



Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Факултет класически и нови филологии

Катедра „Романистка“

**LA TRANSPOSITION PICTURALE DANS LA LITTÉRATURE
BELGE DE LANGUE FRANÇAISE DU XIX^{ÈME} SIÈCLE**

**ТРАНСПОЗИЦИЯТА НА ЖИВОПИСТА ВЪВ
ФРЕНСКОЕЗИЧНАТА БЕЛГИЙСКА ЛИТЕРАТУРА ОТ XIX ВЕК**

Автореферат

на дисертационен труд за придобиване
на образователната и научна степен

„доктор“

Професионално направление : 2.1. Филология (Франкофонски литератури)

докторант:

Елена Николаева Динева

Научен ръководител:

доц. д-р Рени Йотова

София, 2015

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедрата „Романистика“ при ФКНФ на СУ „Св. Климент Охридски“ от 14.09.2015 г.

Дисертационният труд е написан на френски език и се състои от съдържание, увод, три части (първата и втората част се състоят от три глави, а третата част – от две), заключение, библиография и индекс на картините.

НАУЧНО ЖУРИ:

проф. дфн Дина Манчева, СУ „Св. Климент Охридски“

доц. д-р Рени Йотова, СУ „Св. Климент Охридски“

доц. д-р Миряна Янакиева, БАН

доц. д-р Татяна Батулева, ИИОЗ, БАН

проф. Родика Поп, Университет „Бабеш-Боляй“ (Клуж-Напока, Румъния)

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на 15.02.2016 от 14.00 часа в зала №1 на СУ „Св. Климент Охридски“, бул. „Цар Освободител“ №15, гр. София.

I. Характеристика на дисертационния труд

1. Обща постановка на проблема

Връзките между живописца и литературата занимават учени, философи и литератори в продължение на векове още от древността. XIX в. актуализира тези връзки. Поставен под знака на визуалното и на образа като цяло, този век предлага нов прочит на прочутата формула на Хораций *Ut pictura poesis*. „Поезията е като живописца“, твърди поетът, резултатът ѝ трябва да е жива и образна творба. Френскоезичните белгийски автори от XIX в. вдъхват нов живот на тази формула, като се стремят да пресъздадат ефекта на живописното чрез литературния текст, който на свой ред придобива изключително силен визуален заряд. За да постигнат този ефект в творбите си, те прибягват към транспозиция на елементи, заимствани от живописца.

Поставен в такава перспектива, настоящият дисертационен труд е с ясно изразен интердисциплинарен характер, целящ да изследва сложната връзка между живописца и литературата, като основният акцент е поставен върху влиянието на фигуралното изкуство върху литературния текст. Обект на изследване на труда са заемките от живописца във френскоезичната белгийска литература¹ от XIX в. Поради тяхното многообразие, беше предпочетен терминът „транспозиция на живописца“. Широко разпространен артистичен феномен в Европа по това време, транспозицията на живописца играе ключова роля във формирането на белгийското литературно пространство, лишено от принадлежност към утвърдена традиция, както и от свой собствен език.

Вземайки предвид тази роля, дисертационният труд си поставя за цел да разгледа факторите, обуславящи специалното място, което заема живописца в контекста на белгийската литература, като проследи как се развива транспозицията на живописца и се опитва да изгради своеобразна типология на елементите, заети от живописца и внесени в текста.

¹ За краткост, в настоящия дисертационен труд, френскоезичната белгийската литература ще бъде наричана „белгийска литература“.

*Преводът на всички цитати от френски е наш.

Специфичната ситуация, в която се намира белгийската литература от историческа и културна гледна точка, е в основата на широката популярност, която получава понятието „белгийска раса“ през XIX в. Парадоксално, специфичният характер на тази „раса“ провокира първо интереса на французите, преди да бъде теоретизиран от самите белгийци в края на века. В духа на позитивизма, философът, историк и изкуствовед Иполит Тен, както и писателят и художник Йожен Фромантен определят белгийците като представители на северната раса, която има свои собствени особености и същевременно ги различава от французите.

В своята *Философия на изкуството* публикувана през 1869, Тен прави задълбочен анализ на живописца на фламандската и холандската школа. Най-общо казано, това изследване противопоставя спецификите на латинската раса (италианци, французи, испанци и португалци) и германската раса (холандци, белгийци, немци, датчани, шведи, норвежци, англичани, шотландци и американци). Според Тен, живописца увенчава развитието на расата. Тясно свързана с историята, сердата и климата, живописца намира изключително благоприятна почва за развитие във Фландрия и Холандия, където „природата е направила човека колорист“²

Седем години след *Философия на изкуството* на Иполит Тен, през 1876, е публикуван един от емблематичните трудове на Йожен Фромантен, *Старите майстори*³. В него авторът си поставя за цел да улови основните аспекти от гения и таланта на някои ключови фигури за северните живописни школи като Рубенс, Ван Дайк, Терборх, Метсю, Де Хох, Халс и Рембранд. Този изключително интересен труд извежда на преден план съществуването на дълга живописна традиция, която се заражда в някогашните Обединени нидерландски провинции.

Ползваща се с голям престиж сред френските литературни среди, северната живопис е използвана от белгийските автори от XIX в. като средство за легитимиране на тяхното творчество. При липсата на своя собствена история и

² TAINE, Hippolyte, *La Philosophie de l'art des Pays-Bas*, Germer Baillière, Paris, 1869, p. 57.

³ FROMENTIN, Eugène, *Les Maîtres d'autrefois*, Paris, Typographie E. Plon Cie, 1876, p. 1.

език, позоваването на тази живопис, под една или друга форма, се превръща в компенсаторна стратегия, целяща да впише младата белгийска литература в една утвърдена художествена традиция. В този смисъл, белгийското литературно творчество от това време е белязано от сложните връзки между двете изкуства, които кристализират именно в транспозицията на живописиста в литературния текст.

2. Корпус на изследването и изследвания, посветени на проблема

В стремежа си да изследва по-дълбоко тези връзки в процеса на тяхното развитие, трудът се спира на няколко ключови за развитието на белгийската литература фигури, в творбите на които живописиста присъства осезаемо, под една или друга форма. С други думи, основен критерий в подбора на корпуса на изследването е именно тясната връзка между литературния текст и живописиста, а не жанровата принадлежност на изследваните произведения. Въпреки това, в работата преобладават повествователният жанр (роман, приказка, разказ), представен от най-значимите произведения на Шарл дьо Костер, Камий Лъомоние, Горж Еекауд, Йожен Дъомолдер и Морис Метерлинк. Поезията, макар и по-слабо застъпена, също присъства в изследването, благодарение на някои произведения на Жорж Еекауд, Емил Верхарн и най-вече на символистичните поети Шарл Ван Лерберг и Макс Елскам.

Две са основните причини корпусът на изследването да бъде подбран точно по този начин: първата причина е, че творбите на горепосочените автори, покриващи един доста дълъг от литературна гледна точка период и съответно различни артистични течения, представляват истински синтез на естетическите и идеологически търсения на белгийските автори от XIX в. Втората причина е общата кауза на тези автори, а именно създаването на независима литература, широко използваща символичния престиж на северната живопис, която се счита за способна да укрепи чувството на национална принадлежност у белгийците.

За белгийските автори от XIX в., транспозицията на живописиста всъщност излиза извън рамките на един чисто естетически феномен, като се превръща в необходимост, а не просто в техен личен творчески избор.

Преди обаче да бъде онагледено как транспозицията на живописиста изиграва своята изключително важна роля в затвърждаването на белгийската литература в национален и европейски план, важно е да бъдат отбелязани някои от основните характеристики на това понятие. Прави впечатление, че всички те са свързани с някакъв вид преминаване: преминаване от една област в друга⁴, от материалното към виртуалното⁵, от детайла, към общото и обратно⁶, от абстрактното към фигуративното⁷, от живописиста към литературата.

Тясната връзка между литературата и живописиста в рамките на белгийската литература са обект на редица изследвания, сред които би следвало да бъдат открити труовете на Лоранс Брониез⁸ и на Дени Лаурьо⁹. Те обаче не проследяват транспозицията на живописиста от диахронна гледна точка. Лоранс Брониез проучва задълбочено ключовата роля на живописиста на Братството на прерафаелитите в естетическите търсения на белгийските символисти, като същевременно прави съпоставка между символизма в Белгия, Франция и Англия в края на XIX в. Дени Лаурьо, от своя страна, се посвещава на ролята на живописиста във формирането на въображаемия музей на Морис Метерлинк. Обитаван от стари фламандски майстори, прерафаелити и символисти, този своеобразен богат музей от художници бележи истинска революция както по отношение на сюжетите, занимаващи белгийския драматург, така и по отношение на тяхното поставяне на сцената.

Липсват обаче изследвания, които да разглеждат как еволюира транспозицията на живописиста в белгийската литература от изследвания период, като съпоставят различните трактовки на проблема, предлагани от ключови за формирането ѝ автори и същевременно извеждат на преден план вътрешната логика, определяща техните естетически избори.

⁴ Transposition. (2004). In : *Le Petit Robert*. Paris, France : Dictionnaires le Robert.

⁵ LATELLIER, Jean-Paul, *Le passage dans la peinture*.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ BROGNIEZ, Laurence, *Préraphaélisme et symbolisme, peinture littéraire et image poétique*, Paris, Champion, Coll. « Romantisme et Modernités », 2003.

⁹ LAOUREUX, Denis, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Pandora (Cahiers), Anvers, 2008.

II. Методология на изследването

За методологична рамка на изследването е използван гравитационният модел¹⁰ на Жан-Мари Клинкаенберг. Този модел изследва зависимостта между нововъзникващите литератури и техните литератури-източници, като се вдъхновява от структурата на Слънчевата система. Поради своя културен престиж, Париж доминира над останалите литератури на френски език извън френската, каквато е и белгийската литература през XIX в. В този смисъл, според модела на Клинкаенберг, белгийската литература, която в случая е нововъзникваща, се свързва с френската литература, която е нейният източник, посредством центробежни и центростремителни сили.

Тези сили влизат в действие през различни периоди от развитието на белгийската литература и позволяват ясно да се открият три различни фази в развитието ѝ, а именно: центробежна фаза, центростремителна фаза и диалектална фаза, съчетаваща в себе си елементи от двете предходни фази. Както и самото ѝ име подсказва, центробежната фаза, покриваща целия XIX в., се характеризира с категоричен стремеж от страна на белгийските автори да се открият от литературните норми, налагащи се от центъра, т.е. от Париж.

Този стремеж подтиква белгийските автори да търсят стратегии, позволяващи им да изградят своя собствена литературна идентичност. Основна такава стратегия се оказва втъкването в литературата на различни и разнородни елементи, заимствани от живописата предимно на северните живописни школи (фламандска, холандска, а към края на века и английска).

III. Структура на дисертационния труд

Диахронният подход към транспозицията на живописата в литературата позволява настоящия дисертационен труд да бъде структуриран в три части. **Първата част, поставя теоретичната рамка на изследването.** Тя има за цел да проследи в общи линии развитието на сложните взаимовръзки между

¹⁰ DENIS, Benoît, KLINKENBERG, Jean-Marie, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005

литературата и живописата, като същевременно откроява някои важни за изследването специфики на културно-историческия контекст, в който възниква и се развива младата белгийска литература. Тази част на дисертационния труд се състои от три глави.

