това отново от камериерката.

частично реалността. По-интересна е концентрацията върху главата на жената и неопределената ѝ идентичност, които интерпретираме като податка към последвалото обезличаване на образа.

Текстът наистина е изграден от поредица отблясъци, които се преплитат и взаимно обуславят отношенията между персонажите в психологическото повествование. Поредно формално подобие се наблюдава и по отношение на имената на майка и дъщеря – Ан и Анет¹⁵, последното е мило съкращение от Антоанет, което не е случайно. Авторът от самото начало, преди физическото сходство да изкристализира, смесва отношението на художника към двете жени – „...прегръщаше малката Анет и я целуваше нежно по очите или косите, като гледаше майката, сякаш искаше да каже: „Вас целувам сега, а не детето““ (с. 25), превръща едната в продължение на другата и подсказва огледалните трансформации на образа. Бихме могли дори да предположим, че той изгражда един образ с различни варианти като започнем с Ан, нейния портрет и завършим с дъщеря ѝ – един мултиплициран през погледа на Бертен персонаж със сходни и при все това различни измерения.

Макар да се отклоняваме от фокуса на анализа, не може да не споменем и друго несъответствие с типичните за Мопасан похвати, прозиращо в „Силна като смъртта“ – различното отношение към женския персонаж. Известно е отрицателното отношение на френския автор към бременността и майчинството, засвидетелствано в поредица от негови творби, което извежда сред мнозина анализатори хипотезата за неговия мизогинизъм. Обикновено при изобразяване на темата Мопасан набляга на факта, че те отнемат от физическата привлекателност на жената, че я превръщат в полуживотински екземпляр, осигуряващ възпроизводството на вида, както и че твърде често детето е плод на извънбрачни отношения. Но в анализираната творба няма и по-вече от тези иначе приближаващи повествованието до натуралистичната стилистика смисли. Напротив, привлекателността на графинята е открита именно по време на майчинството ѝ, което не само не възпрепятства естетическата оценка, а даже я интензифицира. Дори честото довеждане на детето в ателието на художника да има морално защитен характер за Ан, мъжът не само не е подразнен от присъствието му, а го оценява и използва, за да демонстрира отношението си към майката. Подозираме, че подобна кардинална промяна в отношението

¹⁵ Само между другото ще отбележим, че в основата на значението на вариантите на това женско име стои Ана и е напълно вероятно Мопасан да е бил запознат с текста на едноименния роман на Толстой, преведен за първи път на френски през 1885 г. (вж. Notice n°: FRBNF31478213 du catalogue général de la Bibliothèque nationale de France). И съответно е възможно да е бил повлиян от образа на Анна Каренина при избора на име за героинята си, чиято история е само далечно ехо на руския романов сюжет, но има известни прилики с него.

не се отнася до трансформация във възгледите на автора, а е един от похватите, изграждащ съответствията на образите, който е необходим за огледалния принцип. Още повече, че майчинството логически осигурява поредната аналогия, израз на върховната естетическа наслада от образа на любимата у художника в романа е подчертан и от присъствието на смъртта. Докато му позира за портрета, графинята е в траур поради загубата на баща си; когато Бертен осъзнава чувствата си към дъщерята, тя също е в траур – знак за загубата на баба ѝ. На няколко места в текста Мопасан подчертава как траурът подхожда на младите руси жени, как подчертава красотата им, за да подсказе осезаемата връзка между любовта и смъртта, която кулминира на финала на романа. При сцената на смъртта на главния герой се разоряват дори отраженията на самата смърт: той физически агонизира, докато принуждава графинята да изгори любовните си писма – символично да убие свидетелствата за любовта им; същевременно самата тя е в траур поради смъртта на майка си. Образи и отражения се вплитат така хомогенно в текста на романа, че понякога оставаме с впечатлението, че авторът се е опитал да мултиплицира образите в гора от инварианти, че е посегнал към Бодлеровите съответствия и идеите на символизма, за да достигне до онази първоначална идея, която би могла да въплъщава смисъла на трансценденталната любов.

Трябва да аргументираме усещането за частично влияние на символизма над конкретния текст на Мопасан и през невероятната сетивност на повествованието, която се постига благодарение на опита за пресъздаване на свят посредством участието на всички сетива. Относно слуха можем да посочим поредица от доказателства за ролята на това сетиво в изграждането на образите: най-напред Бертен е меломан, в състояние напълно да се разтвори в музиката (вж. с. 75–76), поради което последните пронизващи заключения относно пълното си пропадане в любовта към Анет (отново преплетени с разсъждения за изкуството) достига по времето на брилянтната постановка на операта „Фауст“ (вж. с. 205–213). След това една от първите следи, които подсказват на художника опасната прилика между майка и дъщеря, е гласът на девойката:

А той слушаше, обзет от нарастващо вълнение, дебнеше, очакваше в изразите на това почти чуждо за сърцето му девойче някоя дума, някой звук или смях, изостанал в гърлото му от младостта на майката. Някои интонации го караха понякога да потръпва от учудване. В думите им имаше, разбира се, различия, поради които той не бе забелязал от началото сходството и често пъти съвсем не сливаше образите на майката и дъщерята; но внезапно отгласите от говора на майката ставаха още по-поразителни поради тези различия. Той бе съзрял досега с приятелски-любопитен поглед само приликата в лицата; а ето че тайната на

този възкръснал глас сливаше дотолкова двата образа, щото извърщайки глава, за да не вижда вече девойката, той се запитваше понякога дали не му говори графинята – от преди дванайсет години. (с. 83)

При зараждането на страстта у художника магията на гласа, на звука има почти толкова главна роля, колкото и формите, възприемани от окото, което създава още повече наситеност на описанието, но не води към реалистичност на изображението, а по-скоро към халюцинативност. В съответствие със звуковите влияния е изградено и началото на връзката с майката, само че там доминира обменът на думи и общи интереси, създаващи приятно и увлекателно усещане, предразполагащи към последващите събития. Можем да твърдим, че началото на тяхното ухажване започва буквално с призив към словото: „да разговаряме, госпожо“, бе изречено от него много сериозно“ (с. 21).

