

Дияна Николова  
(Пловдивски университет)  
dianikwork@gmail.com

## Транспозиции на пасторалното в Бел епок

Diyana Nikolova  
(University of Plovdiv)  
dianikwork@gmail.com

### Transpositions of the Pastoral in Belle Époque

The text offers a reading of sociocultural and literary phenomena, unfolding in the French Belle Époque, based on the uses of the bucolic code and the transcriptions of the pastoral. I analyze the production of new bucolic loci, as well as the multiplicity of their meanings / significations that shape through their deployment in the registers of high and popular culture alike and in the phenomena generated by the interaction between them.

**Keywords:** Belle Époque, pastoral, A. Gide, Mallarmé, moulin, folies, Montmartre.

Всяка социокултурна епоха може да се гледа през различни ракурси, да се анализира през различните ѝ „пластове”, за да се построи картина на духовния, артистичния и интелектуалния живот на времето, в която отделните факти и явления не съществуват самостоятелно – като знаци само на културата, на икономическия и политическия живот, на социалните динамики в обществото, а са система от връзки и зависимости, пораждащи цялост. Именно тази цялост носи духа и менталността на времето.

Пасторалните конструкти, работещи в културата на френската Бел епок, са част от такава цялостна картина, огледала на специфичен културно-исторически период с неговите нови ценностни скали, научни възгледи, битови практики, светусет. Те отвеждат към обследването на мрежа от полета, защото новите им присъствия и употреби могат да се открият не само в литературата, но и в социокултурни феномени, свързани с модерния мегаполис от 60-те години на XIX век насетне, в

музиката, в живописата, както и в модернистичните експерименти на трупата на Дягилев<sup>1</sup> и на творците, работили с нея – представители на руския Сребърен век, на „Мир искусства”, както и на западноевропейския модернизъм (Пикасо, Матис, Сати, Дебюси, Равел, Кокто). Пасторалът присъства и в авангардните културни полета, и в масовата култура, и във феномени, родени от тяхното взаимодействие. Развлекателната индустрия от времето на Бел епок активно използва неговите елитарно-аристократични съдържателни регистри и удоволствени локуси (градени в предходни векове); изкуството отново се обръща към мотива за блажената Аркадия, островния рай; към пастирския *otium*<sup>2</sup> и античните фабули фавн и пастирка, сатир и нимфа, Ацид, Галатея и Полифем, Дафнис и Хлоя, Нарцис и Ехо, Амур и Психея; по нов начин „играе” на Аркадия с нейните пастири, сатири и нимфи. Тази игра е свързана не с повторението (серийните форми), а с транспозиции – сменят се съдържателни и формални регистри, философско-естетически „тоналности”, традиционни пасторални локуси и буколически роли; концепти, стоящи в основата на буколическия *modus vivendi*. Всичко това на свой ред е предпоставено от спецификите на самото време – на една многолика и динамична социокултурна ситуация, свързана главно с модернизма, с ярки антитрадиционалистични тенденции във всички сфери на изкуството, с радикално преосмисляне на наследената традиция, с бохемската култура и новите социални роли, които тя налага, с естетиката на епатажа, с живота на индивида в големите мегаполиси на индустриална Европа. Диалогът между традиция и модерност, четен през новите транскрипции на пасторалното в Бел епок, предполага анализ на явления от разнороден характер – социални и културни феномени, чийто **κοινός τόπος** е буколическото в модерните му превъплъщения:

1) новаторски пасторални творби в литературата;

2) производството на нови буколически локуси – специфични социални пространства в/около Париж, имащи характера на *loci amoeni*, където се търси/играе на блаженство, безсмъртие, покой, безгрижие. Това отново

---

<sup>1</sup> Пасторалните балети в периода 1911–1914 г.: „Нарцис и Ехо” (Черепнин), „Следобедът на един фавн” и „Игри” (Дебюси), „Дафнис и Хлоя” (Равел), „Пролетно тайнство” (Стравински). Вж. и Николова, Д. Сценичните метаморфози на пасторала в края на Belle Époque. – <http://calic.balkansbg.eu/conferens/portrait-of-an-unkown-woman/131-nikolova-pastoral.html>

<sup>2</sup> *Otium* (лат.) – съзерцателен живот, потопен в покой; свободно време за артистични и философски занимания; *negotium* – труд, работа, делови задължения и грижи.