Първата глава е посветена на спецификите на белгийското писане, определени до голяма степен от институционалната и езикова слабост на белгийската литература, която е пресечна точка на латинското и германското културно пространство. Втората глава проследява някои основни превъплъщения на формулата на Хораций, *Ut pictura poesis*, от Ренесанса до XIX в. Стеснявайки перспективата, транспозицията на живописата в контекста на белгийската литература от този период не се представя само като легитимираща литературно-идентичностна стратегия. Освен като такава, същата функционира и като средство, позволяващо да бъде направен нов прочит на миналото. В този смисъл транспозицията на живописата се оказва и основополагаща за различните литературни митове, които се формират по това време, а именно мита за 16 в. и северния мит. Третата глава на първата част се занимава с въображаемия музей на белгийската литература от XIX в. Това понятие, заимствано от Малро и използвано от Денис Лаурьо в неговото изследване, посветено на Морис Метерлинк, включва различните живописни школи, служещи като пътвоизточници на писателите от изследвания период. Главата има за цел да обоснове естетическите търсения на белгийските автори и да посочи някои основни характеристики на живописните школи, които им служат като референт. Най-важно място във въображаемия музей на белгийската литература от XIX в. заемат, както вече беше споменато, фламандската и холандската живописна школа, която е нейно своеобразно продължение, както и творчеството на прерафаелитите, играещи ключова роля за развитието на белгийския символизъм.

След като теоретичната рамка на изследването е поставена в първата част на труда, **втората част систематизира различните видове заемки от живописата.** Според тяхното естество, те са разделени на две големи групи: тематични и естетически. Три основни ядра ясно се открояват в групата на

тематичните транспозиции, на които е посветена първата глава от тази част, а именно селския празник, сцени от т.нар. жанрова живопис, процъфтяваща през XVII в. в творчеството на холанската живописна школа, както и различни библейски сцени.

Втората глава се фокусира върху естетическите транспозиции. Те включват, на първо място, новото и революционно виждане за материалния свят, зараждащо се в творчеството на северната ренесансова живопис и вдъхновило до голяма степен белгийските автори от XIX в. На второ място, тази глава разглежда как това ново виждане преминава от живописца в литературата. На трето място е очертана важната роля, която изиграва задълбочената работа върху детайла; като той е разглеждан като основополагащ за изграждането на една зрелищна литература, в смисъла на литература, която шокира или омагьосва погледа на четящия.

Третата и последна глава на втората част на дисертационния труд проследява промяната на перспективата, която бележи края на века с възникването на символизма. Тя отбелязва основните специфики на културно-историческия контекст в Белгия по това време, като се опитва да очертае и предпоставките за възникването и развитието на символизма, който се оказва от изключителна важност за утвърждаването на белгийската литература в европейски мащаб. Освен това, в тази глава е представено и фрагментаризирането на детайла в литературата, чиято задача вече не е да допринесе за цялостното и пълно представяне на заобикалящия творец свят, а по-скоро да загатва, като въвлеча четящия в подреждането на своеобразен пъзел, в който се превръща реалността.

Фрагментаризираната реалност е основна предпоставка за възникването на една хибридна фигура, тази на гледащия читател (*le lecteur-regardeur*¹¹). Тя е обусловена от неспособността света и неговия литературен образ да бъде цялостно възприеман единствено чрез четенето. Силният визуален заряд и

¹¹ Преводът на цитатите от френски език в автореферата е наш.

образността на белгийската литература от XIX в. предполагат мобилизиране на всички сетива на четящия и най-вече на визуалните му възприятия, като по този начин той не може да остане само читател, а се превръща в гледащ читател.

Третата част на настоящия дисертационен труд изследва стилистичните ефекти, които имат различните транспозиции на живописца върху самия литературен текст и начина, по който те функционират в него. Първата глава на тази част анализира ролята на транспозицията на живописца в преразглеждането на конвенционалното схващане за жанровата система. Визуалността на белгийската литература от XIX в., както и специфичното схващане за време, повлияно от живописца, разклащат силно устоите на класическата жанрова система, като довеждат до смесване и хибридизиране на вече съществуващи литературни жанрове. Други основни моменти, открити в тази глава са предпочитането на кратката повествователна форма, представена основно от кратки разкази и приказки, както и използването на жанрове, които са по-скоро маргинализирани във Франция и предоставят по-голяма творческа свобода на белгийските автори като символистичния роман например.

Смесването на различните литературни жанрове, което е силно повлияно от присъствието на елементи, заимствани от живописца в рамките на литературния текст, поставя въпроса за тоталността и тоталното произведение на изкуството. Без да представлява такова в пълния смисъл на това понятие, посредством интегрирането на елементи, характерни за живописца, белгийската литература от XIX в. дава основания да бъде схващана като своеобразна първа стъпка към създаване, ако не на тотално произведение на изкуството, то поне на синтез на изкуствата.

След като очертава някои основни характеристики на тоталното произведение на изкуството, позовавайки се на теорията на Кристиан Годен за тоталността в литературата и изкуството, тази глава откроява три вида тоталност, които според нас се забелязват и в белгийската литература от XIX в., а именно: екстензивна, интензивна и непостижима тоталност. Трите вида тоталност, засягащи както литературното, така и хуожественото произведение, са

онагледени чрез съпоставяне на творбите на няколко художници и писатели, а именно Шарл дьо Костер и Брьогел (екстензивна тоталност), Камий Льомоние и Рубенс (интензивна тоталност) и Жорж Роденбах (недостижима тоталност). Роденбах, който изгражда фигурата на заслепения от творбата си артист в лицето на Юг Виан, прави опит за новаторски синтез на изкуствата в романа си *Bruges-la-Morte* (*Мъртвама Брюге*), който представлява кулминация в транспозицията на живописата. Именно този опит за синтез на изкуствата е представен на последно място в настоящото изследване.

IV. Цели на дисертационния труд

Настоящият дисертационен труд поставя следните цели:

1. Системно анализиране на историческите и идеологически предпоставки, благоприятстващи развитието на транспозицията на живописата в контекста на белгийската литература от XIX в.

2. Проследяване и извеждане на преден план на осъзнатия и програмен характер на транспозицията на живописата като основна стратегия за пренаписване на историята и създаване на различни литературно-идентичностни митове, разграничаващи ясно белгийската от френската култура и литература.

3. Задълбочено проучване на заемките от живописата и представянето им под формата на типология, включваща две основни групи транспозиции, тематични и естетически, и проследяващи този естетически феномен в диахронен аспект.

4. Проследяване на влиянието на транспозицията на живописата върху литературния текст във формален и структурен аспект, което акцентира върху ролята на образа в хибридизирането на жанра като такъв и препраща към стремежа на белгийските автори от XIX в. да създават творби, притежаващи наченки на своеобразен синтез на изкуствата.

Подобен подход в изследването ни позволява да твърдим, че транспозицията на живописата в контекста на белгийската литература от XIX в. е

основният камък в изграждането на цяла една естетическа и идеологична програма, чиято основна цел е признаването и утвърждаването на младата белгийска литература в национален и международен план.

V. Съдържание на дисертационния труд

Първата глава на настоящото изследване се фокусира върху проблемите, с които се сблъсква белгийската литература още от самото си възникване. От историческа гледна точка е трудно да бъде определено времето на възникване на белгийската държава. Тази трудност се корени в сблъсъка на различни тези, свързани с този въпрос. Опитвайки се на синтезират тези тези, Жан-Мари Клинкенберг и Франсоа Провензано открояват три основни тенденции, обхващащи хипотезите за възникването на Белгия. От една страна са привържениците на теорията на Анри Пирен, според която Белгия възниква още през Средновековието и нейното възникване е логически завършек на дълъг исторически процес. От друга страна са онези, които се противопоставят на тази теория, като твърдят, че за възникването на Белгия няма никакви исторически предпоставки и то е плод просто на един исторически инцидент. Третата теза, свързана с възникването на Белгия е тази на Жан Станжерс. Тя е своеобразен синтез на предходните две дотолкова, доколкото чувството на национална принадлежност е обвързано с наличието на стройна държавна структура, за каквата в Белгия може да се говори едва след 1830 г. При все това обаче, Станжерс смята, че начини на това чувство се забелязват още по времето на бургундските херцози.

Подобна историческа постановка определя трудността да бъде фиксирано във времето възникването и на белгийската литература. Според Гюстав Шарлие и Жозеф Ханс, белгийската литература е неразделна част от френската и като таква за нейно начало могат да бъдат възприети някои от първите писмени паметници на френския, открити на територията на днешна Белгия като *Кантилената на Св. Евлалия* например. Според Станжерс пък за начало на белгийската литература може да се говори едва след 1830 г.

Проблематичното начало на белгийската литература се определя, освен от исторически, и от езикови фактори. В национален план, двуезичието на белгийската нация се възприема като предимство и дори като богатство. Езиковите бариери между фламандци и валонци на практика отстъпват в името на общата кауза, а именно изграждането на единна белгийска литературна идентичност. В международен план, френският език, налагащ се като основният език включително и на фламандскоезичния елит, се възприема като фактор потенциално благоприятстващ различни културно-асимилационни процеси, идващи от Франция и заплашващи да претопят белгийската култура и литература.

При все това обаче, френският език прокарва идеологическа граница между Франция и Белгия, чието присъствие се чувства осезаемо в белгийската литература от XIX в. до днес и изиграва ключова роля в нейното утвърждаване. Освен с езиковия проблем, белгийската литература от този период се сблъсква и с редица други трудности: слаба институционализация, липса на авторитетни писатели и не на последно място процъфтяващата практика на препечатване на френски книги, която допълнително услеснява проникването на френската литература в белгийските литературни среди. Комплексността на ситуацията, в която се намира белгийската литература поради периферния си статут, обуславя специфичното отношение на сформирация се културен и литературен елит към центъра, т.е. към Париж.

Попаднали в капана на «стерилната дихотомия на отхвърляне или заслепяване от Париж»¹², някои представители на артистичния и литературен белгийски елит като Едмон Пикар (адвокат по образование, който изцяло се посвещава на литературата и създава понятието „белгийска душа“) или художникът Антоан Виерц стават ревностни защитници на уникалността на белгийската раса и съответно - култура. Други като Шарл дьо Костер и Камий Льомоние правят опити да се впишат във френските литературни среди, които се

¹² ARON, Paul (textes présentés par), La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française (1848-1914), Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, p. 24.

оказват неуспешни. Има обаче и такива, които успяват да намерят своето място там като Жорж Роденбах и Емил Верхарн.

Ясното осъзнаване на мястото, което френският език заема във формирането на белгийското литературно пространство е в основата на търсенето на стратегии за разграничаване от Париж. Те водят до създаването на специфично белгийско писане, чиито основни тенденции са споменати в настоящата глава, понеже са тясно свързани с внедряването на живописца в рамките на литературния текст. Сред тези тенденции ясно се открояват архаизирането на езика, типично за творчеството на Шарл дьо Костер, хиперкоректизмът, който се наблюдава у Камий Льомоние или разработването на жанрове, маргинализирани във френските литературни среди като символистичния роман в лицето на Жорж Роденабх.

Наслагването на всички тези стратегии и открито заявяването от белгийците през XIX в. принадлежност към северното културно пространство, водят до създаването на уникална национална култура. Именно то е схващано от белгийските автори като възможност Белгия да бъде вписана в дълга артистична и културна традиция. Националната култура, която се стремят да създадат белгийските творци от изследвания период, представлява подбор от разнородни елементи (исторически, тематични, архитектурни и т.н.), позволяващи да се открият ясно спецификите на една стабилна цялост, която в културен аспект принадлежи по-скоро на германския, отколкото на романския свят.

Изкуствено създадена, тази национална култура представлява „идеология, чиято функция е да обедини новите териториални цялости и да легитимира съществуването им, като показва тяхната дълбока същност.“¹³ Пропита от жизнерадост и меланхолия, здраво свързана с непосредствената реалност и обърнала поглед към мистичното, белгийската култура се формира около едно мощно културно и артистично фламандско ядро, от което живописца е неделима част. Всъщност, през XIX в. в Белгия живописца и в частност северната

¹³ DENIS, Benoît, KLINKENBERG, Jean-Marie, *Op. cit.*, p. 105.

