

ЖИВОПИСНИЯТ ПСЕВДОЕКФРАЗИС – ФУНКЦИИ И ЗНАЧЕНИЯ В РОМАНА „БЕЛ АМИ“ НА МОПАСАН

Гл. ас. д-р Соня Александрова-Колева
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Резюме. Текстът е част от по-голямо изследване на различни предмодернистични характеристики в творчеството на Мопасан. Той се фокусира над част от картинните изображения в романа „Бел Ами“, интерпретирани като игрово закодиране на доминантните теми на произведението и на Мопасановите творби по принцип през фигурата на псевдоекфразиса. Разработката представя разбирането ни за екфразис, както и причините за избора на понятието псевдоекфразис. Псевдоекфразиса анализираме като знак за модерно осмисляне на миметичната техника, защото успява да представи изцяло фантазмени образи като ейконични. Текстът прави и тематичен анализ на изображения от колекцията на героя Валтер, за да аргументира функциите на техническата фигура на смислово равнище в повествованието.

Ключови думи: екфразис; псевдоекфразис; „Бел Ами“; Мопасан; живопис

Ще се фокусираме върху един малък детайл в романа „Бел Ами“ – картинната колекция на г-н Валтер, с оглед на словесната фигура, която изразява визуалното изображение. Избрали сме да я обозначим като псевдоекфразис, защото Мопасан описва несъществуващи картини на истински художници, добре маскирайки ги като реални, с помощта на точната стилистика и тематика на техните автори.

Ще използваме понятието екфразис в редуцирания му смисъл на езиково описание, представяне на предмет на изобразителното изкуство в литературно произведение. Макар първоначално екфразисът да е бил възприеман като точно и подробно описание, синоним на хипотипозата; като дескриптивен дискурс, който живо и реалистично пресъздава описвания обект, личност, място, а честата му употреба в античната литература да го е превърнала в самостоятелен жанр, то именно разцветът на критиката на изкуството в модерната епоха го е задържала под прожекторите на вниманието и го е активизирала.

Според Бернар Вую, за да опишем точно с думи една картина, имаме нужда от конкретни знаци, всеки от които да отговаря на определена част от изображението, но теоретически е невъзможно да бъдат определени такива знаци, защото няма как между лингвистичните знаци и живописните им референти да се установи такова отношение, че на един лингвистичен знак да отговаря само един живописен и обратно: „конфигурациите, в които се разгръща смисълът на една картина, не могат да се опрат на еднозначни единици“¹ (Vouilloux 2014). Точното копие при екфразиса е непостижимо и защото описанието с думи трябва да задвижи езиковата система, която е семантично и семиотично структурирана, с цел да денотира обект, притежаващ семантично измерение. Следователно всяко едно представяне на застинало изображение чрез средствата на словото е в различна степен неточно, неотговарящо изцяло на неговото съдържание и форма, то е копие, отклоняващо се от модела дори когато цели да създаде точна негова репрезентация. Льо Бозек потвърждава твърденията на Вую, когато се опитва да обясни силата и ефикасността на екфразиса: „Как реализмът на хипотипозата, която сякаш персонализира описанието, за да го адаптира към сюжета, може да се съвмести с качеството на отстранението, на репродукцията, накратко на средството?“². Затова той много находчиво обяснява екфразиса като мимесис на културата, не на природата (Le Bozec 1998, p. 117).

В техниката на екфразиса, която в основата си е миметична, съществува противоречие, защото без значение дали се прави описание на събития или предмети, дали я разбираме в тесния, или по-широкия смисъл, остава въпросът дали миметичната илюзия, която създава, е просто форма на правдоподобие, на ефект на реалност или служи и като метафора, като *миз ен абим* на творческия акт. Още от Античността имаме и свидетелства за екфразис на измислени произведения. Вую дава пример с *Eikónes* (*Eikónes*, „Картини“) на Филострат Стари – серия от над шестдесет описания на картини, които авторът твърди, че е виждал в Неапол. Според изследователя такъв тип, или както го нарекохме псевдоекфразис, „благоприятства умножаването на *topoi* за сметка на наблюдението на предмета, текстът го използва, за да илюстрира собствената си литературна виртуозност и да заточи на заден план особеностите на описвания предмет“³ (Vouilloux 2014). През тази призма ще го интерпретираме и в настоящия текст – като техника, която се обръща към собствения си принцип на изобразяване, използвайки пиктуралното като претекст за осъществяване на собствените си цели на тематично и техническо равнище. Понятието псевдоекфразис не е терминологизирано и сравнително рядко се среща в научни текстове. Избрали сме да работим с него, за да наблегнем на рефлексивния потенциал, който екфразисът носи и който Мопасан експлоатира, за да го превърне в асиметрична наративна техника, чиято модерност се проявява скрито и подривно спрямо миметичното повествование. Нашата