ще са пространства, маркирани като идилични „острови” в/край тялото на града – Буживал, Аржантъой, Менилмонтан, Белвил и най-вече Монмартър. Сред новите идилични и удоволствени локуси са клубът, кръчмата и кафенето, кабарето, *café-concert*, *café-chantant*, много от които назовани *jardin*, *moulin* и *folies*, *Elysée-Monmartre*, *Cabaret du Ciel*. Сходни по функции са и новите пространства на мегаполиса: градски паркове и градини (вкл. и вътрешни градини<sup>3</sup>), спортни площадки – локуси на ювенилната хедонистична култура;

3) новаторски употреби на пасторала в балета, балетната музика и като цяло в музикалния живот на Париж главно след 70-те години на XIX в. Това на свой ред поставя и въпроса за новите функции на танца (и като високо изкуство, и като забавление, като феномен на масовата култура). Танцът е обвързан именно със специфични удоволствени локуси, назовавани *folies*, *moulin* – *Moulin de la Galette*, *Folies-Bobino*, *Folies Robert* (нар. *Jardin de l’Amitié*), *Folies Bergère*, *Moulin Rouge*, *Moulin de la chanson*; с оперетните театри, сред които отново срещаме това наименование като значещ избор (*Théâtre des Folies-Marigny*, *Folies-Mayer*, *Folies concertantes*, *Théâtre des Folies-Nouvelles*, *Folies-Déjazet*, *Le théâtre des Folies-Dramatiques*<sup>4</sup>). Модерна рецепция на пасторалната традиция са и пасторалните балети на трупата на Дягилев, както и употребите на античната буколическа литература в оперетата и в симфоничната и оперната музика на композиторите от Бел епок; не на последно място е и феноменът канкан – един от символите на Бел епок;

4) активно присъствие на пасторалното (и на танца) в живописата от *Fin de siècle* – в творчеството на художници от много и различни художествени направления; често дори и чрез „скандално” транскрибирани пасторални сюжети (като *Le Bois sacré* на Тулуз-Лотрек<sup>5</sup>).

Това предполага да се анализират едновременно на пръв поглед не напълно сводими едно към друго неща, обединени от времева рамка,

---

<sup>3</sup> Вътрешната градина на *Folies Bergère* е преосмислен *Hortus conclusus* на ювенилната и потребителската култура от краевековието.

<sup>4</sup> Посочените оперетни театри възникват след 1851 г.; използвани са от Флоримон Ерве и Жак Офенбах, както и от други композитори и драматурзи. Те често сменят собствениците и имената си, но запазват като своя „визитка” именно *Folies* – знак за типа представления (оперета, буфонада, водевил, едноактна комедия) и за композиторите, които ги предлагат.

<sup>5</sup> Сред емблематичните подривни тенденции спрямо академичната живопис и салонно-аристократичния тип пасторал е *Le Bois sacré* на Тулуз-Лотрек – пародия на *Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses* (1884) на Пюви дьо Шаван.

от културните тенденции и светогледните специфики на това време, както и от ярки и емблематични фигури на творци от краевековието, с които са свързани наблюдаваните явления.

Пасторалните светове, които създава и обживява Бел епок, тук ще огледаме само през два от изброените културни феномени: емблематични за модернизма пасторални художествени творби; производство и употреби на удоволствени локуси край/в Париж – социални пространства, функциониращи в буколически режим, предполагащи и специфични социални роли във формиращите се нови съобщества в модерния мегаполис (някои – ехо на аркадските елитарни артистични общности в Европа).