ренесансова живопис, се превръща в най-стабилната основа на идентичностните и литературни митове, които се зараждат по това време. Съчетавайки се с много разнородни елементи като типичната архитектура и климат, транспозицията на живописиста акцентира върху усещането за „северност“, което белгийската литература се стреми да създаде. То, от своя страна, се превръща в най-силния коз на белгийските автори, които се възползват от северната екзотика, за да си проправят път във френските литературни среди.

Втората глава на първата част на дисертационния труд си поставя три основни цели:

1. Проследявайки различните метаморфози, през които преминава формулата на Хораций *Ut pictura poesis*, да изведе на преден план силно визуалния характер на XIX в., като акцентира върху нарастващата роля на живописиста, която предоставя на писателите множество модели за подражание.

2. Да очертае някои особености на схващането за мита, което битува в белгийските литературни среди през XIX в., позовавайки се на теориите на Клод Леви-Строс и Филип Селие.

3. Да разграничи съществуването на две основни тенденции в литературно-идентичностните митове, които бележат белгийската литература от изследвания период, а именно: Мита за XVI в. и Северния мит.

Необходимостта от подобна глава, разглеждаща едно изключително широко изследвано понятие, каквото е митът, се оправдава от факта, че белгийските автори предлагат своя собствена трактовка на този културен феномен. Новото схващане за мита се фокусира не върху рециклиране или интерпретиране на вече съществуващи митове, а върху създаването на нови такива. Следва обаче да се отбележи, че в контекста на белгийската литература от XIX в. поучителният елемент, който е изначално присъщ за мита, отстъпва пред неговото естетическо и културно измерение.

В този ред на мисли, транспозицията на живописиста не само се вписва успешно в новото схващане за мита, но и се превръща в негова основна

отличителна черта. Привнасянето в литературата на елементи, заети от живописца с тематичен или естетически характер, определя до голяма степен самото пренаписване на миналото. Както вече беше споменато, анализът на транспозицията на живописца като важен фактор за преосмислянето и дори създаването на история, ни позволява от една страна да считаме, че в белгийския литературен контекст се наблюдава сливане на идентичностен и литературен мит, от друга страна, той ни дава възможност да очертаем две основни тенденции в изграждането на мита през XIX в., като се позоваваме на теориите на Марк Куажбьор и Жан-Мари Клинкаенберг. В зависимост от аспекта на мита, който извеждат на преден план, двамата критици предпочитат да говорят за мит в единствено число: Куажбьор създава понятието „мит за XVI в.“, докато Клинкаенберг говори за „северен мит“.

Анализът на двата мита позволява да бъдат определени общите им първоизточници и цели, вследствие на което в настоящото изследване те се разглеждат през призмата на приемствеността. Подходът при създаването на двата мита, които личи в теориите на Куажбьор и Клинкаенберг също е сходен: първо се прави подбор на различни елементи от областта на историята и на изкуството, после тези елементи се адаптират към белгийския контекст, като по този начин се създават нови митове, вдъхновени от миналото, но и много силно фокусирани върху настоящето.

Друга обща черта на двата мита е, че и двата отделят специално място на живописца, макар и в различна степен. Подобно схващане ни кара да смятаме, че митът за XIV в., който отделя специално внимание на Черната легенда за Испания и на Протестантската реформа, има по-силно изразено историческо измерение, което доминира над естетическото такова без да го заличава.

Красноречив пример за това как митът за XIV в. се разгръща в белгийската литература от XIX в. представлява *La Légende d'Ulenspiegel*¹⁴ (*Легендата за Уленшпигел*) на Шарл дьо Костер, която разказва за приключенията и

¹⁴ DE COSTER, Charles, *La Légende d'Ulenspiegel*, Bruxelles, Éditions Labor (Espace Nord), 1996.

перипетиите на Гил Уленшпигел и неговия другар Ламе Годзак във Фландрия по време на управлението на Филип II. Силно изразеното историческо измерение на мита за XVI в. ни кара да смятаме, че той е предназначен най-вече за самите белгийци и цели да ги убеди в съществуването на белгийската раса, притежаваща своя история, традиции и литература.

Северният мит, за който говори Клинкаенберг, от своя страна, се развива най-вече през последните 20 години на XIX в. Той представлява едно по-общо понятие, което запазва някои характеристики на мита за XVI в., като ги развива и добавя нови такива. Така например историята продължава да бъде застъпена, но историческото измерение на този мит значително отстъпва в полза на естетическото му измерение. Всъщност, северният мит се базира на различни стереотипи, свързани с пейзажа (часовникови кули, пристанища, застинала в каналите вода), архитектурата, климата (мъгли и дъждове) и северняшкия темперамент на народа, които Клинкаенберг определя като „смесица от мистицизъм и жизнерадостна тривиалност, от здрав разум и вкус към свръхестественото, от виталност и меланхолия“¹⁵. Подобен северен тропизъм придава екзотичен аспект на белгийската литература, който ще ѝ отвори пътя към признанието във Франция и извън нея. За това свидетелстват автори като Камий Льомоние, Жорж Роденбах, Морис Метерлинк и Емил Верхарн. Фламандската и холандската живопис не само се вписват добре в подобен артистичен контекст, но и се превръщат постепенно в основния вектор на северната езкотика, която толкова се цени във френските литературни среди.

Все по-важното място, което белгийските автори отреждат в своите произведения на живописата, ни даде основание да считаме за уместно да разгърнем в следващата глава понятието „въображаем музей“, заимствано от Андре Малро и приложено от Дени Лаурьо в труда му, посветен на Морис Метерлинк. В настоящото изследване това понятие включва различните

¹⁵ DENIS, Benoît, KLINKENBERG, Jean-Marie, *Op. cit.*, p. 108.

живописни школи, от които черпи ресурси транспозицията на живописиста в литературата.

Третата и последна глава от първата част на дисертационния труд си поставя следните цели:

1. Да очертае основните линии на въображаемия музей, който белгийските автори от XIX в. изграждат като акцентира върху ролята на живописиста във формирането на белгийската раса, разгърната в трудовете на Иполит Тен, Йожен Фромантен и Шарл Потвен.

2. Да проследи връзката между транспозицията в белгийската литература от изследвания период на елементи, заимствани от фламандската и холандската живописни школи и създаването на чувство за национална принадлежност, което е първата и най-важна цел на белгийския национален проект през периода 1830 – 1880 г.

3. Да отбележи промяната, настъпваща в естетически план със зараждането на символизма и ролята на прерафаелитите във формирането на новата естетика и утвърждаването на белгийската литература в международен аспект.

От позитивистичната гледна точка, която доминира в теориите на Иполит Тен и Йожен Фромантен, белгийската раса не само съществува като такава, но тя е и раса на художници. Макар че подобно схващане битува под една или друга форма през целия XIX в. в Белгия, неговият позитивистичен характер най-ясно личи до 80-те години на века, т.е. до зараждането на символизма. Ключовата роля на живописиста във формирането на белгийската раса, а оттам и в това на националната литература, е много добре отразено в идеите на Лоранс Брониез, която говори за „расов атавизъм“ (*atavisme racique*) и за „чудно предопределение“ (*prédestination merveilleuse*), „които карат всеки артист да избере четката пред перото“¹⁶.

¹⁶ BROGNIEZ, Laurence, « Nés peintres : la « prédestination merveilleuse » des écrivains belges », In : *La Belgique entre deux siècles: laboratoire de la modernité, 1880-1914*, Bruxelles, Peter Lang, 2007, p. 85.

От такава гледна точка, изборът на фламандската и холандската живописни школи като основен източник на вдъхновение за белгийските автори през първите 50 години от съществуването на Белгия като такава изглежда съвсем логичен. Причината за това се крие във факта, че в очите на белгийците тази живопис е символ на дълга артистична традиция, която за тях е лесно разпознаваема и с която те се идентифицират най-лесно. Освен това, въткването в националната литература на елементи, заети от тази живопис, представлява силен коз в ръцете на белгийците, тъй като по това време Лувърът разполага с богата колекция от творби на представители на северните школи.

Стремежът на белгийските автори да създадат литература, която да се вдъхновява от художествени модели, личи ясно в желанието им да аргументират своите естетически избори и стратегии. Така например, Камий Льомоние смята себе си за наследник на Пиер-Пол Рубенс, който, според писателя, е последният истински представител на фламандската раса, а Жорж Еекауд се счита за последовател на Йакоб Йорданс, чиито модели отговарят по-точно на неговото схващане за тази раса. През периода 1830 – 1880, пресечните точки между литературата и живописата, която се явява като неин основен генератор, биха могли да се резюмират в две основни направления, а именно:

- редуциране на дистанцията между човешкото и духовното, което води до придаване на по-голяма важност на непосредствената реалност.
- силно фокусиране върху материалния свят, което се изразява в отделяне на голямо внимание на детайла, както в живописата, така и в литературата.

Със зараждането на символизма през 80-те години на XIX в., перспективата значително се променя. Тази промяна да голяма степен съвпада с периодът, който, според Клиненберг, се свързва със северния мит. Тя се изразява в разпадане на позитивистичното схващане за белгийската раса. Жизнерадостта, веселието, обилната храна, които символизират общението на народа с родната земя и заобикалящия го свят, отстъпват пред търсенето на трансцендентната реалност, която убягва на сетивата. Реалността се превръща малко по малко в сложна мрежа

от символи, в чието разшифроване се крие ключът от загадката на света. Интересно е обаче да се отбележи, че в духа на белгийския символизъм народът продължава да бъде ключов фактор в естетическите и идеологически търсения на литературата, която съхранява своя ясно изразен национален характер. В този ред на мисли, теоретикът на символистичната доктрина в Белгия, Албер Мокел, локализира тайната на човешкото съществуване именно в душата на народа, която представлява едно устойчиво и стабилно ядро, неподдатливо на външни влияния и носещо своята самобитност.

Разглеждан в такава светлина, белгийският символизъм предполага едно много специфично отношение към реалността, дотолкова, че трансцендентното и материалното не се противопоставят напълно. Нещо повече, материалното се схваща като неизбежен посредник във връзката с висшата реалност. Според Жанин Пак, творбите на белгийските символисти са белязани от „дълбоко вкореняване в действителността на тяхното време“ и „отвореност към големите международни и най-вече северни естетически течения“¹⁷. Подобно явно изравяване на принадлежност към северната култура е изрично формулирано от поетът Шарл Ван Лерберг, който пише в писмо до приятеля си Фернан Северен: „Идеалът, който моите стихове се опитваха и продължават да се опитват да изразят е от север, английски или почти скандинавски“¹⁸

Едновременното фокусиране върху националното в литературата и постепенното отваряне към нови естетически модели, идващи от север, се наблюдава ясно в творчеството на Жорж Роденбах, Морис Метерлинк, Емил Верхарн, Макс Елскам и Шарл Ван Лерберг. То от една страна разкрива другото лице на фламандската живопис, а именно уединението и северният мистицизъм, които лъхат от картините на художници като Йан Ван Ейк, Роджер Ван Дер Вейден и Ханс Мемлинг, от друга страна насочва литературата към нови художествени хоризонти в лицето на прерафаелитите.

¹⁷ PAQUE, Jeannine, *Bruges-la-Morte ou l'émergence d'un nouveau roman à l'époque symboliste* In : *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bruxelles, Éditions Labor, Coll. « Archives du futur », 1990, p. 29

¹⁸ VAN LERBERGHE, Charles, *Lettres à Fernand Severin*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1924, p. 207

Колкото и двете художествени доктрини да изглеждат различни, белгийската литература от изследвания период ги разглежда като взаимнодопълващи се. Общото между тях би могло да бъде резюмирано в следните две точки:

- почти научно внимание, ковто се отделя на непосредствения материален свят
- целенасочено търсене на примитивизма в смисъла на непосредствен контакт с природата и дълбоко лично отношение на твореца към заобикалящата го свят.