Мирисът също играе важна роля при изграждането на образа на любовта и съответно на психическото му отражение или на обратно – на първоначалната идея за любовта и нейните материални измерения. На две места в текста е посочено, че градината на графинята е изпълнена с полски цветя и ухае на мед, което засилва привличането героя. Също така многократно е описано влиянието на следата, оставена от женския парфюм след прошумоляването на роклята и вълнението, което подобен аромат предизвиква у художника, спомняйки му за любимата. Разбира се подобни алюзии са достатъчно тривиални в романтичeskата литература, затова допускаме, че са употребени целенасочено с идеята да изградят лесно установим от читателя ольфактивен образ въз основа на второсигналната рефлексия.

Подобно е положението и с допира, който естествено съпътства пресъздаването на любовните отношения. И тук трябва да признаем, че Мопасан отново се е отклонил от специфичния си почерк, особено при изобразяването на отношенията между мъжа и жената – наблюдаваме липса на каквито и да било сексуални откъси и еротични изображения. Единственото място, което разкрива консумацията на връзката между Оливие и Ан е първият акт, описан извънредно скромно за художествената практика на автора:

Когато усети, че изведнъж той я прегръща и целува страстно по устните, тя поиска да извика, да се бори, да го отблъсне, но веднага прецени, че е загубена; защото едновременно се противеше и отстъпваше, мъчеше се да се освободи и се отдаваше, прегръщаше го и пламенно викаше:

– Не, не, не искам! След това се отпусна сломена, закрила лице с ръцете си; после се изправи изведнъж, взе шапката си, паднала на килима, сложи я и избяга, въпреки молбите на Оливие, който я бе уловил за роклята. (с. 31)

И въпреки че сексуалната страна на връзката е необичайно минимизирана, в романа изобилстват всевъзможни сцени на допир на ръцете, на целувки по челото, на разходки под ръка, на полагане на глава в скута, на милване по косите и т. н., които придават на отношенията дълбоко психологичен характер с лек еротичен привкус. Всъщност Мопасан избира и така да завърши историята на Ан и художника, в привидно баналната хватка между допира и зрението, в която живеят първо докосва смъртта ужасен и после вижда умиротворения починал:

Стори ѝ се, че пръстите на Оливие изстиват в нейните. Наистина ли? Сигурно не! А откъде усети тогава допир с нещо неизразимо, с нещо вледенено? Тя се поизправи, обезумяла от уплаха, за да погледне лицето му. То беше успокоено, безстрастно, безгрижно, безучастно към всяка неволя, усмирено изведнъж от Вечната забрава. (с. 239)

Единствено вкусът е сякаш пренебрегнат при органолептичното изобразяване в произведението, защото съпътства само сцените на хранене и не се вписва пряко в обрисовката на чувствата. В този смисъл можем да обобщим, че по логиката на това сетиво в романа е подхотено традиционно – ако героят загуби апетит, значи е разстроен; ако е посъветван да консумира някаква храна или напитка, то е за да възвърне физическите и психическите си сили.

И естествено стигаме до зрението, което по подразбиране е водещото сетивно възприятие в историята за един художник. Работата с цветовете, нюансите и светлосенките е онова, което видимо вълнува Мопасан, както проличава от дескриптивната му прозаическа техника в конкретния текст. Изобилието от сравнително кратки описания, свързани с живописата конкретно, чрез споменаване на художник или творба, и в по-голяма степен с определена живописна техника или „поглед“ изпъстрят романа. Ще изтъкнем само някои онагледяващи примери, сред които многократната смислова игра със светлините и сенките. Повяхващата Ан търси спасение в полусенките на градските салони, в сумрака на бледоосветените вечери „в безопасност сред мъгливата и неясна парижка светлина, която едва озарява нещата и ги оставя както да се виждат, така и да се отгатват“ (с. 148), за да прикрие знаците за отминаващата красота. На деликатно подчертаното от светлосенките лице на графинята, сякаш излязло от нидерландска картина, се противопоставя бликналата дневна светлина, в която сияе дъщеря ѝ – било то на улицата в летен ден или в провинцията под лъчите на жаркото слънце, описанията на момичето винаги вибрират като светлината в импресионистичната живопис. Допускаме, че авторът нарочно избира различна изобразителна стилистика, за да придаде, от една страна, различния чар на съответната възраст на героините, от друга, за да подчертае неуловимите разлики между „оригинал“ и „копие“, които,

както вече отбелязахме, са в основата на техническата му стратегия.