задача в този текст обаче не е теоретично да разсъждаваме по въпроса, а да анализираме конкретната употреба от Мопасан, която не е учудваща, нито нова. Интересна за нас е и целта на тази техника, която може да се обвърже с опит за подкопаване на и без това разклатените към онази епоха основи на миметизма.

Причината да се направи описание на произведение на едно изкуство в друго, в нашия случай на произведение на живописиста в роман, може да е различна според интенциите на автора, но употребата на екфразис би следвало да е начин литературното слово да означаи, да накара безмълвната картина да проговори, да изкаже нещо, което ѝ е присъщо и разбира се, подходящо за произведението, което я описва. При все това наративното описание на картина я фикционализира, превръща я в част от друго произведение на изкуството, отнема ѝ автентичната дума, защото я превежда на друг език. Или, ако се опитаме да го обясним с термините на Платон, екфразисът, в смисъла на словесно описание на картина, би трябвало да бъде на четвърта степен отдалечен от истината, защото, наподобявайки, пресъздава произведение на живописиста със средствата на литературата. А в нашия конкретен случай на псевдоекфразис не само сме отвъд всякаква истина, а нарочно се мултиплицират отдалечаващи се от нея отражения, защото Мопасан фикционализира несъществуващи картини, маскирайки ги като реални.

Относно тази техника, която се използва при описанието на интериора на дома, трябва да отбележим, че се наблюдава само при картинната обрисовка на колекцията на господин Валтер. Иначе на няколко места в текста Мопасан ни представя картинни творби: в дома на госпожа Дьо Марел и в детската стая на Жорж, но те са мимоходом съобщени и за повечето от тях няма конкретно описание, освен за произведенията в стария и в новия дом на господин Валтер.

В двете жилища на семейство Валтер, където описанията на картините разбираме като псевдоекфразис, се оказва, че макар за всяка картина да са посочени автор и заглавие, с изключение на пейзажите на Гийоме, Гийме и Арпини, не се откриват съответствия между посочените в романа творби и реалните произведения на художниците. Представянето на галерията в първото жилище се извършва от собственика, като цели да впечатли Жорж и донякъде напомня на картинните каталози от XVIII в. (*les livrets du Salon*), където картините са описани не посредством заглавията си, а чрез перифраза, сбито предаваща сюжета (Vouilloux 2014). Подходът на продажбения каталог според нас не е случаен, защото героят Валтер третира творбите единствено от гледна точка на паричното им изражение. За него те са форма на финансов инструмент, инвестиция, която с времето ще увеличава стойността си и междувременно служи за демонстрация на социалния му статус.

Подредбата на галерията следва определен ред: от пейзажите през високото изкуство към фантазните изображения, покрай анималистичните творби – до фигуралните композиции. Това според нас е карикатурно – заради подхода на собственика, и миниатюризирано – заради обема на произведенията, изображение на Салона⁴. Както на друго място обяснихме, Мопасан познава и се вълнува от изобразителното изкуство и заема официално своето място сред критиците на изкуството през 1886 г., година след отпечатването на романа, когато публикува във вестник *XIX век* впечатленията си от тогавашната изложба в пет статии *В салона (Au salon)* от 30 април; 2, 6, 10 и 18 май. Затова сме склонни да разглеждаме колекцията на Валтер като преднамерено умален и ироничен вариант на академичния Салон, в който ставаме свидетели на поредица от платна на съвременни за Мопасан художници, повечето утвърдени в академичната живопис – Гийме⁵, Гийоме⁶, Арпини⁷, Жервекс⁸, Бастиен-Льопаж⁹, Лоранс¹⁰, Бугро¹¹, Беро¹², Ламбер¹³, Дьотай¹⁴, Льолоар¹⁵. Сред изброените имена прави впечатление, че присъстват част от „пожарникарите“¹⁶ – Бугро, Жервекс, Лоранс; както и някои приятели на Мопасан като Жервекс, Льолоар, Беро и Гийме.