В Бел епок на пръв поглед няма ясно открояваема вълна от пасторални романи, буколически елегии, еклоги и други традиционни жанрове, характерни за предходните векове (най-вече за Ренесанса и барока<sup>6</sup>); почти не се поставят пасторални балети в духа на балетния класицизъм<sup>7</sup> и не откриваме директно буколическия свят от картините на Пусен, Вато, Патер и Ланкре при художниците от *Fin de siècle*, но пасторалът не изчезва заедно с аристократичните си варианти, с емблематичните си художествени решения от предходните културни епохи. Модерността продължава да работи с пасторалното като го транскрибира и при това най-често радикално го преосмисля, встъпвайки в активен диалог с 22-вековната към това време пасторална традиция в Европа; създавайки както сравнително „класически“, така и доста необичайни, модернистични творби, които традиционната изследователска оптика, базираща се на наблюдения върху „класическия“ пасторал (от Античността до културата на рококо) невинаги регистрира. Интересна посока за изследване предлага именно периодът Бел епок, в който идиличният, удоволственият топос ще присъства дискретно или ясно заявено както в творби от различни изкуства и художествени направления, така и в някои от най-симптоматичните социални практики на времето. Ще го открием и в регистъра на „масовата култура“, и на „елитарното“, и в културните феномени, родени от взаимодействието между „високото“

---

<sup>6</sup> „Златният век“ на пасторала във всички изкуства е през XVI–XVII в. Тогава се появяват стотици пасторални творби в прозата, поезията, драматургията, музиката (вокална и инструментална), операта, живописата. Сред тях са пасторалите на Санадзаро, Лопе де Вега, Тасо, Сидни, Монтемайор, Сервантес, Гуарини, Д'Юрфе, Талман; Монтеверди, Камбер, Люли и др.

<sup>7</sup> В края на многовековната традиция на дворцовия пасторал, започнала с *Ballet Comique de la Reine* (1581), е анакреонтичният балет Пробуждение Флоры (1894).

и „ниското“<sup>8</sup>, защото Париж от времето на Втората империя насетне е пример за онзи тип култура на индустриалното общество, дефинирана от Ги Дебор като „общество на спектакъла“; интерпретирана от Л. Мъмфорд преди това през театър на социалната дейност, където градът създава театъра и е театър<sup>9</sup>. За някои от ролевите модели и от социалните пространства, конструирани в това време, важна роля играе пасторалът.

Пасторалът е културен метамодел, а не просто метажанр; важен медиатор при преноса на представи и ценностни конструкти от Античността към Новите времена, при създаването и развитието на жанрове във всички изкуства<sup>10</sup>; носител е на устойчиви „високи“ твърдения на културата; задава модел за виждане на света (конструирание и осмисляне на реалността през определен философско-естетически режим, през пасторалния код), а също и *modus vivendi*.

Пасторалното трябва да се разглежда в исторически контекст, да се чете в собствената му културна рамка (като исторически фиксирана идеология), доколкото е огледало на важни мисловни, естетически и философски нагласи. То може да е израз на артистичното обживяване на Античността и на особен интелектуален аристократизъм, средство за приобщаване към едно парадигмално минало, към вечността (стратегия, която не просто „възражда“ елинската епоха, а е и знак за определен стил и начин на живот, свързан с културата). Може да се види като реверанс към аристократичния елит и ценностите му (доминиращата идеология на времето), като вариант на политическа критика на съвременността и напреженията в обществото, като съзнателна философска и житейска позиция – оттегляне от политиката и активния социален живот в едно подчертано уединено красиво място, освободено от конфликти и светска

---

<sup>8</sup> В Бел епок напреженията между изкуство/културна индустрия, авангардно/кич, комерсиално/елитарно раждат много нееднозначни феномени, репрезентативни за културата на модерността. Новата културна индустрия създава не само масови и евтини културни продукти („непрестижни“, непретенциозни, които може да се интерпретират като кич), но се явява и *генератор на нови жанрове, социокултурни модели, ценности, житейски стилове, на игрови стратегии* (театрализиране на живота, превръщането му в изкуство, сакрализиране на определени битови практики и т.н.).

<sup>9</sup> Debord, G. *The Society of the Spectacle*. Zone Books, NY, 1994. Mumford, L. *What is a City.* – *Architectural Record*, 1937, pp. 91–95.

<sup>10</sup> Пасторалното е акумулатор на прозаически и поетически жанрове, на смесени жанрове като драматически пасторал, пасторална трагикомедия; основополагащо е за развитието на балетния театър и операта, за живописата и музиката (мадригал, мадригална комедия).