Освен това, транспозицията на елементи, заимствани от живописца на прерафаелитите подчертава желанието на белгийските автори да сведат до минимум дистанцията между литературната и художествената практика. В този смисъл, интересът, които художници като Джон Евърет Миле, Уилиам Холман Хънт, Данте-Габриел Росети, както и Едуард Бърн Джоунс, Уолтър Крейн и Форд Мадокс Браун предизвикват у белгийските автори, не е случаен. Силно заинтересовани от писането като изкуство, честа практика в творбите на прерафаелитите е транспозицията на литературата в живописца. Като красноречив пример за това може да бъде дадена *Офелия* (фиг. 1) на Миле, която открито препраща към *Хамлет* на Шекспир.

Новоформиращата се естетика предполага ново виждане за живописца, както и за нейната транспозиция в литературата. Основните промени, които се наблюдават, са свързани с постепенното превръщане на детайла във фрагмент. Новата форма на съществуване на детайла предполага фрагментаризирани образи, частици от една реалност, която героят, както и самият читател, напразно се опитват да възстановят в тяхната цялост.

В този ред на мисли, артиситчният контекст през последните 20 години на XIX в. се оказва много благоприятен за затвърждаването на транспозицията на живописца като основна практика в творчеството на белгийските автори от изследвания период, като добавя нови аспекти към нейния анализ. Повлияна от символистичната естетика, транспозицията на живописца отрежда все по-важно

място на личното и съответно субективно тълкуване на реалността, което не позволява тя да бъде вкарана в строго фиксирани рамки и модели.

След като бяха очертани в основни линии живописните школи, служещи като модел за подражание на белгийските автори от XIX в. и беше мотивирана транспозицията на елементи, заимствани от тези школи в литературното творчество, което се ражда по това време, втората част на дисертационния труд си поставя следните глобални цели:

- Да систематизира различните видове транспозиции според тяхното естество, като ги представи под формата на типология, обхващаща две големи групи транспозиции, тематични и естетически, и редица подгрупи, които са детайлно разгърнати в текста.
- Да подчертае зрелищния характер най-вече на литературата през периода 1830 – 1880 г., като се позовава на конкретни примери от творчеството на Дьо Костер и Льомоние.

Първите две глави на втората част, посветени именно на типологията на различните видове транспозиции на живописав литературата, маркират и основните приноси моменти на настоящото изследване. Новостта се дължи най-вече на диахронния подход в обобщаването и анализирането на транспозициите. Подобен подход дава общ поглед върху развитието на този артистичен феномен в Белгия през XIX в., като позволява да бъдат изведени на преден план някои основни закономерности в развитието му.

С оглед на по-доброто очертаване на тези закономерности, тематичните транспозиции се организират около три основни тематични звена, а именно сцени на селски празник, сцени от жанровата живопис и библейски сцени.

Сцените на селския празник са в основата на изграждането на образа на една митична Фландрия, представена като страна на изобилие и на всеобщо веселие, такава, каквато тя оживява изпод четката на Брьогел или на Рубенс. За да се проследи как еволюира този тип тематична транспозиция като пресечна точка на литературата и живописата, в труда са анализирани творби на няколко

автори от изследвания период. Първият от тях е Шарл дьо Костер. Макар че в своята *La légende d'Ulenspiegel* (*Легенда за Уленишпигел*), той не се позовава директно на Брьогел, в романа ясно личи присъствието на елементи, вдъхновени от творби на художника и по-конкретно от *Битката на карнавала и Поста* (фиг. 2), както и *Селска сватба* (фиг. 3). Основният мотив и двете картини е алегоричното представяне на празника и на храната в частност. Като един от множеството красноречиви примери за сходно представяне на сцените на народно веселие в романа на Дьо Костер може да бъде дадено третото кръщение на Тил в началото на романа, където е отделено изключително голямо внимание на храната и пиететата, консумирани от участниците в сцената. Посредством изкуството, *La légende d'Ulenspiegel* (*Легендата за Уленишпигел*) цели да ситуира белгийската литература в едно времево и пространствено измерение, което е едновременно конкретно, ясно определено и универсално, целящо да осигури на тази литература жизнено необходимите ѝ ориентири в процеса на нейното утвърждаване.

При последователите на Дьо Костер, Льомоние, Дьомолдер и Еекауд, универсалното измерение на литературата постепенно отстъпва пред едно по-силно изразено национално измерение. Лайтмотивът на селския празник е широко застъпен и в романа *Un Mâle* на Камий Льомоние, в който авторът изгражда едно от най-детайлните литературни изображения на този сюжет. Освен като основа на транспозицията на живописата в романа, селският празник функционира и като своеобразен организационен център на интригата в текста, маркирана от най-важните моменти от живота на героите.

Изключително детайлното представяне на селския празник в *Un Mâle*, при което Льомоние отделя специално внимание на всеки детайл и на всеки нюанс от многообразието от цветове, заобикалящи героите, се доближава по-скоро до художествен, отколкото до чисто литературен маниер на изобразяване. В него ясно личи присъствието на Йорданс и най-вече на Рубенс, който Льомоние счита за свой пример за подражание. Друга допирна точка между Рубенс и Льомоние е сведеният до минимум поучителен аспект на творбата. Писателят, както и

художникът акцентират върху повече върху нейния естетически аспект, отколкото върху поуките, на които тя би била носител.

Сходен е и начинът, по който се схваща селския празник от Жорж Еекауд. При него конкретизирането на празника личи още по-ясно, доколкото пространствената рамка на едно от най-значимите му произведения като *Kermesses*¹⁹ вече не е Фландрия като цяло, а родния Де-Кемпен.

Приемствеността между Еекауд и Льомоние би могла да бъде резюмирана в следните две точки:

- Сцените на селски увеселения са силно пиктурално натоварени. В тяхното изграждане ясно личи транспозицията на сцени, вдъхновени от представителите на барока, Йакоб Йорданс и Пиер-Пол Рубенс, чиито модели съответстват най-пълно на схващането на двамата писатели за белгийската раса.
- И при Еекауд, както и при Льомоние, сцените на селски увеселения, заимствани от живописца, играят ключова роля в изграждането на своеобразен култ на родната Фландрия.

При все това обаче, следва да бъдат отбелязани и някои различия или по-скоро нови нюанси, които Еекауд въвежда при изграждането на подобни сцени в творбите си, а именно:

- Писателят разгръща до крайност пиршеството на сетивата, на което се поддават георите му, както и пищността в представянето на сцените на увеселение.
- Претрупването на сцената придава по-силен драматизъм на празника.
- Разглеждан в такава перспектива, празникът придобива ново фантастично и дори мистично измерение, като се превръща в граница, която подканва да бъде премината. Подобно виждане за празника води

¹⁹ ЕЕКНОУД, Georges, *Kermesses*, Bruxelles, Henry Kistermaeckers, 1884.

до смесване на пищни сцени на увеселение и сцени на насилие, често завършващи с фатален край.

Не по-малко живописно е и литературното представяне на празника при Йожен Дьомолдер. Най-важният новаторски момент при него произтича от факта, че той е един от първите автори, които поставят творчеството си под егидата на транспозицията на изкуството. Освен това, при него празничните сцени излизат извън рамките на селото, което се възприема като техния най-обичаен декор. Новият фон, на който се развива действието, е градът. При това преминаване в новата си среда обаче празничните сцени губят своя пищен заряд дотолкова, че празникът се представя по-скоро като „необичайна гладка“²⁰, изникнала насред градския пейзаж.

Важно е да се отбележи, че транспозицията на празнични сцени при Дьомолдер сигнализира за някои важни естетически промени, които се разгръщат напълно при символистите. Те се състоят в редуциране на пищността на изображенията, която отстъпва постепенно пред едно по-сдържано, по-изчистено и до известна степен по-обективно изобразяване на празника, без това да отнема от неговия художествен заряд.

През 80-те години на века новите тенденции в литературното изобразяване на празника водят и до нови тенденции в транспозицията на художествени сцени на веселие. В хода на своето развитие, този тип транспозиция губи постепенно своите позиции, което ясно личи в творчеството на Макс Елскам. Поетът споменава празника в своите творби много бездетайлно и бегло, като богатата Фландрия отстъпва пред една меланхолична Фландрия. Тя се свързва с непрестанното връщане към първичното състояние на духа, откриваемо единствено в безвъзвратно отминалото детство.

Транспозицията на сцени от холандската жанрова живопис от XVII в. е второто основно ядро в типологията на тематичните транспозиции. Жанровата живопис включва сцени, представящи обикновени хора, заети с ежедневиите си

²⁰ DEMOLDER, Eugène, *Impressions d'art. Études - Critiques - Transpositions*, Bruxelles, Des Presses de Madame Veuve Monnom, 1891.

занимания (чистене, готвене, хранене и т.н.) и представени на фона на много детайлно изобразени интериори. За да бъде по-лено разбрано мястото на такива сцени в литературата, би следвало преди това да се отбележат някои важни предпоставки за възникването им в живописата. Те са свързани основно с:

- революционно новото схващане за релаността, което се формира по времето на Ренесанса и води от една страна до обособяването на пейзажа като самостоятелен жанр, от друга страна до специален интерес към на материалния свят, който художникът пресъздава до най-малкия детайл в творбата си.
- редуцирането на дистанцията, от философска гледна точка, между божественото и земното, за което говори Цветан Тодоров.
- срещата на „ежедневния живот и живописата“.²¹

Сред най-значимите художници, рисуващи сцени от жанровата живопис, са Куентин Метсис, Йоханес Вермеер, Йан Стийн. Колкото до транспозицията на подобни сцени в белгийската литература от XIX в., там би следвало да се отбележи най-вече приноса на Йожен Дьомолдер. Сборникът от кратки разкази *Légendes d'Yperdamme*, който е обект на анализ на настоящото изследване, е един от най-красноречивите примери за завидното умение, проявено от автора, в пресъздаването на сцени, вдъхновени от жанровата живопис в литературна форма.

В хода на анализа на няколко разказа от сборника на Дьомолдер, бяха открити две важни промени, които претърпяват сцените от жанровата живопис при преминаването си от изкуството в литературата. Стремейки се да уловят конкретния момент, тези сцени акцентират върху статизма на изображението. При транспозицията им в текста, те придобиват силно динамизиращ заряд, който не им е изначално присъщ: заслепен от изключително детайлното и реалистично представяне на живота в неговата най-материална страна, читателят се губи, за да се озове малко след това, обогатен с нови елементи, които му позволяват да

²¹ TODOROV, Tzvetan, *Éloge du quotidien, Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 16.

придобие още по-пълна представа за непосредствената реалност. Разглеждана в такава светлина, жанровата живопис, както в нейната художествена, така и в нейната литературна форма, концентрира действието до такава степен, че го превръща в статично. Освен това, като смесват елементи от транспозициите на сцени на увеселение и транспозициите на религиозни сцени, този тип транспозиции изиграват своята роля на свързващо звено между двете.

Транспозицията на религиозни сцени е са последният обект на изследване на настоящата глава. В тази група транспозиции са открити ясно два широкозастъпени в изкуството и литературата сюжета, а именно Избиването на младенците и Бягството на светото семейство в Египет. Важността на библейските сюжети, които също служат като пресечна точка между литературата и живописа, би могла да бъде резюмирана по следния начин:

- Те позволяват транспозицията на художествени сцени, вдъхновени от Светото писание да се реализира като двустепенен феномен, като транспозиция на транспозицията или като звено, затварящо транспозиционния цикъл литература – живопис – литература.

Подобна хипотеза се базира на факта, че художественото представяне на такива сцени само по себе си представлява вид транспозиция. За това свидетелстват творбите, посветени на гореспоменатите сюжети, достигнали до нас, на Брьогел, Рубенс и Рембранд, които функционират като транспозиции на библейския текст в художествена форма, преди да послужат те самите за основа на транспозицията в белгийската литература през XIX в.