Началото на посещението на Дюроа в „Салона“ на Валтер е зададено от пейзажистите. „« Ici les paysages », dit-il. Au centre du panneau on voyait une grande toile de Guillemet, une plage de Normandie sous un ciel d'orage. Audessous, un bois de Harpignies, puis une plaine d'Algérie, par Guillaumet, avec un chameau à l'horizon, un grand chameau sur ses hautes jambes, pareil à un étrange monument“¹⁷ (Maupassant 1961, p. 184). В центъра на пейзажната експозиция Мопасан поставя Гийме с нормандския плаж под буреносно небе, твърде неточно описано изображение, което обаче напомня на известното му платно *La plage à Villerville* („Плажът на Вийервил“), рисувано през 1881 г. Романовата експозиция е открита с „картина“ на негов близък художник, но би могла да бъде разпозната само от почитатели на изобразителното изкуство, защото описанието е толкова оскъдно, че без името на художника не би могло да подсказже никаква следа, напротив би могло да обърка читателя да тръгне в посока на импресионистите, които обичат да рисуват нормандския бряг.

Под картината на Гийме е разположена гора на Арпини без никакви други податки за изобразеното на картината. Като акварелист и пейзажист, Арпини е известен с различните изображения на дървета и растителност, дори според Речника на изобразителното изкуство Анатоли Франс го е нарекъл „Микеланджело на дърветата“ (Lacotte and Cuzin 2003, p. 362). Подготвеният читател евентуално би могъл да се досети за първия успех на художника с *Lisière de bois sur les bords de l'Allier* („Края на гората до брега на Алие“) в началото на шестдесетте години на века. Но при всяко положение ще си припомним стила му и типичните обекти, които изобразява.

Следва картината на Гийоме, изобразяваща алжирска равнина с камила в далечината, която прилича на странен паметник. Изображението е констру-

ирано по същия начин, от тематиката на художника са подхвърлени основните опорни точки: Алжир, камила, равнина/пустиня, без подробности и излишни детайли, сякаш само да си припомним ориенталската стилистика на Гийоме, с който приключва описанието на пейзажистите. Подобно описание според нас цели съзнателно да заблуди читателя, да го накара да извика в съзнанието си видяно изображение и да приеме литературното описание за достоверно, докато всъщност Мопасан демонстрира как посредством мимесиса се манипулира идеята за реалност и зад картинните описания се крие нещо съвсем различно дори от подражание на културата, крият се тематичните му опорни точки, които ще произведат собствено неговата илюзия за реалност – самият роман. Затова смятаме, че казаното от Джиашети по отношение на функционализирането на писмата в прозата на Мопасан, е валидно и за изобразителното изкуство: „Този разследващ поглед на Мопасан над собственото му писане и над отношенията, които то поддържа с другите литературни и артистични форми, е една от най-оригиналните му и без съмнение най-модерната характеристика в творчеството му“¹⁸ (Giacchetti 1981).