Освен при портретирането на персонажите, внимателната работа със светлината играе основна роля и при интериорните описания, блестящ пример за което е встъпителната картина:

Светлината навлизаше в просторното ателие през отворения прозорец на тавана. Голям квадрат от ярка синя светлина, ясна пролука към далечния безкрай на лазура, където прелитаха птичи ята. Но щом проникнеше във високото строго помещение, отрупано със завеси и килими, радостната небесна ведрина отслабваше, смекчаваше се, заспиваше по платовете, замираще в завесите на вратите или едва озаряваше тъмните ъгли, където само позлатените рамки припламваха като огньовете. (с. 7)

Не е само невероятният усет към перспективата, в тази обрисовка е запечатано и разбирането за същностната функция на светлината в изобразителния процес, внимателното ѝ наблюдение и отражение от различни гледни точки създават почти живописен портрет на помещението, в което на пръв поглед няма нищо необикновено, освен че то е отправната точка на всички миметични и псевдомиметични (или психомиметични) разрозявания, на които ще станем свидетели в текста впоследствие. И понеже романът започва с описанието на ателието – това първо представено затворено пространство, особено впечатление прави, че до последния ред Мопасан следва идеята за омекотяване и приглушаване на светлината в градските топоси или пресъздава нощни картини на открито, облени от бледа луна (вж. с. 133), винаги когато изтъква красотата на графинята или когато художникът има емоционални пориви към нея. Когато рисува открити пространства в ясен ден, обикновено свързани с чувствата на Бертен към дъщерята, той следва типичния си дескриптивен стил от новелите и разказите – с точни и пестеливи средства, зад които прозира авторовия захлас по дивата природа.

Що се отнася до директно цитираните в романа реални творци, можем да споменем описанието на будоара на графинята в стил Вато (с. 19), положително оценените в епизода с изложбата в Салона академици, съвременници на автора – Жервекс, Пюви дьо Шаван, Бери, Бона и др. (с. 97) и когато става дума за алтернативния Салон – обобщено представените като група на невъздържателите творци: „някаква група художници, импресионисти в пияно състояние. Двама от тях са доста добри“ (с. 48). Ще си позволим да допълним към тях и една индиректна отправка към реално събитие, свързано с картина на Мане, към което препраща заглавието на платното на Бертен „Уличната певица“. Според Бекер измислената картина в романа кореспондира с тази, изложена от Мане през 1863 г. в галерия „Марине“, която нямала почти никакъв успех сред публиката, освен мнението на Зола и се препродавала ня-

колко пъти за символична сума.¹⁶ Налага се да припомним обаче, че и отвъд този конкретен роман, за да създаде бърза представа за място или герой, Мопасан често си служи със сравнения, които включват художници или техни творби. Подобна алюзивна техника не е изненадваща, когато говорим за кратки жанрове, защото пести от описанието, но френският автор често прибегва до нея и в романите си, което ни подсказва, че вероятно освен полезна е и нарочна – търсене на съответствия между литература и изобразително изкуство. Например в романа „Монт-Ориол“ при първото посещение на Андермат в избата на стария Ориол сцената е сравнена с картина на фламандски живописец: „Светлината на свещта падаше право върху лицата им: бащата приличаше на старейшина, а синът – на селянин войник. Андермат прошепна на ухото на Гонтран: – Каква хубава картина от Тение, нали!“¹⁷ При въвеждането на образа на обездвижения дядо Кловис е използван художник график: „приличаше на просяк от картините на Кало“¹⁸. Изгледът към стария замък Турноел ни отправя към гравьор и илюстратор: „...наистина е прекрасно! Истинска осъществена мечта на Гюстав Доре!“¹⁹, а за да бъде илюстрирана щедростта на Андермат към близките му е споменат подарък за маркиза – картина от Теодор Русо²⁰.

Целите на такъв подход вероятно са няколко и различни. Ако започнем с умножаването на подобията, ще видим как тяхното разоряване неотменно е свързано с дълбаенето в паметта и същността на двамата централни герои – Ан и Оливие, детайлно психологизирани, за разлика от скицираните второстепенни персонажи. При установяването на всяка следваща прилика, а понякога и съвсем инстинктивно преди тя да бъде рационализирана, централните фигури в романа се объркват и постепенно се изгубват, за да може на финала на творбата да се „отчуждят“ от себе си или поне от представата, която са имали за себе си. Процесът на постепенна загуба на автентичност при графинята е по-ясно видим, защото е опосредстван от темата за времето. В хода на събитията тя плавно осъзнава остаряването си посредством акта на оглеждането: първо в дъщеря си, после в огледалото, накрая в очите на любимия. С всяка стъпка по пътя към изчезването си – доколкото можем така да наречем изгубването на всякаква референциалност – Ан болезнено осъзнава раз-

¹⁶ По-подробно вж.: ВЕСКЕР, С. Л. с. 790.

¹⁷ МОПАСАН, Г. *Монт-Ориол*. Прев. Майя Илиева. София: Жар – Жанет Аргирова, 2020, с. 44.

¹⁸ Пак там, с. 48.

¹⁹ Пак там, с. 87.

²⁰ Пак там, с. 171. Подобни примери могат да се умножат, ако вземем предвид и други романи на Мопасан. Още в началото на романа „Един живот“ главната героиня Жан е сравнена с портрет на Веронезе; Сюзан от „Бел ами“, цялата в розово, изглежда като лакиран Вато и т. н.

минаването между това, което е била и това, в което се превръща. Двигателят на нейното изчезване е невъзможността ѝ да разпознае в „сегашната“ физическа обвивка някогашното си съдържание. Тя не успява да съвмести психическия си живот, жизнен като в младостта, с физическата деградация на тялото и постепенно²¹ се разцепва на две, сама отхвърляйки нелицеприятния си облик. „Свършено е! А при това тя усещаше все още своите копнежи на девойка и страстни пориви на млада жена! Остаряла бе само плътта ѝ, жалката кожа...“ (Силна като смъртта, с. 200). Мопасан обаче не се е задоволил само с констатацията, отишъл е по-далеч, отнел ѝ е дори собствения ѝ портрет – еманация на лъчезарната ѝ хубост, лишил я е от младостта и любовта, с които той я свързва. Сякаш не е достатъчно, че времето съсипва материалната форма, та той ѝ взема и духовна същност. Приписал е портрета на Ан на нейната дъщеря:

Господи! Възможно ли е? Тя е възкръснала! О, миличка Ани, виждам ви пак такава, каквато бяхте, каквато ви познавах толкова добре в първата ви жалейка, не във втората, защото вече бяхте изгубили баща си. О, а пък Анет в тая черна рокля е просто жив двойник на майка си! Какво чудо! Никой не би забелязал това, ако не беше портретът. Дъщеря ви прилича наистина много на вас, но още повече на портрета. (с. 150)

Жестокостта и безпощадността на констатацията се засилват от факта, че са направени от най-дългогодишната приятелка на графинята, т. е. от жена, която я познава добре и освен това не е особено заинтересована от изкуството. Превръщането на Анет в „жива сестра на портрета“ е финалната фаза в обезличаването на Ан, повратната точка, в която тя загубва своя денотат и същността на образа ѝ изчезва. Подобно, макар и теоретично обобщаващо наблюдение е направено и от Пиеро:

Между две същества свързани по кръвен път, една родова квазиидентичност благоприятства наративната структура, като ги кара да се конкурират и така се задвижва механизъм на диференциация, довеждащ до привилегироване на едно от тях; в два от трите²² разгледани случая това е по-младото. Вследствие на този механизъм единственият изход е изличаването.²³

²¹ Героинята не приема пасивно и безропотно физическата си деградация. Първоначално се опитва да заличи следите на времето по лицето си с грим, подходящи по цвят тоалети и приглушено осветление – действа спрямо себе си и по тази линия претърпява пълен неуспех, който кулминира в мания по огледала. После се захваща да ускори брака на дъщеря си с илюзията, че така ще запази Бертен – действа спрямо другите, отново неуспешно, защото Бертен умира преди сватбата.

²² Става дума за три романа – „Монт-Ориол“, „Силна като смъртта“ и „Бел Ами“.

²³ „Entre deux êtres que relie un lien de consanguinité, une quasi-identité

Разбира се не сме напълно съгласни с него, защото между майка и дъщеря конкуренция реално не протича, имайки предвид че Анет не проявява никакъв емоционален интерес към любовника на графинята, тя изпитва емоции към годеника си, докато майка ѝ се конкурира повече с времето, за да задържи интереса на художника.

Ще си позволим да допълним, че и при този съществен момент авторът не се е спрял до единично посочване, а е удвоил регистрирането на трансфера – цитираният по-горе пасаж е акт на обществено потвърждение на новата принадлежност на портрета, понеже се осъществява в салона на семейство Дьо Гилроа пред други хора. Отражението му е изобразено в интимната обстановка на ателието на художника, когато той разглежда запазената скица на портрета в последен жалък опит да възкреси чувствата си към графинята и да елиминира тези към дъщеря ѝ: „Опитваше се да я види пак, да си я представи жива, такава, каквато я бе обичал някога. Но на платното изпъкваше винаги Анет. Майката бе изчезнала, бе се изпарила, като бе отстъпила мястото си на това друго лице, което приличаше странно на нейното“ (с. 190). И ако при първата констатация лексикалният подбор навежда към идеята за прераждане, възкръсване, някаква форма на продължение, макар че моделът е напълно жив и присъства на своето обезличаване; то при втората не остава място за съмнение – Ан е изчезнала.

По подобен начин стои въпросът с възприемането на подобията и при Оливие, който с умножаването на репрезентациите стъпка по стъпка ще достигне до своята физическа смърт, наличието на описаната схема при женския персонаж все пак допуска да се усъмним в коментаторите, изтъкващи образа на другия, на отражението основно по линия на мъжката психика. Всъщност именно художникът първо и болезнено преживява подобията, което изглежда естествено, имайки предвид, че професията му е подчинена на погледа и отражението. Още в началото на романа той е представен в процес на безрезултатно търсене на нов сюжет, иронично финализиран в картината „Къпещи се девойки“, изложена в Салона. Мопасан умело ни задава перспектива за четене на цялата творба още с инципита, липсващото ново, застоя и регреса в изкуството на главния герой²⁴, вече постигнал големия ус-

originelle, que favorise encore une structure narrative qui les place en position de compétition, se produit un mécanisme de différenciation, qui conduit à privilégier radicalement l'un d'entre eux ; dans deux cas sur les trois que nous avons examinés, il s'agit du plus jeune. À l'issue de ce mécanisme, il n'y a de solution que dans l'effacement” (PIERROT, J. L. c. 785).

²⁴ Тревър Харис вече е отбелязал, че особено впечатляващ в „Силна като смъртта“ е скромният опит за тематизиране на естетически въпроси предимно по оста на напрежение между старо и ново. По-подробно вж.: HARRIS, T. *Maupassant et Fort comme la mort : le roman contrefait*. Paris: Nizet, 1991.

пех. Сякаш още в началото го заварваме вече изчерпан, професионално преживял каквото е било важно, изхабен от миналото и с кротко еднообразно настояще, в което се вписват и отношенията му с графинята. При това констатацията на подобно изхажяване се осъществява в ателието му – символичното обиталище на мимезиса. Загатва се трагическата развързка на сюжета, който на практика представлява дълъг процес на осъзнаването на края – този на любовта, този на изкуството, този на материалното и на духовното заличаване на персонажите. И всичко започва от липсата на подходяща тема за изобразяване, от творческата немощ на художника. През цялото прогресиращо линейно време на повествованието вместо да върви напред, той ще се връща назад към спомените, към конкретни чувства и събития, ще търси знаци, които да му помогнат да разбере себе си и отношенията си към другите. Прогресиращите отражения и повторения в текста задвижват спомени, зад които Бертен открива отчаяние вместо вдъхновение. Важно е да се има предвид, че вдъхновението не е разбираемо от Мопасан като форма на някакво метафизично усещане, а по-скоро като рационален процес:

...след прекараната неспокойна нощ, една от ония нощи, които довеждат хората на изкуството до състояние на мозъчна дейност, кръстена „вдъхновение“, той реши да не излиза и да работи до вечерта. (с. 77)

Всичко у художника е рационално, затова повторението в работата му го тревожи, както и повторението в отношенията с жените – когато за пръв път през ума му минава мисълта за подобие между Анет и портрета той предвещава полудяването си: „Ами че това е вашият портрет, нарисуван от мен, моят портрет! Това сте вие, такава, каквата ви срещнах някога [...] Казвам ви, човек може просто да полудее“ (с. 130) При първата констатация на отражения между двете жени и портрета проличава и проблем с атрибуцията – чий всъщност е портретът: на графинята, на художника, на Анет? Това разколебаване на принадлежността е и първи сигнал за личностното объркване у персонажа, чиято идентичност от професионалните до интимните успехи се изгражда чрез изкуството²⁵, както е пресъздаден от Мопасан. До края на романа, впримчен в отражения и реминисценции, Бертен ще пропада в собствения ад на повторенията, до последно ще се опитва да си обясни чувствата към дъщерята като преоткриване на тази, която е обичал, без да успее да достигне дъното му – без да нарисува портрет на Анет. Според Льофевр художникът преживява разтърсващо единството в многообразието, това че има две жени и същевременно една, че има тип, на който те са изражения и в този случай времето не е спряло, то по прустовски е отменено. Бертен не обича Анет защото тя прилича

²⁵ По-подробно вж. с. 8–9, 17–18, 20 и др.

на някого, когото е обичал, той улавя приликите между две същества, за да разпознае аватарите на отвъдвремени тип и да се издигне над живота както до сега му е позволявало изобразителното изкуство...²⁶

В отраженията на следите на отминалото време, чието дешифриране е основния психически процес на персонажа, вместо отблясък на щастливия живот, вместо красиви спомени, Оливие постепенно сякаш рационализира принципите на отражението в реалността, което парадоксално го изчерпва, защото като мъж не е способен да се задоволи с абстракция. На финала, напълно осъзнал безсилието си пред чувствата към копие на майката, той ще умре вследствие на нелеп пътен инцидент²⁷, но дори смъртта му ще бъде дублирана. И именно епизода с предзадаването на съдбата на художника намираме за особено интересен – уводната статия на вестник „Фигаро“ Съвременна живопис споменава „отживялото изкуство на Оливие Бертен“. Реакцията на художника на яростната обида е „захвърлили го бяха с оскърбителна безочливост в коша, няколко негови събрата и самия него“ (с. 217). Той е уязвен в същността си, разбира, че естетически е изчезнал при това не сам, а вкупом с още няколко други художници. И първата му мисъл е да отиде у графинята, където ще бъде разбран и утешен, но там намира първо Анет – жизнерадостно незаинтересована от тегобите му, и после вижда вестника, което само засилва терзанията му, че е бил изложен пред любимата. Дъщерята не може да му даде търсеното в емоционален и в естетически план и бързо го оставя, за да довърши делата си, докато той незабелязано скрива вестника. Събитията са последвани от сърцераздирателна сцена с графинята, обречен опит да се задържи в реалността посредством любовта: „На излизане я сграбчи, притисна я в прегръдките си и долепи устни до челото ѝ, сякаш искаше да изсмуче всичката любов, която тя изпитваше към него. След това си отиде бързо, без да се обърне“ (с. 221–222). Като прощален жест по време на вечерята, от която е отстранен, Бертен изпраща три грамадни букета

²⁶ LEFÈVRE, R. Faire son propre malheur : Maupassant romancier face au retour du Même. – In: *Littératures*, № 38, 1998, p. 92: “Mais il fait surtout état de l’expérience troublante d’une unité dans la multiplicité : ce que vit Olivier Bertin, c’est le fait qu’il y ait deux femmes et en même temps une seule, qu’il y ait un type dont elles sont deux occurrences ; et dans ce cas, le temps n’est plus suspendu, il est, de façon proustienne, aboli. Bertin n’aime pas Annette parce qu’elle ressemble à quelqu’un qu’il a aimé, il se saisit de la ressemblance entre deux êtres pour voir en eux les avatars d’un type intemporel et s’élever au dessus de la vie, comme son art de peintre lui permet déjà de le faire...”

²⁷ Дори у читателя да остава известно съмнение дали сблъсъкът с омнибуса не е акт на самоубийство, Бертен го отрича преди смъртта си. При всяко положение обаче символът е ясен – след естетическата му смърт, оповестена от пресата, следва публичният му физически край.

до графинята, до Анет и до херцогинята, в които върху визитни картички с молив²⁸ са изписани имената на получателките. Подозираме, че в тази сцена фигурата на херцогинята замества тази на портрета, защото художникът сякаш поднася цветя на трите отражения на невъзможната си страст, едното от които е неодоушевано. Темата за статията във вестника, която след това подхваща бъдещият съпруг на Анет, е бързо отклонена от графинята, непонасяща критика към изкуството на любимия, а и видимо никой друг не проявява интерес към нея. Усещането, че Бертен е на път да изчезне, допълнително се засилва от факта, че само Ан се замисля за него, тя го разбира, защото преди него и заради него е изгубила себе си.