- Художественото изобразяване на библейските сюжети разклаща основите на каноните на живописа, като изгражда нов хронотоп, в рамките на който се развива библейското действие.

Извадено от своя обичаен времево-географски контекст, действието се пренася във Фландрия от XVI в. Това личи особено ясно при представянето на Избиването на младенците, което е част от Евангелието на Матей и е използвано от Брьогел като алегория на събитията, на които художникът е съвременник. От

историческа гледна точка се счита, че едноименната картина на Брьогел представя репресиите от времето на Филип II, който изпраща във Фландрия Фернандо Алварес де Толедо, херцог на Алба, за да потуши народните бунтове, като по този начин укрепи разклатената власт на испанската корона в северните земи. Правейки своя собствена интерпретация на библейския сюжет, Брьогел изобразява сцената на фламандски фон, който се забелязва, както благодарение на типично фламандската архитектура със специфични фасади, така и благодарение на снежния пейзаж.

В настоящия дисертационен труд, транспозицията на библейски сцени в литературата е изследвана посредством съпоставителния анализ на няколко текста на Йожен Дьомолдер и Морис Метерлинк. В хода на анализа на представянето на Избиването на младенците, от една страна бяха сравнени едноименният разказ от *La Légende d'Yperdamme* на Дьомолдер и краткият текст, посветен на същия сюжет от неговия сборник *Transpositions d'art*. Подобен подход ни позволи да проследим как еволюира практиката на писателя в областта на транспозицията на живописиста като отбележим, че двата текста имат много повече сходства, отколкото различия. Като основно такова следва да се отбележи бележката „според старите майстори“, която фигурира под заглавието на текста от сборника *Transpositions d'art* и акцентира върху неговия транспозиционен характер. От друга страна, беше направена съпоставка между трактовката на Дьомолдер и тази, която Метерлинк прави на Избиването на младенците, като бяха отбелязани някои по-съществени различия:

- При представянето на Избиването на младенците, в *La Légende d'Yperdamme* Дьомолдер се придържа по-стриктно до чисто художествено представяне на сцената от Метерлинк. За това свидетелства живописният и едновременно с това поетичен пейзаж, с който започва *La Légende d'Yperdamme*, и който препраща към картината на Брьогел. За разлика от него Метерлинк създава чисто литературен, структуриран текст, със своя собствена интрига и добре развита сюжетна линия. Подобен подход от страна на автора на

моменти не позволява да се разграничи присъствието на картината в разказа, въпреки впечатляващата пластичност на образите, които той изгражда. Едновременно с това, статичността на сцената, характерна за Дьомолдер, отстъпва пред един динамичен разказ.

- Като избира Ипердам за сцена на събитията – несъществуващо име, но с категорично фламандско звучене – Дьомолдер ситуира действието в един въображаем и едновременно с това фламандски контекст.
- За разлика от Метерлинк, който датира точно събитията, споменавайки 26 декември, единственият времеви ориентир при Дьомолдер е празникът на Св. Николай.

Едновременно с това, в изследването си сме се опитали да проследим до каква степен анализираниите текстове се придържат или отдалечават от своя първоизточник, т.е. от художествената творба. В този ред на мисли, трябва да се отбележи, че при Дьомолдер дистанцията между текста и картината е малка. За разлика от него, Метерлинк не се задоволява с това да „пресъздаде колкото може по-добре“²² различни епизоди от картината на Брьогел, както той сам заявява. Всъщност, в първата версия на текста си, публикувана през 1886 г., Метерлинк излиза извън рамките на картината, като разширява разказа си с епизоди, липсващи в нея. Такава е например серията убийства, започваща с убийството на сина на Корнелиз и предшестваща централния епизод на Избиването на младенците.

Подобен подход придава изключителна оригиналност на разказа, която се подчертава и от фактът, че за разлика от Дьомолдер, Метерлинк разгръща интригата посредством директни намеси на някои от героите в разказа. Тласкани от силен „скопичен импулс“²³, тяхната мисия е да съзерцават спектакъла, който

²² MAETERLINCK, Maurice, « Le Massacre des innocents » In : Paul Gorceix, 1999, *M. Maeterlinck. Oeuvres I. Le Réveil de l'âme: Poésie et essais*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, OCR & Spellcheck: Aerius (ae-lib.org.ua) 2003, pp. 111-118.

²³ VAN DE KERCKHOVE, Fabrice (édition établie par) *Maurice Maeterlinck, Carnets de travail (1881 – 1890)*, Bruxelles, Éditions Labor, 2002, p. 29.

се разгръща пред очите им, за да го предадат на читателя, като по този начин желанието да се разкаже се слива в текста с желанието да се види.

Бягството на светото семейство в Египет е другият важен сюжет, служещ като основа на транспозицията на картини, посветени на библейска тематика, които намират своето място в белгийската литература от изследвания период. Едни от най-значимите примери на художествено изобразяване на този епизод от Светото писание в живописата са едноименните картини на Брьогел (фиг. 4) и Рембранд (фиг. 5).

Допълващ картината на тесните взаимовръзки между белгийската литература и северната живопис, епизодът на Бягството на Светото семейство в Египет все пак е по-слабо застъпен в сравнение с Избиването на младенците. През изследвания период, именно Дьомолдер развива този сюжет, като му посвещава едноименен разказ, включен в *La Légende d'Yperdamme*. Бележката „според старите майстори“, фигурираща под заглавието, е заявка от страна на автора да следва стриктно моделите на живописата. Въпреки това, той се отдалечава от тях първо като ситуира действието във фламандски контекст (каквото не е характерен нито за картината на Брьогел, нито за тази на Рембранд), второ, като разширява художественото изображение, правейки своеобразна проекция на това, което предстои да направи Светото семейство след бягството.

В този ред на мисли, различните транспозиции на библейски сцени функционират на две нива: от една страна те допринасят за вписването на белгийската литература от изследвания период в рамките на дълга и утвърдена художествена традиция, от друга страна, те я внедряват в библейската традиция, която има изключително силно универсално измерение.

В по-общ план, анализът на тематичните транспозиции доказва, че те са плод на дълги и осъзнати творчески търсения, поставящи някои важни естетически проблеми, свързани със зараждането на нов идеал за красота в северната живопис, както и със специфичния реализъм, лъхащ от творбите на фламандските и холандските майстори, които силно повлияват белгийските автори от XIX в.

Именно тези новости в естетически план са обект на изследване на втората глава от втората част на дисертационния труд, посветена на естетическите транспозиции. По-конкретно, те са групирани в четири отделни точки. Целта на първата точка, озаглавена *De la nouvelle vision de la réalité en peinture*, е да очертае основните характеристики на новото и до голяма степен революционно схващане за реалността, характерно за северните живописни школи. Според Панофски, новият реализъм, който се заражда в Северна Европа, е дълбоко белязан от осъзнаването на невъзможността „да се издигне като абсолютно вярна една единствена норма за красиво.“²⁴ Подобно схващане води до поставянето на равна нога на красивото и истинското, като за красиво започва да се смята това, което е истинско и може да бъде докоснато и видяно, т.е. непосредствения, материален свят. С оглед на новия статут на човека, който се превръща в мярка за всички неща, съвършенството вече не се възприема като част от някаква абстрактна реалност.

Освен това, откриването на перспективата през 1425 г. от италианския архитект Брунелески също има своя принос към естетическата революция през Ренесанса. Позволяваща триизмерното изображение на пространството, тя определя конкретното място на художника и гледащия по отношение на картината и спомага за по-обективното представяне на света в нея. В този смисъл, перспективата се разглежда в настоящото изследване не като математическо творение, а като начин на възприемане на света. Разглеждан в такъв контекст, новият реализъм, на който ставаме свидетели в творчеството на северните ренесансови живописни школи, би следвало да се възприема като своеобразна сублимация на реалността, която създава у читателя усещането за тоталност на изображението и свидетелства за жаждата на художника да черпи вдъхновение директно от извора на материалния свят.

Втората точка, озаглавена *Des effets de réel en peinture aux effets de réel en littérature*, проследява транспозицията на някои принципи, характерни за претворяването на реалното в северната живопис, в белгийската литература.

²⁴ PANOFISKY, Erwin, *Idea*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel » (n°146), 1989, p. 147.

Основното понятие, на което стъпва анализът на този тип естетически транспозиции е понятието „ефект на реалното“ (*effet de réel*)²⁵. Дефинирано от Ролан Барт през 1968 г., това понятие обяснява и легитимира присъствието в текста на елементи, лишени на пръв поглед от всякаква функционална стойност. Изглеждащи ненужни за развитието на интригата, точно тези елементи подчертават абсолютния характер на конкретната реалност, чието съществуване не се нуждае от каквото и да било легитимиране (Барт дава за пример барометъра от новелата *Чисто сърце* на Флобер).

Улавянето на точно този абсолютен характер на материалния свят е двигателят на естетическите търсения и на белгийските автори от изследвания период. За да постигнат това, както и за да се разграничат от френските естетически норми, белгийците създават свой собствен модел за възприемане на реалното, който е по-скоро художествен, отколкото литературен. Кристан Анжьоле вижда причината за това отново през призмата на расата, като заявява, че вкусът към солидните удоволствия е „вроден характер“²⁶ на белгийците.

Вместо да се стремят да създадат своя собствена цялостна доктрина на реализма, в която авторът е безпристрастен или води, като истински демиург, читателя сред свят от герои, тясно зависими от социалната си среда, белгийските автори се отказват или се фокусират в значително по-малка степен върху стремежа към обективност, безпристрастност и социална критика. Акцентирайки върху конкретния характер на реалността, изследваните автори се придържат по-скоро към естетическата функция на заимстваните от живописиста прийоми, отколкото към тяхната функция на социални медиатори.

В този ред на мисли, в хода на анализа на преден план изпъква детайлното художествено представяне на материалния свят и придаването на тежест на съвсем обикновени литературни герои, които са по-зависими от природната, отколкото от своята социална среда. За да бъде онагледено това твърдение, са

²⁵ BARTHES, Roland, « L'effet de réel » In : *Communications*, 11, 1968. *Recherches sémiologiques le vraisemblable*. pp. 84-89. DOI : 10.3406/comm.1968.1158

²⁶ ANGELET, Christian, *Op. cit.*, p. 62.

приведени примери от *Un Mâle* на Льомоние, както и от *Kermesses* на Еекауд, които се стремят „не толкова да обяснят социалната деградация на темперамента, колкото да обрисуват желанието в най-контрастните му краски.“²⁷.

Художествените модели, които служат като база за формирането на реализма в Белгия, предполагат силно фокусиране и работа върху детайла, която позволява да се говори дори за „апология на детайла“. Последната е и в основата на един от най-важните типове естетически транспозиции в белгийската литература от XIX в. Ролята на този тип транспозиции се подчертава и от факта, че именно по отношение на схващането за детайла през последните две дестеилетия на века се появява категоричен разрыв между естетиката на реализма и тази на възникващия символизъм.

Преди да пристъпи към разглеждането на този разрыв обаче, трудът очертава някои основни характеристики на детайла в общ план, като проследява различните му проявления в изкуството и литературата. Подобен подход позволява впоследствие да бъдат набелязани онези естетически аспекти на детайла, които го превръщат в пресечна точка между литературното поле и полето на живописиста.

В общ план, детайлът е част от нещо цяло. Като такъв, той от една страна свързва различните части на едно произведение на изкуството без оглед на неговото естество, т.е. има допълваща функция. От друга страна, детайлът може да изолира части от цялото. Като цяло, детайлът от една картина не функционира като детайла от едно литературно произведение и тази разлика не се изчерпва с различните средства, с които си служат литературата и изобразителното изкуство. Този, който чете един текст и този, който гледа една картина също не възприемат детайла по един и същи начин, „защото на всеки артистичен начин на изразяване отговаря специфична употреба или статут на детайла“²⁸

²⁷ BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DENIS, Benoît, GRUTMAN, Rainier (sous la dir.), *Histoire de la littérature belge 1830 – 2000*, Paris, Fayard, 2003, p. 142.