Г-н Валтер минава към следващия жанр – великата живопис¹⁹, в която попадат четири разнородни жанрови сцени: „« La grande peinture. » C'étaient quatre toiles : une Visite d'Hôpital, par Gervex ; une Moissonneuse, par Bastien-Lepage ; une Veuve, par Bouguereau, et une Exécution, par Jean-Paul Laurens. Cette dernière œuvre représentait un prêtre vendéen fusillé contre le mur de son église par un détachement de Bleus“²⁰ (Maupassant 1961, p. 184). От тях е описана само последната, в която Лоранс е изобразил разстрел на вандейски свещеник от военен отряд пред стената на църквата му. Както можем да се досетим, няма такава картина, макар художникът да е нарисувал достатъчно екзекуции: на Жан Демарт, на дюк Д'Ениен и др. Другите три платна са посочени само със заглавията и авторите си – отново поредицата е водена от близък на Мопасан художник – Жервекс, с някакво посещение в болница, сюжет, който наистина живописецът е рисувал, но поради липса на описание не можем да разберем дали е някоя от реално съществуващите му картини. Бастиен-Льопаж според романа е нарисувал жътварка, докато сред платната му се срещат събирачки на сено, гроздоберачки, събирачки на картофи и жени, заети с други земеделски дейности, но не и жътварки. А Бутро присъства с „Вдовица“, докато всъщност той е рисувал много портрети на жени, твърде често облечени в черно, но единствената творба, в чието заглавие е посочено вдовството, е на младо момиче, изобразено като вдовица *Tête de jeune fille (présentée à la veuve Membrée)* / „Глава на младо момиче, представено като вдовица“. И в трите случая заглавието е достатъчно да създаде конкретна представа за стила и тематиката на художника, но никога не посочва реално съществуваща творба. Освен това прави впечатление, че към каноничните сюжети тихомълком, но в пълен разрез с академизма, е прибавена жътварка – типичен пример за реалистичната живопис, отхвърлена и критикувана от Салона.

Крайното тематично разнообразие на платната би могло да загатне за евентуално еkleктичен вкус на колекционера, ако читателят не е предварително подготвен от Мопасан, че за вкус изобщо не иде реч, защото се изобразява капиталовложение, което набелязва за закупуване творби на успешни художници с цел създаване на впечатление за вкус пред посетителите на дома. При тежателят на картините не само няма собствена оценка за тях, той изцяло се доверява на общоприетото мнение, но и не се интересува от друго освен от паричната им стойност и впечатлението за него, което творбите биха могли да произведат. Критиката на Мопасан, прозираща зад отношението на Валтер към живописата, можем да разчетем като израз на типично модернистичната непримиримост към комерсиализация на изкуството.

Трети поред са художниците, отдадени на въображението, и при тях описанията на картините стават много по-подробни. „« Ici les fantaisistes. » On apercevait d'abord une petite toile de Jean Béraud, intitulée : Le Haut et le Bas. C'était une jolie Parisienne montant l'escalier d'un tramway en marche. Sa tête apparaissait au niveau de l'impériale, et les messieurs assis sur les bancs découvraient, avec une satisfaction avide, le jeune visage qui venait vers eux, tandis que les hommes debout sur la plate-forme du bas considéraient les jambes de la jeune femme avec une expression différente de dépit et de convoitise“²¹ (Maupassant 1961, p. 184). Сцената е описана почти еротично, макар да изобразява банален жест на пътуване с градския транспорт. Младата жена сякаш е разполовена и докато стоящите на платформата мъже оглеждат с наслаждение краката ѝ, нейното лице предизвиква емоциите на седналите на горните скамейки пътници. Ситуацията е динамична, което само подсилва устрема на зараждащото се желание между непознати на публично място, макар това да не е целта на никого от участниците в нея. Описаното „изображение“ е парекселанс ефимерно и дори тривиално, то е уловена в движение ежедневна картинка/идея, от която произтича неочакван ефект. Освен това определено е в стила на Мопасан, който умее да пресъздава деликатно еротичните моменти, предизвикващи страстта, и е в хармония със стилистиката на Беро, чието майсторство закачливо да изобразява сцени от парижкия живот, е сред най-високо ценените. Жената в центъра на мъжкия свят задава тематично началото на подробните псевдоекфразиси, тя е и във фокуса на многобройни произведения на Мопасан, затова, ако допуснем употребата на псевдоекфразиса да се явява форма на *миз ен абим* на творческия акт, сякаш тази тема побира в себе си всички останали, тя е на повърхността, най-голямата от поредица „матрьошки“, които съдържат в себе си скритите движещи сили на писането.