Друга възможна цел на така упоритото теглене по посока на постепенното изчезване на референциалността е въпросът за изкуството, което както вече споменахме според Харис Мопасан срамежливо се е опитал да разработи през този текст. Към неговата хипотеза за напрежението между старо и ново в романа според нас обаче може да се подходи различно от гледна точка на репрезентацията. Тогава биха се очертали три посоки: възможна ли е тя, до какво води преекспонирането ѝ и има ли начин чрез мимезиса да се стигне до пълно заличаване на първообраза.

Още от началото на романа става ясно, че образът на Бертен е изграден в съответствие с разбиранията на академичната живопис – получил е традиционните награди, радвал се е на обществено признание и светски успех, прославил се е в класическите жанрове на историческия сюжет и портрета. Не е случайно и че много изследователи, сред които и Гийъомен, допускат прототип на Бертен да е бил самият Анри Жервекс не само поради близостта му с Мопасан от средата на 80-те години, а и заради известно сходство на физическите характеристики.²⁹ Директно изказаните предпочитания към академичната живопис в романа са малобройни и винаги изречени от Оливие чрез препредаване на чужди оценки:

– Какво се говори?

– Че изложбата е хубава. Льо Бона е забележителен, има две превъзходни картини от Каролус-Дюран, една възхитителна от Пюви де Шаван, една поразителна новост от Рол, една прелестна от Жерве и много други – от Беро, Казен, Дюе, с една дума безброй прекрасни работи (с. 97).

²⁸ Надписът с молив също е нетипичен, защото първо изглежда неофициален, второ не подхожда на изискания вкус на художника. Сякаш за да подсили идеята, че окончателното изтриване предстои, Мопасан е избрал нетрайно средство.

²⁹ По-подробно по въпроса вж.: GUILLEMIN, A. *Quelle volupté que la peinture.* – In: *Enquête*, № 8, 1993, pp. 121–137.

При все това от натрупването на твърде много суперлативни оценки за твърде много творци под формата на изброяване остава привкус на ирония, още по-ясна при контраста с последващото изразено недоволство от страна на художника. Опитът на графинята да го успокои и да изтъкне прелестта³⁰ на неговите „Къпещи се девойки“ води до разсъдението му, че с години я укорява за възхищението ѝ от сладникави сюжети, от експлицитни чувства, от изящни прелести и модерни багри и до обвинението, че не цени самото изкуство „освободено от всякакъв замисъл, стремеж или светски предразсъдъци“ (с. 98). Можем да забележим известно напрежение между препредадените естетически оценки за академичната живопис и идеите на самия герой за изкуството. Когато обаче на финала той е класифициран от вестникарската статия сред старите и отживели живописци, Бертен – чувствителен към критиката, е смазан, защото разбира, че вече няма място сред непрекъснатото изникващите млади художници, които отхвърлят академизма. При все това романът не оспорва качествата на импресионистите, макар да се дразни от тях: „Беше хвалебствена ода за четири-пет души млади художници, които бяха надарени с истински данни на колористи, но прекаляваха с тях за по-голям ефект и искаха да минат за гениални революционери и новатори в изкуството“ (с. 216).

Най-наситена представа за света на живописиста дава епизодът с изложбата в Салона, която много се доближава до хрониките на Мопасан по темата – „каша“ от посетители, различни групи от ръкомахащи художници, сред които академичните се познават по отличията на реверите, шумни разговори, критически оценки на журито, пренебрежението към скулптурите. Но най-силно впечатление правят двата пасажа с изброени сюжети на картини – сякаш не само тълпата от зрители в безпорядък и неразбиращо снове между експонатите, но и самата изложба заприличва на каша от изтъркани сюжети:

...едно нападение на конница, стрелци в някаква гора, крави на паша, двама благородници, които се дуелират на ъгъла на една улица, някаква луда, седнала на крайпътен камък, свещеник, който причастява умиращ, жътвари, реки, залези, лунна нощ – с една дума: образци от всичко, което художниците са рисували, рисуват и ще рисуват до свършека на света.³¹

Създава се впечатлението, че за пореден път сме свидетели на панаир на репродукции, на вече видени и правени неща, чиято абсолютна тежест пада върху изложителната стойност за сметка на пъл-

³⁰ Прави впечатление употребата на една и съща лексика при оценката на творбата на Жервекс и тази на Бертен – прелестна. Името на художника в романа, превод на Невяна Розева, е изписано като Жерве, с което видимо не сме съгласни, но става дума за същия реален човек.

³¹ По-подробно вж. с. 96.

ното пренебрегване на култовата стойност на произведението, ако използваме идеите на Валтер Бенямин от „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“.

Само с два абзаца Мопасан ни пресъздава духа на протичащите в онова време процеси по демократизация на изкуството, които паралелно на придобитата свобода на артистичните практики развиват ефектите на масовизиране и уеднаквяване на техните рецепции – умножават се репродукциите на един и същ предмет, изработва се колекционерска страст към предмети без художествена стойност, мултиплицират се местата за излагане на творби. Както отбелязва още Бенямин, произведението на изкуството винаги е могло да бъде възпроизведено, но с напредването на техниката начините за възпроизводство се мултиплицират и усъвършенстват, а времето за репродуциране се скъсява и макар „техническата възпроизводимост на художественото произведение за първи път в световната история го освобождава от паразитното му съществуване в ритуала“³² и да го автономизират, те го изправят пред заплахата от повтораемост и схематичност без трансцендентна функция. Модернизират го, сблъскват различни индивидуалности и същевременно ги държат в рамките на приликите, в „разомагьосания свят“ изкуството се бори за новото като човек за живота си.