²⁸ SCHOR, Noémie, *Lectures du détail*, Paris, Éditions Nathan, Coll. « Le texte à l'oeuvre » 1999, p. 136.

При все това обаче е възможно един литературен детайл да започне да функционира като художествен и обратно. За да бъде онагледено това, изследването се базира на тезата на Ноеми Шор, която твърди, че „детайлът представлява ключова естетическа категория, която осигурява преминаването от една епоха към друга, от един начин на изразяване към друг.“²⁹

Статутът на детайла в живописа се определя преди всичко от позицията и намерението на гледащия (красноречив пример за това е огледалото от картината *Сватбата на семейство Арнолфини*, фиг. 6, на Йан Ван Ейк). В анализа на детайла в живописа изследването се позовава на теорията на Даниел Арас. Според него, детайлът в живописа предава или разкрива „частична информация, различна от общото послание на произведението или безразлична по отношение на него“³⁰. Класификацията на художествените детайли, направена от Арас, почива на два критерия: начина на съществуване на детайла в художественото произведение и начина, по който детайлът е гледан. Според първия критерий, Арас различава два типа детайли: детайла-*particolare* и детайла-*dettaglio*.

Детайлът- *particolare* е малка част от нещо цяло. Той акцентира върху работата на художника и поставя гледащия в пасивна позиция на съзерцание или възхищение. Детайлът- *dettaglio* представлява следата, оставена от този, който създава детайла, бил той художникът или гледащият. Той изважда гледащия от неговата пасивна позиция, като го кара да се потопи възможно най-дълбоко в картината. Процесът на потапяне на гледащия е толкова интензивен, че този тип детайл води до заслепяването на гледащия, който изпитва силно желание да раздели картината на парченца, на множество детайли.

От гледна точка на втория критерий, а именно начина, по който детайлът се възприема от погледа на гледащия, Арас различава иконичен детайл (*détail iconique*) и художествен детайл (*détail pictural*). Първият цели да пресъздаде вярно това, което представлява (каквото е примерът с огледалото в картината *Сватбата на семейство Арнолфини* на Ван Ейк). Колкото до втория, той представлява

²⁹ *Ibid.*, p. 122.

³⁰ ARASSE, Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 8.

своеобразен „едър план“ върху работата на художника и единственото, което позволява да се види е самата материя, с която борави той.

Северната живопис, която е основният генератор на транспозиции на изкуството в белгийската литература през XIX в. превръща апологията на детайла в една от основните си цели и в най-важния етап от пресъздаването на реалността в нейната цялост, в нейната тоталност. За почти научна работа върху детайла свидетелства и живописца на Братството на прерафаелитите през XIX в., чиято мисия е да реформира естетическите норми, считани за остарели и вследствие на това вредни за живописца като изкуство. Попаднала в капана на вече изчерпаните сюжети, живописца се нуждае, според Форд Мадокс Браун и неговите последователи, от възобновяване, което минава през по-лична трактовка на сюжетите.

За разлика от фламандската и холандската живопис, където детайлът се свързва с желанието на художника да създаде тотална, изключително жива, дори на моменти сурова картина на непосредствената реалност, при прерафаелитите, които също са част от въображаемия музей на белгийските автори от XIX в., работата върху детайла цели да подчертае интелектуалното измерение на сюжета и силната му експресивност, като мобилизира не само погледа, но и ума на гледания.

В литературата, детайлът служи да обогати менталните образи, възникнали в процеса на четене и изградени с помощта на езикови изразни средства. Вследствие на което литературната творба и нейният читател се свързват посредством това, което Клаус Спидел определя като „удоволствието от смисъла“ (*plaisir du sens*)³¹, за разлика от художествената творба, която е извор на друг вид естетическо удоволствие, а именно „удоволствието на сетивата“ (*plaisir des sens*)³². През XIX в., детайлът в литературата се превръща, както вече беше споменато, в основен генератор на „ефекта на реалното“, легитимиращ чисто

³¹ SPIEDEL, Klaus, « L'écriture du détail : allers-retours entre peinture et littérature » In : *Fabula-LhT*, n° 3, *Complications de texte : les microlectures*, septembre 2007, < <http://www.fabula.org/lht/3/speidel.html> > consulté le 14 août 2015.

³² SPIEDEL, Klaus, *Ibid.*

материалния аспект на релаността. Жаждата за детайли, характерна за северните живописни школи, се превръща при преминаването си в белгийската литература от XIX в. ; в осъзнато групиране на детайли, в зависимост от тяхното естество или функция, което води до йерархизирането им.

Подобен подход подчертава небезобидния аспект на детайла и на работата на самия творец, който попада в капана на една ако не напълно фалшива, то поне привидна обективност. Оттук и поставянето под въпрос на чисто естетическото измерение на апологията на детайла. Предпоставка за това е и фактът, че литературната творба предполага разгръщане във времето, което не е характерно за живописца, фокусираща се върху конкретен момент. Разликата в схващането за времето при двете изкуства предполага невъзможността на литературата да изобрази реалността в нейната тоталност по начина, по който го прави живописца. Ето защо, за да създаде усещането за тоталност, белгийската литература прибегва до точен подбор на конкретни детайли, които са изведени на преден план и позволяват да се проследи по-малко или повече субективната творческа работа на писателя. Тези детайли се свързват в мрежи, формирани около конкретно тематично ядро: при Дьо Костер например това е селският празник, при Льомоние това е природата, при Роденбах това е меланхоличния пейзаж.

В този смисъл, при преминаването си от изкуството в литературата трактовката на детайла би могла да се резюмира от една страна в селективния подход на белгийските автори по отношение на детайла, от друга страна в естетическото измерение на детайла, което през 80-те години на XIX в. отстъпва пред неговото символично измерение.

Апологията на детайла придава зрелищен аспект на по-голямата част от белгийското литературно творчество от XIX в. Под „зрелищен“ разбираме „този, който шокира или омагюсва погледа или въображението“. Зрелищният аспект акцентира върху визуалността на изображението, на която е подчинено литературното произведение като цяло.

В рамките на белгийската литература от XIX в., зрелищният аспект на текста се запазва до края на 80-те години на века и дори след това. През първите

години след възникването на Белгия, белгийските автори, все още подвластни на нормите, наложени от романтизма, схващат зрелищното през призмата на историята. За онагледяването на подобно твърдение, настоящото изследване привежда множество примери от *La Légende d'Ulenspiegel* (*Легендата за Уленишпигел*) на Дьо Костер. Разгръщайки своето виждане за историята като неразтвено свързано с празника, Дьо Костер изгражда множество силно визуални образи и картини, които се реализират посредством изключително детайлно и живописно описание. В контакта на читателя с текста, акцентът постепенно се измества от чисто историческия аспект на обрисуваните сцени, към начина, по който те са представени и читателят се превръща неизменно в зрител, на който не му остава нищо друго освен „да се наслаждава на виртуозността на картината“³³.

Впреки че, както вече беше споменато, Дьо Костер не се позовава директно на Брьогел, зрелищният аспект на сцените, които писателят създава, са белязани именно от зрелищността такава, каквато тя се проявява в творбите на художника. Това, което поражда зрелищния характер на създадените от Брьогел картини; е тяхната композиция. Изградени от множество смислово свързани помежду си сцени, те улавят погледа на гледащия във вихрушка от цветове и персонажи.

При последователите на Дьо Костер, схващането за зрелищното в литературата претърпява редица промени. Льомоние и Еекауд продължават да създават литература, която говори на погледа на гледащия. Постепенно обаче, интензивността на сцените, които шокират погледа, отслабва и отстъпва мястото си на образи, които го омагьосват и предразполагат все по-често към съзерцание. Тази промяна, в перспективата, е обусловена от стремежа към една висша реалност, характерен за символизма, който се заражда през последните две десетилетия на века.

Третата и последна глава на втората част от дисертационния труд очертава промяната в перспективата, в тематичен и естетически план, която бележи зараждането на символизма, като разглежда:

³³ NEEFS, Jacques. « La profondeur spéculaire » in : *Littérature*, N°125, 2002. *L'oeuvre illimitée*. pp. 111-126. DOI : 10.3406/litt.2002.1751

- новото в културния контекст на епохата
- фрагментаризирането на детайла
- новия статут на читателя, който се превръща все по-често в гледащ

През последните две десетилетия на XIX в. в рамките на белгийската литература започва да се оформя издателска структура, която е първият признак на нейното институционализиране. Множество списания като *L'Art moderne*, *La Jeune Belgique*, *La Wallonie*, виждат бял свят точно по това време и се превръщат в сцена на разгорещени естетически и идеологически дебати между белгийските интелектуалци. Именно в такъв динамичен културно-артистичен контекст се заражда символизмът в Белгия, който носи на белгийската литература международното признание, към което тя се стреми.

Във времево отношение, белгийският символизъм се развива почти едновременно с френския. Периферният статут на белгийската литература обаче налага да бъдат отбелязани някои важни различия между символизма в Белгия и този във Франция, които разбира се имат и доста сходства:

- Белгийският символизъм е силно повлиян от немската и от северната философия като цяло. Интересът на белгийските символисти към тази философия е подсилван и от фактът, че повечето от тях владееят нидерландски, умение, даващо им достъп до ресурси, които по презумпция са недостъпни за французите.
- Белгийският символизъм е по-силно свързан с материалния свят, който служи като отправна точка в търсенето на висшата реалност, от френския.
- Белгийският символизъм се придържа към тезата, че трябва да се създаде „национална литературна традиция на базата на фламандската живописна традиция, която е едновременно чувствена и мистична“³⁴

Новите естетически норми, наложени от символизма, засягат пряко транспозицията на живописата в литературата, която претърпява редица промени.

³⁴ GORCEIX, Paul, (édition établie par), *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, p. 10.

Устоите на понятието „белгийска раса“ са силно разклатени в края на века, вследствие на което във въображаемия музей на белгийските автори се оформя нова тенденция: редом до старите майстори, възпяващи сладостите на земния живот и на материалния свят, се нареждат от една страна фламандските примитивисти, от друга страна прерафаелитите, чието творчество съответства точно на мистичните импулси на символистичното течение. Фламандската живопис от XV в., представена от творчеството на Ван Ейк, Ван дер Вейден и Мемлинг очароват белгийските символисти с типично фламандския си мистицизъм.

Установяването на новата тенденция в транспозицията на живописиста започва с Дьомолдер, който създава множество сцени, пропити с този мистицизъм без обаче да се отказва от транспозицията на сцени от жанровата живопис или на библейски сцени. Гореспоменатата тенденция се затвърждава с някои емблематични в това отношение творби на Верхарн, Роденбах, Ван Лерберг и Елскам.

Силно визуалният характер, който придобива белгийската литература посредством транспозицията на живописиста, поставя под въпрос конвенционалния статут на четящия, като води до възникването, в края на века, на една хибридна фигура, съчетаваща в себе си характеристики на четящия и на гледащия (*le lecteur-regardeur*).

В процеса на дематериализиране на детайла, ориентирите на читателя и на гледащия се размиват. Новата невидима реалност и начина, по който тя се претворява в литературната творба, дестабилизира позицията на този, който я възприема. Владещият себе си поглед, който е характерен за творбите на Дьо Костер, Льомоние, Еекауд и Дьомолдер, черпи сигурност от непрекъснатото съпоставяне на детайла с цялото. За разлика от това обаче, в контакта с невидимата, трансцендентна реалност, погледът губи тази сигурност, като се превръща в заслепен (Ван Лерберг) и дори невиждащ (Роденбах).