Следващото изображение на пръв поглед изненадващо сменя тематичната посока: „Puis il éclaira : Un sauvetage, par Lambert. Au milieu d'une table desservie, un jeune chat, assis sur son derrière, examinait avec étonnement et perplexité une mouche se noyant dans un verre d'eau. Il avait une patte levée,

prêt à cueillir l'insecte d'un coup rapide. Mais il n'était point décidé. Il hésitait. Que ferait-il ? Puis le patron montra un Detaille : La Leçon, qui représentait un soldat dans une caserne, apprenant à un caniche à jouer du tambour, et il déclara : « En voilà de l'esprit ! »²² (Maupassant 1961, pp. 184 – 185). Малко седнало коте, внимателно наблюдаващо давяща се в чаша с вода муха, е застинало с вдигната лапа, сякаш за да улови плячката, но в слисването си пред изпреварващата смърт се колебае дали да предприеме действие. Отново банална сцена, в която натюрмортът служи за фон, на който животното очаква настъпването на смъртта на насекомото, без да посмее да я предизвика, въпреки естествения си инстинкт. Описанието влиза в разрез със заглавието на картината и след обикнатата от Мопасан тема за желанието той въвежда тази за смъртта през привидно милото изображение на животинчето, без да нарушава стилистиката на художника анималист. Капакът на социалната страна на желанието е отворен и под него, на фона на природната тема се прокрадва ирационалното стъписване пред смъртта.

Идва ред на „Урокът“ на Дьотай, който изобразява как войник в казарма учи куче да бие барабан, абсурден или сюрреалистичен сюжет, оставащ в темата за смъртта, но през неочаквания ракурс на войника в свободното му време. Ако за Мопасан има особено болезнена тема, тя е именно тази за войната като форма на престъпна и преждевременно предизвикана от човека смърт в особено големи размери. Затова подозираме, че третата „матрьошка“ олицетворява военната тема като отделна, осъдителна, принудителна форма на смърт, чието заклеимяване се изразява през саркастичния сюжет на картината. Художникът не е подбран случайно, а заради специализацията му в баталните сцени, картини на исторически сражения и едромащабни композиции на бойното поле, на фона на които представената мирна сцена изглежда като пауза между две сражения. Войникът запълва времето си с абсурдно занимание от ранга на абсурдността на войната. А кучето изглежда съвсем на място, ако си припомним, че е сред животинските символи на Арес, редом с барабана, който традиционно води войските.

Последната картина от тази серия е на Льоолоар и според нас обединява тематичните посоки на предходните три: „Le patron continuait à éclairer les toiles, en les expliquant. Il montrait maintenant une aquarelle de Maurice Leloir : L'Obstacle. C'était une chaise à porteurs arrêtée, la rue se trouvant barrée par une bataille entre deux hommes du peuple, deux gaillards luttant comme des hercules. Et on voyait sortir par la fenêtre de la chaise un ravissant visage de femme qui regardait... qui regardait... sans impatience, sans peur, et avec une certaine admiration le combat de ces deux brutes“²³ (Maupassant 1961, p. 185). Млада жена, търпеливо и с известно възхищение наблюдава от носилката си жестоката битка между двама яки мъже от простолудието, които ѝ препречат пътя. Красивото лице внимателно следи разиграващата се битка между

свириците противници, все едно е нещо често срещано, от което не се страхува, което я интересува – за пореден път нещо банално, често срещано и непредизвикващо вълнение. Насилието е четвъртата тема на фантазните изображения в измислената галерия на Мопасан, а описанието е много подробно и неочаквано спокойно, сякаш в синхрон с детайлния, прецизен, наподобяващ рококо стил на художника. То е поредната по-малка „матрьошка“ в затворените кутии на Мопасан и макар да има директна връзка с предходните три – желанието, смъртта и войната, е изведено като предпоследен подстъп към сърцевината, към ядрото, излъчващо основните тематични линии на Мопасан²⁴.