суета, от политически принуди и идеологически рамки (пастирски otium); не на последно място и като начин да се манифестира нова естетическа, етическа и философска програма. Примери за това са еклогата на Маларме „Следобедът на един фавн” и многоликите ѝ художествени превъплъщения в различни изкуства от времето на Бел епок<sup>11</sup>; „Мочурища”<sup>12</sup> и „Пасторална симфония” на Андре Жид; живописните решения на буколическата тема от импресионистите насетне.

Пасторалното може да се види и като „социален текст”, отразен в конструирането, осмислянето и употребите на пространството (архитектура, парково изкуство, камерни удоволствени локуси, природа), защото географското пространство е социално пространство (ансамбъл от подпространства и полета), в което са обективирани конкретни социални механизми и структури<sup>13</sup>. Пасторалното присъства активно и в сферата на социалните практики<sup>14</sup>. Затова и в изследванията за пасторала се говори за „многого рамки на пасторалното” (Лоурънс Бюъл), за пасторализъм<sup>15</sup>, пасторален код<sup>16</sup>, пасторална модалност (mode), както и за пасторален идеал<sup>17</sup>. Още повече, че дори и да се гледа

---

<sup>11</sup> Илюстрациите на Е. Мане (1876) към еклогата на Маларме; Прелюдът на Дебюси по еклогата на Маларме (1894); балетът „Следобедът на един фавн” на Нижински по Прелюда на Дебюси (1912); темата фавн, фавн и нимфа в живописата и скулптурата в периода Бел епок.

<sup>12</sup> „Paludes” на български следва да се преведе като *Мочурища* или *Блата*.

<sup>13</sup> В този режим „четат” пространството В. Бенямин, П. Бурдийо, А. Льофевр.

<sup>14</sup> Пасторалният otium е свързан с елинистичния култ към извънградското, природното; с употребите на римската извънградска вила, с аристократичните забавления от Ренесанса насетне – дворцови, общоградски и частни празненства, с „играта на Аркадия” в камерни съобщества и Академии и т.н.

<sup>15</sup> Още Уолтър Грег свързва пасторализма не с конкретен жанр и с формални жанрови признаци, а с устойчива философска концепция, променяща се в отделни културно-исторически периоди, но която носи отчетливо следите на органична приемственост. Грег я нарича пасторален идеал (Greg, W. *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*. EBook 2004).

<sup>16</sup> Fowler, A. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard U.P., 1982; Fowler, A. *Genre and the Literary Canon*. – *New Literary History*, Vol. 11, No. 1, 1979. За пасторален модус от втората половина на XX век се говори и в изкуствознанието, и в музикознанието.

<sup>17</sup> Пасторалният идеал, изграден от много компоненти, се конструира в Античността – през мито-поетически и социални утопии за съвършеното място и блажения живот в Златния век. Налага се в една градска, елитарна среда през елинизма и в римската култура след това. Изящната му игрова маниерност (условност, литературност, подчертана дистанцираност от реалността) ще се запази и насетне.

на пасторала през по-тесните рамки на жанра (и само на литературното му битие), е ясно, че идилията и буколиката, както и разбирането за идилическо, свързано с идеологията на жанра, още в късната Античност започват да функционират като модалност. Ясната разпознаваемост на пасторалното въпреки многото му разнолики присъствия в изкуството М. Л. Андреев определя като „ген на жанра”<sup>18</sup>.

При изследването на социокултурните феномени от периода Бел епок в светлината на буколическата традиция пасторално ще използваме със значението на пасторална модалност, на устойчиви признаци на „текст”, работещ с буколическия код. Той съдържа: 1. място на действие – *locus amoenus* (идиличен остров, Аркадия, уединено „затворено” пространство; 2. идеален буколически ландшафт<sup>19</sup>; 3. устойчив набор от персонажи<sup>20</sup>; 4. „пастирски” начин на живот като антитеза на градското, цивилизованото начало; 5. състояние на влюбеност<sup>21</sup>; 6. музически занимания<sup>22</sup>; 7. темпорален код, носещ идеята за блаженство и безвремие, за една особена вечност; за младост, обновление и живот (пролет, лято и ранна есен), за спокойствие, пастирски *otium* (свързан и с темпоралния отрязък от деня обед/следобед).