Третата част на дисертационния труд се занимава със стилистичните ефекти на транспозицията на живописиста върху литературния текст. Тя засяга

по-скоро начина, по който се променя текстът във формално отношение. За да онагледим тази промяна, в първата глава на тази си част трудът изследва хибридирането на литературния жанр като следствие от интегрирането в текста на различни визуални елементи.

Анализът на различните видове транспозиции на живописата в текста не налага да бъде изследвано в дълбочина понятието „литературен жанр“. Вместо това, трудът се опира на няколко теории, които позволяват да се очертаят факторите, обуславящи по един или друг начин смесването на различни жанрове и тяхното хибридиране.

В теорията на Жерар Женет, границите между понятията „жанр“ и „произведение“ се размиват до такава степен, че един жанр може да бъде възприеман като произведение, както и едно произведение може да бъде възприемано като жанр. Жан-Мари Шаефер, от своя страна, разглежда смесването на жанровете през призмата на специфични литературни стратегии, които не позволяват разбирането за този феномен да се ограничи единствено до отклонение от дадена стилистична норма. Освен това, според Шаефер, еволюцията на жанра е тясно свързана със спецификите на различните национални литератури. Така например, сравнявайки френската с немската литература, Шаефер подчертава, че първата обръща много по-голямо внимание на формалния аспект на жанра като литературна категория. За разлика от нея, немската литература се фокусира по-скоро върху съдържанието, отколкото върху формата.

В Белгия, проблемът с литературния жанр е определен от два основни фактора: първо, от периферния статут на белгийската литература, благоприятстващ жанровата дисфункция (*le dysfonctionnement générique*)³⁵, която представлява практикуването на жанрове в по-малка или по-голяма степен маргинализирани във Франция; второ, като част от северното (германското) литературно и културно пространство, в изследваната литература се наблюдава

³⁵ KLINKENGERG, Jean-Marie, « La production littéraire en Belgique francophone: esquisse d'une sociologie historique » In : *Littérature*, No. 44, *L'Institution littéraire*: II (Décembre 1981), pp. 33-50.

по-слабо придържане към нормите на класическата жанрова система. Транспозицията на живописца се явява като своеобразен резултат от тази тенденция. Тя обуславя отварянето на текста към различни по своето естество артистични практики и излага литературните жанрове, практикувани през изследвания период, на реален риск ако не от пълна, то поне от частична трансформация на установените жанрови норми.

Първата такава важна трансформация, повлияна от транспозицията на живописца, е предпочитането на кратката повествователна форма. Тя се забелязва още при Дьо Костер, чийто роман *La Légende d'Ulenspiegel* (*Легендата за Улениспигел*), от композиционна гледна точка, представлява своеобразна фреска, напомняща начина, по който Брьогел структурира творбите си. Романът включва пет книги, съставени от множество кратки глави. Подобна структура не отхвърля кратката повествователна форма, а напротив. Тя ѝ отрежда специално място, тъй като тази форма е част от по-голяма единна структура и може да бъде изцяло разбрана единствено като такава.

Кратката повествователна форма отразява концентрирането на интригата в колкото се може по-кратък времеви отрязък и в този смисъл тя би могла да се счита в известна степен за опит за редуциране на дистанцията между писане и рисуване. Същото това редуциране се забелязва няколко века по-рано и в голяма част от творбите на изследваните живописни школи. В стремежа си да „наративизират“ живописното, те създават сложни фигурални композиции, изградени от множество сцени в рамките на картината, без оглед на каквато и да била йерархия и в същото време разгръщащи действието във времето. Като красноречив пример за това могат да бъдат посочени *Олтарът на Св. Йоан* (фиг. 7), *Картини от живота на Дева Мария* (фиг. 8) и *Моцехранителницата на Св. Урсула* (фиг. 9).

След Дьо Костер, кратката повествователна форма се реализира в рамките на белгийската литература под няколко различни форми, които като цяло са трудни за класифициране в жанрово отношение. Такава е например *La Légende d'Yperdamme* на Дьомолдер, съставена от 10 кратки разказа, посветени на

библейски сюжети. Тези разкази се ползват с по-голяма автономия от отделните глави на *La Légende d'Ulenspiegel* (*Легендата за Уленшпигел*), но все още не са достигнали нивото на автономия, характерно за втората група, илюстрираща интереса към кратката повествователна форма като *Избиването на младенците* на Метерлинк или едноименния разказ, посветен на същия сюжет, който Дьомолдер включва в сборника си *Impressions d'art Etudes – Critiques – Transpositions*.

Последните две произведения свидетелстват за формирането на специфична от гледна точка на жанровата принадлежност категория разкази, в които кристализира ролята на живописца не само в сюжетно, но и във формално отношение. В гореспоменатите разкази, връзката с фигуралното изкуство се опоменава експлицитно. Тази авторова стратегия превръща литературния текст като цяло в транспозиция и обуславя невъзможността той да бъде четен без да бъде пречупен, в една или друга степен, през призмата на живописца. Освен това, трансформирането на литературния текст в цялостна транспозиция на живописца, поставя по категоричен начин проблема за недостатъчността езиковите изразни средства, които непрекъснато се захранват от неезикови такива.

Хибридизирането на литературните жанрове, което се наблюдава в белгийската литература през XIX в. личи още по-ясно в романа *Мъртвата Брюге* (*Bruges-la-Morte*) на Жорж Роденбах. Роденбах е един от малкото символисти, които виждат в романа широко експериментално-творческо поле. Творбата е изключително новаторска в жанрово отношение. Фините лирични отзвучи, които се долавят в текста, носят духа на синтеза между поезия и проза, който не остава незабелязан и от съвременниците на автора. В този ред на мисли, самият Маларме формулира оригиналността на Роденбах, като отбелязва, че романът е „най-изкусно продължената поема в проза.“³⁶, докато за Леон Доде това е поема, която пробужда у него „вихрушка от идеи.“³⁷

³⁶ Lettre de Stéphane Mallarmé In : RODENBACH, *Georges, Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998. p. 292.

³⁷ *Ibid.* p. 291.

Новаторството, което проявява Роденбах, обаче не се ограничава до съчетаването на поезия и проза. Авторът не се отказва от многоликото присъствие на живописца, чийто символен заряд позволява по-ясно да се илюстрира душевното състояние на героите. Така например, меланхоличният градски пейзаж, който е в хармония с мъката на Юг Виан, загубил любимата си, е обрисуван с тъмни, силно живописни краски. В същото време, търсейки покой, Юг се отдава на съзерцание на *Мощехранителницата на Св. Урсула*, чието литературно описание се превръща, през погледа на героя, в екфразис. Освен това, втъкването на фотографски клишета в текстуалното пространство е първото по рода си и представлява своеобразна кулминация на транспозицията на живописца, ако тя бъде възприета в по-глобален мащаб като транспозиция на образи в текста.

От друга страна, транспозицията на живописца в литературата предполага процес на адаптиране на текста към художественото, целящ да създаде благоприятна среда за успешното внедряване на външните за литературата елементи. В хода на изследването беше установено, че в Белгия гореспоменатият процес води не до създаването на изцяло нови жанрове, а до рециклирането на съществуващи такива и до нагаждането на класическата жанрова система към нуждите на живописца.

Втората глава на третата част на дисертационния труд си поставя за задача да очертае наченките на тенденцията към създаване на тотално произведение на изкуството, която се забелязва в рамките на белгийската литература през XIX в. С оглед на по-доброто контекстуализиране на проблема, в главата са засегнати някои основни понятия като „тотално произведение на изкуството“ (*œuvre d'art totale*), „тотално изкуство“ (*art total*) и „тоталност в изкуството“ (*totalité dans l'art*).

В тази си част, изследването се опира на теорията на Кристиан Годен, който съпоставя изразяването на тоталността в литературата и в изкуството, като разграничава два вида тоталност в живописца: екстензивна (*totalité extensive*) и интензивна (*totalité intensive*). Прилагайки тези две понятия към анализирания

литература, изследването констатира съществуването на трета форма на тоталност, а именно недостижимата тоталност (*la totalité inatteignable*).

Като пример за екстензивна тоталност в живописата, Годен посочва сложните фигурални композиции на Брьогел. Те имат три основни отличителни черти: изобилието (*l'abondance*), измеримостта (*la mesurabilité*) на изображението и външният за творбата център на тотализация (*centre de totalisation*), който свидетелстват за желанието на художника да обхване света в неговата тоталност. Изобилието на изображението се изразява чрез множеството персонажи в картината и изключително прецизното и подробно представяне на всеки негов детайл. То се подчертава и от измеримостта на изображението. Така например гледащият картините на Брьогел може да преброи около 120 пословици в *Нидерландски пословици* (фиг. 10), както и да различи около 90 различни игри в *Детски игри* (фиг. 11). Комплексността на изображението води до необходимостта гледащият да се позиционира по специфичен начин по отношение на картината, ако иска да я обхване цялостно с поглед. Тя е в основата и на новаторското схващане на Брьогел за перспективата, която позволява картината да се гледа „от птичи поглед“ и поставя акцента върху външния център на тотализация.

Съпоставяйки фигуралните композиции на Брьогел и *La Légende d'Ulenspiegel* (*Легендата за Уленшпигел*) на Дьо Костер, изследването установи, че гореспоменатите характеристики на екстензивната тоталност се забелязат ясно и в творбата на белгийския писател. Дьо Костер, подобно на Брьогел, отделя изключително внимание на детайла, като изгражда множество богати и същевременно прецизни изображения, които могат да минат през призмата на измеримостта. Освен това, полицентричността на художествените композиции намира своето отражение в романа на Дьо Костер в децентрализирането на интригата, тъй като множество сюжетни линии се преплитат в творбата. Децентрализирането на интригата от своя страна определя необходимостта на читателя също да погледне на текста „от птичи поглед“, ако иска да го обхване цялостно, т.е. нейния външен център на тотализация.

С формирането на барока като естетическо течение, схващането за тоталност търпи известни промени. Според Годен, барокът е под знака на интензивната тоталност, която в живописата намира най-ясен израз в творбите на Рубенс. Интензивната тоталност се различава от екстензивната по две основни точки:

- изобилието на изображението (*l'abondance*) е заменено от пълнота на изображението (*la plénitude*).
- измериността на изображението (*la mesurabilité*) отстъпва пред неизмеримото, тъй като акцентът се измества от количественото към качествено измерение.

Най-красноречивият пример за интензивна тоталност в контекста на белгийската литература е творчеството на Лъомоние. Литературното схващане за интензивната тоталност се характеризира както с изразителността на образите, които авторът създава, така и с усилена работа върху езика на литературното произведение. Бароковият стил на автора прозира в сложната, богата в лексикално отношение и често дълга фраза. Така, преди дори да е видял образите, които езикът рисува, четящият вижда неговия материален аспект: това е език, които, в стремежа си да обхване света до най-незабележимия му нюанс, преминава своите собствени граници. В този ред на мисли, езикът става изключително интензивен: „Изреченията изглеждат разтегливи, устремени към една кулминационна точка, в която всеки елемент се умножава до безкрай и потъва в една безформена тоталност или в един топящ се свят.“³⁸

В хода на изследването беше отличен и трети тип тоталност, а именно недостижимата тоталност. За да докаже нейното съществуване, изследването се позовава на романа на Роденбах *Bruges-la-Morte* (*Мъртвата Брюге*). Колабаец се между „пълнотата на трансцендентното и празнотата на нищото“³⁹, този роман

³⁸ BERTRAND, Jean-Pierre et GAUVIN, Lise (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*. Avec la collaboration de Laurent Demoulin. Bruxelles – Montréal, P.I.E.-Peter Lang – Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies / Théories » n° 1, 2003, p. 62.