Това е краят на визитата на Дюроа, който е изразявал възхищение при наблюдението на експонатите, и все пак г-н Валтер изпитва необходимост да обясни стратегията на своята колекция, която само частично е показал: „M. Walter disait toujours : « J'en ai d'autres dans les pièces suivantes, mais ils sont de gens moins connus, moins classés. Ici c'est mon Salon carré. J'achète des jeunes en ce moment, des tout jeunes, et je les mets en réserve dans les appartements intimes, en attendant le moment où les auteurs seront célèbres. » Puis il prononça tout bas : « C'est l'instant d'acheter des tableaux. Les peintres crèvent de faim. Ils n'ont pas le sou, pas le sou... » Mais Duroy ne voyait rien, entendait sans comprendre. Mme de Marelle était là, derrière lui“²⁵ (Maupassant 1961, p. 185). Полезните финансови стратегии на евреина, които са ефикасни, макар и безжалостни към художниците, не докосват съзнанието на Дюроа, който е обзет от желанието към Клотилд. С този парадоксален финал завършва обиколката на галерията на Валтер: един незаинтересован от изкуството посетител (Жорж) по вероятност (случайно е погледнал нагоре) и необходимост (не иска да обиди работодателя си) е изгледал част от картините на един незаинтересован от изкуството колекционер (Валтер), за когото те са равнозначни на капиталовложение. Сцената става блестящ пример за смесването на високото и ниското – изящно изкуство и финанси, задавайки деликатно подривен критически патос. А псевдоекфразисът позволява напълно измислени картини да се маскират като реални и така скрито да работи по линията на усъмняването във възможността да се представи реалистично изображение на действителността, и същевременно да подрива доверието в средствата за подобна репрезентация.

БЕЛЕЖКИ

1. „... les configurations dont s'étaye le sens d'une image ne peuvent s'adosser à des unités élémentaires“. Преводите от френски език на всички непревеждани на български език текстове в статията са мои – С. А-К.

2. „Quelques questions surgissent quand on veut expliquer la puissance et l'efficacité de l'ekphrasis. Comment le réalisme de l'hypotypose, qui semble personnaliser la description pour la faire s'adapter au sujet, peut-il aller de pair avec la qualité de détachement, de reproduction, bref de passe-partout“?
3. „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“.
4. Салонът на изящните изкуства, който в текста ще наричаме просто Салон, е изложба за изобразително изкуство и скулптура, която се провежда в Париж от края на XVII в. Първоначално тя излага произведения, одобрени от Кралската академия, след това – от Академията за изящни изкуства, а от XIX в. – от Училището по изящни изкуства. Целта на експозицията е да представи на публиката най-добрите автори и лауреати на различни награди, владеещи одобрената академична техника за изобразяване. Младите художници и скулптори се стремят да представят свои произведения в тази изложба, за да бъде признат талантът им.
5. Жан Батист Антоан Гийме (Jean Baptiste Antoine Guillemet 1847 – 1918) е художник, ученик на Коро и близък съратник на Зола, известен с голямата подкрепа за Моне и Сезан. Благодарение на Гийме през 1882 г. една картина на Сезан е изложена в Салона. Мопасан му посвещава разказа „Кръщение“, първоначално публикуван във вестник „Льо Глоа“ през 1884 г. и включен в сборника „Мис Харует“ от 1884 г. Художникът позира на Мане за мъжката фигура в известната творба „Балкона“.
6. Гюстав Ашил Гийоме (Gustave Achille Guillaumet 1840 – 1887) е художник ориенталист, гравьор и ученик на Франсоа Едуар Пико. Добре приет от академичната живопис, той редовно излага творби в Салона между 1861 г. и 1880 г.
7. Анри Жозеф Арпини (Henri Joseph Harpignies 1819 – 1916) е френски пейзажист, акварелист и гравьор, причисляван към барбизонската школа и силно повлиян от Коро.
8. Анри Жервекс (Henri Gervex 1852 – 1929) е художник ученик на Кабанел и Фромантен. Той пътува с Мопасан из Прованс и Италия и рисува негов портрет. Жервекс помага на Моне да изложи картина в Салона.
9. Жул Бастиен-Льопаж (Jules Bastien-Lepage 1848 – 1884) е френски художник и гравьор, натуралист и реалист, ученик на Кабанел.
10. Жан-Пол Лоранс (Jean-Paul Laurens 1838 – 1921) е френски художник и скулптор монументалист, известен с историческите си сюжети, преподавател във Висшето училище за изящни изкуства в Париж.
11. Уилям-Адолф Бугро (William-Adolphe Bouguereau 1825 – 1905) е награждаван художник, представител на академизма, изобразяващ предимно голи тела в митологични, алегорични и библейски сцени. Той е ученик на Франсоа Едуар Пико, носител на ордена на Почетния легион.