Бертен обаче изостава и ясно рационализира своята творческа повтораемост на равнището на сюжета, текстът не се задълбочава в техническите му средства, а само експлицира изтощителната липса на нови идеи. В опита си да открие тема за следващата си картина той дори оценява идеята на графинята за снемането на Христос от кръста и „човекът, който е освободил ръцете, изпуска горната част на тялото. То пада върху тълпата, която вдига ръце, за да го поеме и подкрепи“ (с. 15). Отхвърля я, защото се чувства настроен модернистично. С течение на времето решава, че е открил „нов“ сюжет: вижда замечтано момиче в парка с книга на коленете и решава да направи свое Мечтание – идеята е знак, че неспособността да открие новото произлиза от миметичния подход. Докато обаче разсъждава дали да я направи красива или грозна, Мопасан приплъзва привидно баналното разсъждение „грозна би била по-изразителна, би предизвикала повече замисляне, повече възмущение, би съдържала повече философия. Красива би пленявала повече, би излъчвала по-голям чар, повече би се нравила“ (с. 156). Сякаш красивото е повърхностно, несъразмерно на новаторските му идеи, дефектно, защото ще се хареса; докато грозното видимо съответства на порива към различното и ще придаде дълбочина и плътност на изображението. Мимоходом направеното разсъждение отново реферира

³² БЕНЯМИН, В. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. – *LiterNet*, № 4 (77), 14. 04. 2006.

към опозицията академизъм/модерност, включая натурализма в живописата. Финалното му решение е в полза на красивото, от една страна, защото има огромно желание да се харесва, от друга, понеже иска Анет да му позира; отказва се от новото заради чувствата „пред това видение, пред това възкръснало лице, на същото място“ (с. 157) и с този акт слага край на творчеството си, изпадайки в повторение не само на сюжети – в професионален план, но и на чувства – в личен план.

Бертен е изграден като рационален естет с практически умения и професионална компетентност, който обаче е неспособен да отстрани чувствата си в творческия процес. Той вгражда твърде много от собствените си емоции в произведението, не успява да се абстрахира и най-лошото е, че единствено силните емоции го стимулират да създава. Потвърждава се идеята на Гийьомен, че афектът доминира при оценката на изобразителните артефакти при Мопасан. Затова творческият застой на героя от началото на романа се съотнася към емоционалното еднообразие на живота му, както и към вече успешните изяви във всички жанрове, сякаш времето го е надвило, изхабило и само един нов порив изглежда може да възроди изкуството в него. Новият порив към Анет обаче го ликвидира като творец, защото е разпознат като повторение на стар такъв и затваря художника в омагьосаната повторителност на мимезиса: модел – портрет – отражение на модела – неосъществима реплика на портрета. Имаме две възможности за анализ на ситуацията. Ако изберем за отправна точка модела Ан и за първа творба нейния портрет, дотук всичко изглежда в класическите рамки на мимезиса – художникът пресъздава със средствата на изобразителното изкуство образа на графинята през собствения си поглед за нея. Творбата е успешна, моделът е емоционално обвързан с твореца и обратното, творецът е влюбен в модела.

На следващ етап моделът се сдобива с отражение – дъщерята Анет – към която се прехвърлят чувствата на Оливие, без да са споделени от девойката и първоначално възприемани като отражение на чувствата към Ан. Художникът желае да нарисова момичето, но майката възпрепятства този план, а и той не упорства, тъй като открива, че вече я е нарисувал. Създава се впечатлението, че не може да създаде портрет на отражението, но тъй като изпитва чувства към него, затова ги трансферира към вече създадения портрет на любимо същество, като така лишава първоначалния модел от собственото му изображение.

Другата възможност е да приемем за изходна точка портрета, защото в платното са вградени чувствата към модела, които се пораждат по времето на неговото създаване, а и не би било изненадващо от страна на Мопасан да ни изправи пред идеята, че обитаваме свят от без-

брой много копия без модел.³³ Тогава той би представлявал не просто репрезентация на Ан, а плод на любовта на художника, негова рожба и продължение, доближаващи се до модела на принципа на отражението също както дъщерята прилича на майката. И нещата се преобръщат, героят ще бъде отражение на естетическа концепция, а не портретът репрезентация на героя. При това положение изглежда логично със загубата на портрета, обладан от дъщерята/отражение, моделът да изгуби емоционалния си първообраз, да се обезличи, понеже го е възприемал като собствено начало. Именно в тази перспектива погледът на Мопасан изглежда нетрадиционен и модерен, защото с разколебането на референциалността по отношение на предмета на изкуството той заличава същността на героите, единият – създател/родител на творбата, другият – предполагаем неин прототип. Възможно ли е първообразът да напусне собственото си пиктурално въплъщение, възможно ли е моделът да изчезне от портрета си, защото в него се е вселил друг или репрезентацията да скъса със своя денотат? Според текста – да. Посредством мултиплицирането на отраженията Мопасан се опитва да представи ситуация, в която мимезисът сякаш се изпразва от съдържанието си, толкова много отражения на отраженията се произвеждат, че пространството им отеснява и започват да се заместват едно друго, докато се създаде халюцинаторната картина на свят без възможна трайна репрезентация.

Разбира се подобен похват надали е опит да се постави под въпрос същността и валидността на репрезентацията по принцип, защото той почива на нея, в него има нещо от техниката на екфразата, вероятно съдържа и доза притеснение относно посоката на развитие на изкуството, но в доста по-голяма степен, ще се съгласим с Мортие, се усеща опит за освобождаване на Мопасан от „оковите“ на Флобер. Пресиленото преповтаряне на всякакви образи и детайли създава фантастично усещане в една наглед банална история за любовен триъгълник, в една уж история за страстта, в която материалният свят се превръща в отражение на естетически идеи, пречупени през емоционални възприятия, вместо да е обратното, както бихме очаквали от представител на реализма или на натурализма. Благодарение на огледалните разрозявания на предмета се постига усещане за разминаването с обекта, който първоначално би трябвало да отразява, материалният образ става протечен и в крайна сметка неразпознаваем – отражението в огледалото не е мое, но не е и чуждо, то е подвижно и непрекъснато изменчиво, неустановено, управлявано от чувствата на другия и посредством тях от неговата представа

³³ По въпроса виж твърденията относно „Бел ами“ на Льофевр в „Faire son progrès malheur : Maupassant romancier face au retour du Môme“, както и специфичния ракурс в анализа ни „Пресъздаването на образа – припознаване на своето“.