³⁹ *Wagner, métonymie d'un désir européen de totalité*, Introduction

е белязан от осъзнаването на невъзможността да бъде пресъздадена тоталността. Гледната точка, от която се възприема светът, се намира в самия главен герой и съответно в читателя. Поради фрагментаризирания характер на образите, читателят е подтикван да допълва това, което вижда, с помощта на въображението си. Така, при сблъсъка с реалността, която убягва на погледа, Цялото (*le Tout*) се умножава, като поставя под съмнение съществуването на единствен и фиксиран център на тотализация. Това е и една от причините погледът да изгуби своята възможност да вижда, която беше спомената по-горе.

Във формално отношение, невъзможността на литературния текст да пресъздаде тоталността, определя внедряването на фотографски клишета в романа. Подобен подход свидетелства не само за хибридиране на литературния жанр, но и представлява своеобразна първа стъпка в създаването на тотално произведение на изкуството или поне е ясна заявка за синтез на различни изкуства като литературата, живописата и фотографията.

Заключение и приносни моменти

Заключението на дисертационния труд обобщава основните изводи, до които достигна изследването. То отбелязва също така някои важни приносни моменти, както и някои перспективи, които не бяха доразвити, но според нас биха представлявали интерес.

- Бяха отбелязани, събрани и класифицирани заемките от живописата в белгийската литература от XIX в., които е от изключителна важност за нововъзникналата литература.
- Изследването на транспозицията на живописата чрез различните ѝ проявлени в емблематични за белгийската литература от XIX в. произведения ни позволи да направим обзор на факторите, определящи нейното развитие, като систематизираме различните транспозиции в зависимост от тяхното естество и функция в литературния текст. В труда обаче не беше развит един важен аспект на транспозицията, а именно транспозициите на втора степен (*transpositions au second degré*), който засяга предимно тематичните транспозиции, базирани се на

картини, посветени на библейски сюжети. Интересът при една подобна перспектива на анализ е обусловен от факта, че самите художествени произведения функционират, както беше отбелязано в труда, като транспозиции на библейски сюжети в живописа.

- Анализът на развитието на транспозицията на живописа в настоящото изследване се базира на белгийската проза и поезия, но не засяга театралния жанр, в който препратките към живописа също не са рядкост.
- Беше отбелязана тенденцията към синтез на изкуствата, но не беше задълбочен анализа на фотографията като нова форма на съществуване на художествения образ в текста.
- Смятаме също така за важно да отбележим, че подобно изследване, посветено на една като цяло слабо позната литература, каквато е белгийската, в България към настоящия момент не е правено.

Цитирана в автореферата литература:

- ARASSE, Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
- ARON, Paul (textes présentés par), *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française (1848-1914)*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, p. 24.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel » In : *Communications*, 11, 1968. *Recherches sémiologiques le vraisemblable*. pp. 84-89. DOI : 10.3406/comm.1968.1158
- BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DENIS, Benoît, GRUTMAN, Rainier (sous la dir.), *Histoire de la littérature belge 1830 – 2000*, Paris, Fayard, 2003
- BERTRAND, Jean-Pierre et GAUVIN, Lise (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*. Avec la collaboration de Laurent Demoulin. Bruxelles – Montréal, P.I.E.-Peter Lang – Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies / Théories » n°1, 2003
- BROGNIEZ, Laurence, *Préraphaélisme et symbolisme, peinture littéraire et image poétique*, Paris, Champion, Coll. « Romantisme et Modernités », 2003.
- BROGNIEZ, Laurence, « Nés peintres : la « prédestination merveilleuse » des écrivains belges », In : *La Belgique entre deux siècles: laboratoire de la modernité, 1880-1914*, Bruxelles, Peter Lang, 2007.
- DE COSTER, Charles, *La Légende d'Ulenspiegel*, Bruxelles, Éditions Labor (Espace Nord), 1996.
- DEMOLDER, Eugène, *Impressions d'art. Études - Critiques - Transpositions*, Bruxelles, Des Presses de Madame Veuve Monnom, 1891.
- DENIS, Benoît, KLINKENBERG, Jean-Marie, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005
- EEKHOUD, Georges, *Kermesses*, Bruxelles, Henry Kistermaeckers, 1884.
- FROMENTIN, Eugène, *Les Maîtres d'autrefois*, Paris, Typographie E. Plon Cie, 1876.

GORCEIX, Paul, (édition établie par), *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998.

KLINKENGERG, Jean-Marie, « La production littéraire en Belgique francophone: esquisse d'une sociologie historique » In : *Littérature*, No. 44, *L'Institution littéraire: II* (Décembre 1981)

LAOUREUX, Denis, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Pandora (Cahiers), Anvers, 2008.

LATELLIER, Jean-Paul, *Le passage dans la peinture*.

MAETERLINCK, Maurice, « Le Massacre des innocents » In : Paul Gorceix, 1999 In : *M. Maeterlinck. OEuvres I. Le Réveil de l'âme: Poésie et essais*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, OCR & Spellcheck: Aerius (ae-lib.org.ua) 2003.

Lettre de Stéphane Mallarmé In : RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998.

NEEFS, Jacques. « La profondeur spéculaire » in : *Littérature*, N°125, 2002. *L'oeuvre illimitée*. pp. 111-126. DOI : 10.3406/litt.2002.1751

PANOFSKY, Erwin, *Idea*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel » (n°146), 1989.

PAQUE, Jeannine, *Bruges-la-Morte ou l'émergence d'un nouveau roman à l'époque symboliste* In : *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bruxelles, Éditions Labor, Coll. « Archives du futur », 1990.

SCHOR, Noémie, *Lectures du détail*, Paris, Éditions Nathan, Coll. « Le texte à l'oeuvre » 1999.

SPIEDEL, Klaus, « L'écriture du détail : allers-retours entre peinture et littérature » In : *Fabula-LhT*, n° 3, *Complications de texte : les microlectures*, septembre 2007, <<http://www.fabula.org/lht/3/speidel.html>> consulté le 14 août 2015.

TAINÉ, Hyppolite, *La Philosophie de l'art des Pays-Bas*, Germer Baillière, Paris, 1869.

TODOROV, Tzvetan, *Éloge du quotidien, Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

VAN DE KERCKHOVE, Fabrice (édition établie par) *Maurice Maeterlinck, Carnets de travail (1881 – 1890)*, Bruxelles, Éditions Labor, 2002.

Wagner, métonymie d'un désir européen de totalité, Introduction

VAN LERBERGHE, Charles, *Lettres à Fernand Severin*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1924.

Индекс на картините:



Source: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Oph%C3%A9lie_\(Millais\)#/media/File:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Oph%C3%A9lie_(Millais)#/media/File:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg)

фиг. 1. *Ophélie* (1851 - 1852), John Everett Millais, huile sur bois, Royaume-Uni, Londres,

Tate Britain



Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_combat_de_Carnaval_et_de_Car%C3%Aame_Pieter_Brueghel_l%27Ancien.jpg

фиг. 2. *Le Combat de Carnaval et Carême* (1559), Pieter Bruegel l' Ancien, huile sur bois, Autriche, Vienne,

Kunsthistorisches Museum



Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_repas_de_noce_Pieter_Brueghel_l%27Ancien.jpg

фиг. 3. *Le repas de noce* (1568), Pieter Breughel l' Ancien, huile sur bois, Autriche, Vienne, Kunsthistorisches Museum



Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_der_%C3%84ltere_-_Landschaft_mit_der_Flucht_nach_%C3%84gypten.jpg

фиг. 4. *La Fuite en Egypte* (1563), Pieter Breughel l' Ancien, huile sur bois, Grande Bretagne, Londres, Institut Courtauld



Source: http://www.mba.tours.fr/index.php?idtf=5358&TPL_CODE=TPL_COLLECTIONPIECE&PIECENUM=73

фиг. 5. *La Fuite en Egypte* (1627), Rembrandt Van Rijn, huile sur bois, France, Tours, Musée des beaux-arts de Tours



Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg

фиг. 6. *Les Époux Arnolfini* (1390 -1441), Jan Van Eyck, Londres, National Gallery



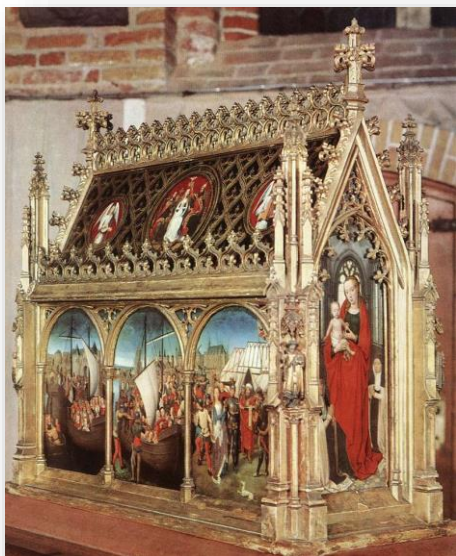
Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memling,_politico_di_san_giovanni_01.jpg

фиг. 7. *Retable des deux saints Jean /Le Mariage mystique de sainte Catherine/* (1479), Hans Memling, huile sur panneau, Belgique, Bruges, Musée Memling



Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Memling_056.jpg

фиг. 8. *Les sept joies de la Vierge* (1480), Hans Memling, huile sur panneau, Allemagne, Alte Pinakothek, Munich



Source: <http://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-15-16e-siecles/hans-memling.html>

фиг. 9. *La Chasse de sainte Ursule* (1489), Hans Memling, huile sur panneau, Belgique, Bruges, Musée Memling



Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Dutch_Proverbs_-_Google_Art_Project.jpg

фиг. 10. *Les proverbes flamands* (1559), Pieter Bruegel l' Ancien, huile sur bois, Allemagne, Berlin, Gemäldegalerie



Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_jeux_d%27enfants_Pieter_Brueghel_1%27Ancien.jpg

фиг. 11. *Les jeux d'enfants* (1560), Pieter Breughel l'Ancien, huile sur bois, Autriche, Vienne, Kunsthistorisches Museum

Публикации по темата на дисертационния труд:

[1] ДИНЕВА, Е. (2010). *Le rôle des supports visuels et audio-visuels dans l'enseignement de la littérature francophone aujourd'hui : le cas de l'enseignement de la littérature francophone de Belgique à l'Université de Sofia* : <http://crefec.org/fr_version/pages/8@Dineva.pdf>

[2] ДИНЕВА, Е. (2011). *L'image double de la femme vue par le regard de l'artiste (étude comparative du roman Bruges-la-Morte et la peinture de Hans Memling)*, in *Revue de littérature, de langue, d'art et de culture*, numéro thématique Наслеѓе, textes

réunis par Katarina Melić et Tijana Ašić, Belgrade, 2011, ISSN 1820-1768, p. 157 – 165

[3] ДИНЕВА, Е. (2011). *Митът за Севера в романа „Мъртвата Брюге”* в сборник, посветен на Осмата конференция на нехабилитираните преподаватели и докторанти във Факултета по класически и нови филологии, София, 2011, Университетско издателство Св. Климент Охридски“; сс. 157 – 165.

[4] ДИНЕВА, Е. (2013). *De la peinture d'un tableau à la peinture d'une vie : le roman Dulle Griet de Dominique Rolin* в сборник, посветен на конференция на нехабилитираните преподаватели и докторанти във Факултета по класически и нови филологии, София, 2013, Университетско издателство Св. Климент Охридски“, ISBN 978-954-07-3633-4; с. 206 – 213.

[5] ДИНЕВА, Е. (2013). *L'élan de l'âme belge : naissance et affirmation d'une identité littéraire belge*: доклад, представен в рамките на международната конференция *Réécriture et variation*, състояла се на 2-3 ноември 2013 в СУ „Св. Климент Охридски“. (под печат).

[6] ДИНЕВА, Е. (2015). *Le rôle de l'image dans l'hybridation du texte littéraire : le cas du roman Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach*: доклад, представен в рамките на международната конференция *Normes et transgressions dans les littératures romanes*, състояла се на 2-3 ноември 2015 в СУ „Св. Климент Охридски“. (под печат).