12. Жан Бери (Jean Beraud 1848 – 1935) е художник предимно на сцени от живота в Париж, ученик на Леон Бона изразител на духа на Belle Époque. Мопасан го споменава в новелата *Une soirée* („Забавата“) от 1883 г., „Силна като смъртта“ и разбира се в „Бел Ами“.
13. Луи-Йожен Ламбер (Louis-Eugène Lambert 1825 – 1900) е френски художник анималист, ученик на Дьолакроа, който рисува предимно кучета и котки, добре приет от академичните художници, носител на Ордена на Почетния легион. Интересен факт за живота му е близкото приятелство със семейството на Жорж Санд.
14. Едуар Дьотай (Édouard Detaille 1848 – 1912) е френски художник и илюстратор, баталист, рисуващ в академичен стил, ученик на Месоние, носител на Ордена на Почетния легион.
15. Морис Льолоар (Maurice Leloir 1853 – 1940) е френски художник акварелист, гравьор и илюстратор, с особен интерес към историята на облеклото. През 1884 г. Мопасан му посвещава разказа „Идилия“.
16. Под прозвището пожарникари в средата на XIX в. са известни художници, изповядващи академичните правила за живопис като Бугро, Бона, Кабанел, Лоранс, Жервекс, Жак Луи Давид и др. Названието art rompiet, зад което прозира известна ирония, вероятно произлиза от тогавашната пожарникарската каска, която напомня на каските на воините от мащабните исторически платна, тъй високо ценени от академизма.
17. Работи се с оригиналния текст на романа и само за ориентация на читателя в бележките се посочва българският превод на Димитър Бабев, с който имаме известни несъгласия. „Тук са пейзажите – каза той. По средата на стената висеше една голяма картина на Гюйом – ирландски бряг по време на буря. Под нея беше една гора от Артини, после една равнина в Алжир, с камила на хоризонта, приличаща на някакъв странен монумент“. Имам несъгласия с Бабев относно изписването на имената на художниците, както и пропускането им, в случая на това на Гийоме.
18. „Ce regard inquisiteur que pose Maupassant sur le fonctionnement de sa propre écriture et sur les rapports qu'elle entretient avec les autres formes littéraires et artistiques est l'un des aspect les plus originaux et sans aucun doute les plus modernes de son œuvre“.
19. Точно такъв жанр в живописата не съществува, допускаме, че Мопасан е скриел зад него историческите творби, а зад нарочно неумелото му назоваване – липсата на естетически интерес към изкуството от страна на Валтер.
20. „– Великата живопис. – Това бяха четири картини „Едно посещение на болница“ от Жерве; „Жътварка“ от Бастиен Лепаш; „Една вдовица“ от Бурго и „Една екзекуция“ от Жан-Пол Лорен. Последната картина представляваше вандейски свещеник, разстрелван до стената на една църква от отряда на Сините“. Тук отново имаме несъгласие с превода по отношение на изписването на имената на художниците.