за мен. Създадената ситуация е твърде субективна и подкопава самата предпоставка за обективност на изображението, срещу която модернизмът ще въстане, но е изградена на базата на мимезиса. Това е една от причините да предполагаме, че Мопасан е част от онези предмодерни творци, които търсят нови форми и похвати, но без да се откъсват кардинално от класическите литературни похвати и въпреки че осъзнава изхабеността им, именно посредством безбройните повторения, се опитва да ги впримчи в израза на собственото им отрицание.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АЛЕКСАНДРОВА, С. Пресъздаването на образа – припознаване на своето. – *Годишник на АКСЛит*. Т. 7, 2018: Представи и миражи: „чуждото“ в „своята“ литература: <https://calic-bg.eu/conferens/images-and-mirages/108-character-recreation-recognizing-of-its-own.html> [прегл. 20.03.2022].

БЕНЯМИН, В. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. – *LiterNet*, № 4 (77), 14. 04. 2006: https://litenet.bg/publish18/v_benjamin/hudozhestvenoto.htm [прегл. 20.10.2021].

БИБЛИЯ. София: Издава Св. Синод на Българската църква, 1991.

REFERENCES

ALEKSANDROVA, S. Presazdavaneto na obraza – pripoznavane na svoeto. In: *Godischnik na AKSLit*. Vol. 7, 2018: *Predstavi i mirazhi: "Chuzhdoto" v "svojata" literatura* [Character recreation – recognizing of its own. Yearbook of CALIC "Ideas and mirages: "The foreign" in "your own" literature"]: <https://calic-bg.eu/conferens/images-and-mirages/108-character-recreation-recognizing-of-its-own.html> [seen 20.03.2021].

BENJAMIN, W. & V. KONSTANTINOV (trans.). Hudojestvenoto proizvedenie v epohata na negovata tehicheska vazproizvodimost [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit]. In: *LiterNet*, № 4 (77), 14. 04. 2006: https://litenet.bg/publish18/v_benjamin/hudozhestvenoto.htm [seen 20.10.2021].

BIBLE. Sofia: St. Synod of the Bulgarian Church [publ.], 1991.

BECKER, C. L'art et la vie : Le drame d'Olivier Bertin. In: *Revue d'histoire littéraire de la France* « Maupassant », septembre-octobre 1994, pp. 786–792: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5651995q/f52.item> [seen 20.03.2022].

BONNEFIS, Ph. *Comme Maupassant*. Lille: Presse universitaire de Lille, coll. « Objet », 1981.

GUILLEMIN, A. Quelle volupté que la peinture. In: *Enquête*, № 8, 1993, pp.121–137.

HARRIS, T. *Maupassant et Fort comme la mort : le roman contrefait*. Paris: Nizet, 1991.

LEFÈVRE, R. Le ridicule raisonnement de *Fort comme la mort*. In: *Romantisme* «Romans», № 95, 1997, pp. 69–80.

LEFÈBVRE, R. Faire son propre malheur : Maupassant romancier face au retour du Même. In: *Littératures*, N° 38, 1998, pp. 79–100.

MORTIER, D. *Fort comme la mort* et *Le portrait de Dorian Gray*. In: *Études Normandes «Maupassant du réel au Fantastique»*, N° 2, an. 43, 1994, pp. 128–137.

PIERROT, J. Le portrait et le miroir. Identité et différence dans les romans de Maupassant. In: *Revue d'histoire littéraire de la France «Maupassant»*, septembre-octobre 1994, pp. 774–785: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt-6k5651995q/f40.item> [seen 20.03.2022].

MAUPASSANT IN AN ATTEMPT TO DEplete THE REALISTIC REPRESENTATION – REPETITION, DOUBLING, LOSS OF REFERENCE

Abstract. In the focus of the current analysis is Maupassant novel “Fort comme la mort” (“Strong as Death”), which treats the topic of the painter and particularly the image. We propose that its content to be reviewed through the prism of reflection multiplication (counterparts, repetitions, similarities) as an attempt to bring mimesis in question. According to our opinion the French author presents copies of characters and objects with different degree of deviation from the original, following the reflection principle, with the aim to blur the basic image and to bring gradual loss of its referentiality. Maupassant recreates a situation in which the mimesis is somehow empty of any meaning because of the so many reproduced reflections of the reflections which start replacing each other till they create hallucination picture of a world without possible stable representation. Such picture is too subjective and undermines the prerequisite itself of image objectivity connected to the principles of realism and naturalism. This is the reason why we suppose, that Maupassant is one of those pre-modern creators who seek new forms and techniques without cardinal detachment from the classical ones, although he realizes they are worn out, and he is trying exactly through numerous repetitions to involve them in the expression of their own denial.
Key words: image, similarity, representation, mimesis, Maupassant

Sonya Aleksandrova-Koleva, Chief Assist. Prof.
University of Plovdiv “Paisii Hilendarski”
24 Tsar Assen Str., Plovdiv 4000
E-mail: sonyaaleksandrova@uni-plovdiv.bg