21. „– Тука са фантастите. – Силно впечатление правеше „Горе и долу“. Тя изобразяваше една хубава парижанка, качваща се на стълбите на трамвая, когато той е в движение. Нейната глава е вече наравно с покрива на трамвая и мъже, седящи на скамейките, разглеждат с жадно любопитство младото лице, което идва срещу тях, когато седящите долу на платформата разглеждат нозете на младата жена и с досада, и с пожелание“. В превода на Бабев е пропуснато името на художника.
22. „После той освети „Спасяването на давящите се“ от Ламбер. В средата на почитена след ядене маса едно котенце, седнало на задните си крака, с учудване и внимание се вглежда в една муха, потънала в една чаша с вода. Котето е вече повдигнало крака си, готово да хване мухата с бързо движение. Но то още не се решава. То се колебае какво да прави? После патронът показва картината „Урокът“ от Дедай, изобразяваща войник в казармата, който учи едно рунтаво кученце да бие барабан“. Тук в превода на Бабев е пропусната оценката на Валтер в края на последното изречение.
23. „Патронът продължаваше да осветява картините, като ги обясняваше. Сега той показваше акварел от Морис Лелуар – „Пречка“. Тя изобразяваше една носилка-стол, която преграждаше пътя на биещите се като херкулесовци. Изпод отвора на носилката-стол се виждаше красиво женско лице, гледащо... търпеливо, спокойно, дори с удивление тия двама мъже“.
24. Анализ на сърцевинния за тематичните проекции псевдоекфразис е представен в: Александрова-Колева, С. „Псевдоекфразис в романа „Бел Ами“. *Е-писание „Образование и развитие“*, бр. 12, 2023, ISSN 2603-3577 http://www.eddev.eu/AttachmentsEdited/br_12_2023_Aleksandrova_Sonya.pdf?cls=file
25. „Г-н Валтер продължаваше: В другите стаи имам още картини, но те са от по-малко известни художници. Засега купувам картини от млади, още неизвестни художници и ги държа временно в задните стаи, очаквайки момента, когато авторите на тия картини ще се прославят. После шепнешком той каза: – Сега е време да се купуват картини. Художниците умират от глад. Те са без стотинка, без стотинка... Но Дюроа нищо не виждаше, слушаше и не разбираше. Г-жа дьо Марел беше тук, зад него“.

REFERENCES

- GIACCHETTI, CL., 1981. L'écriture dans les romans de Maupassant : la Lettre et le Livre. In: J., Pierrot & J.-M. Bailbé, (Eds.). *Flaubert et Maupassant. Écrivains normands*. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, pp.229–236, ISBN: 9791024011141, [Viewed 10.06.2022]. Available from: Open Edition Books, DOI: <https://doi.org/10.4000/books.purh.8578>
- LACLOTTE, M., CUZIN, J.-P., 2003. *Dictionnaire de la peinture*. Paris: Larousse, 2003, [Viewed 12.06. 2021]. Available from: *Larousse*, <https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Harpignies/152499>

- LE BOZEC, Y., 1998. Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique. In: *Littérature*, no. 111, pp. 111 – 124, [Viewed 21.05.2022]. Available from: Portail *Persée*, DOI: <https://doi.org/10.3406/litt.1998.2493>
- MAUPASSANT, G. de., 1961. *Bel-Ami*. Lausanne: Éditions Rencontre, Texte établi et présenté par Gilbert Sigaux.
- VOUILLOUX, B., 2014. La description de l'œuvre d'art: un double défi pour la sémiotique du texte littéraire. In: *Signata*, [online], no. 5, pp. 101 – 121, [Viewed 11.01.2023]. Available from: Open Edition Journals, <https://doi.org/10.4000/signata.467>

PAINTING'S PSEUDO-EKPHRASIS – FUNCTIONS AND MEANING IN THE NOVEL „BEL AMI“ BY MAUPASSANT

Abstract. This text is a part of bigger research of different premodernist characteristics in the works of Maupassant. It is focused over a part of picture images in the novel *Bel Ami*, interpreted as a game coding of dominant themes of the work and Maupassant's works in general through the figure of pseudo-ekphrasis. The text presents our understanding for ekphrasis together with the reasons for choosing the term of pseudo-ekphrasis. We analyze pseudo-ekphrasis as a sign of modern thinking of mimetic technics, because it succeeded to present whole phantasm images as iconic. The text presents thematic analysis of the images of the character Walter collection in order to introduce the functions of technical figure on a semantic level in the narration.

Keywords: ekphrasis; pseudo-ekphrasis; *Bel Ami*; Maupassant; painting

✉ **Dr. Sonya Aleksandrova-Koleva, Assist. Prof.**

ORCID iD: 0009-0004-2344-9393

University of Plovdiv “Paisii Hilendarski”

Plovdiv, Bulgaria

E-mail: sonyaaleksandrova@uni-plovdiv.bg