Повечето от явленията в културата на Бел епок, чийто *κοινός τόπος* е пасторалното, са свързани с емблематични манифести на модерността. Един от най-консервативните културни модели (т.е. метамодел, градящ устойчива система от пасторални жанрове във всички изкуства, както и културни и социални роли) с неговите смислозадаващи ценности стои в основата и на модернизма, включва се в подривните програми на модерността. Като митическия Протей и пасторалът сменя лицата си, вещае, има пророческа мощ. Тя е в способността му да бъде образ на своето време, да извайва/отразява лика на една култура, на един

---

<sup>18</sup> Андреев, М. Л. Итальянское Возрождение: от стиля к жанру. – Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994, с. 297–325.

<sup>19</sup> Класическият буколически ландшафт присъства в идилията на Теокрит (I, VII), в „Буколики” на Вергилий (I, II, IX еклога).

<sup>20</sup> Пастирки и пастири, Пан, Афродита, Ерос, Артемида, нимфи, сатир.

<sup>21</sup> Любовта като основен битиен модус е неизменен компонент на пасторала и водеща негова тема, но режимите на осмисляне на любовта са различни в отделните културноисторически периоди – от идеята за единствената и вечна любов, побеждаваща времето и смъртта до любовта като фриволна и кокетна игра, дискредитираща верността.

<sup>22</sup> Пастирите – „служители” на Афродита, Аполон и Музите, са заети с поетически агони, песни и разговори.

действително многолик и особено динамичен в социокултурен план период.

В свят, отдавна вече мислен през квантовата механика, „реалността“ зависи от наблюдателя, т.е. описвайки реалността, описваме ефекта на взаимодействие между реалност (обект) – наблюдател<sup>23</sup>. Това на свой ред отново предполага неминуемата субективност на всяко изследване, колкото и да е силен стремежът му към обективност, многомерност и изчерпателност. Затова и настоящият текст през избраната оптика по-скоро предлага един възможен прочит на явления от Бел епок, като се фокусира върху някои симптоматични феномени на френската култура от краевековието, видени и интерпретирани в контекста на многовековната пасторална културна традиция. И ги чете именно като значими елементи на тази култура; като тенденции, доминиращи в наблюдавания период; като знаци за един несекващ диалог между времена и култури, между традиция и модерност. Многообразието и сложността на културни цялости като Античност, Ренесанс, Барок, Просвещение, Бел епок (а и тяхната разнородност<sup>24</sup>) също предполагат, че за всеобхватност при анализационните процедури не може да се говори. Но и през определен по-специфичен ракурс могат да се открояват характеристиките на една богата и многопластова култура, връзките ѝ с традицията и природата на нейните новаторства.

Бел епок е период със сравнително ясни темпорални граници, традиционно поставяни от 1870–1871 до 1914 г. Това са над четири десетилетия на относителна стабилност и мир, на икономически просперитет, свързан с втората индустриална революция; време на много активни промени в социалната сфера (в мегаполисите на Европа); време на големи научни революции<sup>25</sup>. Скъсва се с традициите на класическата физика, с Нютоновата небесна механика; появяват

---

<sup>23</sup> Според копенхагенската интерпретация до измерването вариантите на квантово взаимодействие са в състояние на суперпозиция; „конкретната“ реалност, описвана от наблюдателя, е само едно от възможните състояния на системата.

<sup>24</sup> Често еднакви и в жанрово отношение текстове, отстоящи дори само на няколко десетилетия помежду си, градят различни буколически светове и послания, работят различно с буколическия код.

<sup>25</sup> Всяка научна революция е свързана с определена менталност, с градежа на антропологични, политически и социални модели. Втората научна революция води до глобални промени в икономиката, социално-политическото, изкуството. Третата научна революция (с Айнщайн и квантовата механика) поражда напълно ново мислене за човек, природа, светове, знание, познаваемост; времепространство; води до нови динамики между науката и изкуството.

се квантовата механика и теорията на относителността. Макс Планк публикува квантовата си хипотеза (1900), излиза първата книга на Давид Хилберт. С Айнщайн настъпват радикални промени в мисленето за времето и пространството<sup>26</sup>. Десетилетията, променили изцяло представата за материята и „реалността”, както и за реалността на материята, огласили научната представа, че няма абсолютно време и абсолютно пространство, че няма привилегирани места (абсолютно положение), заговорили за кохерентна (квантова) суперпозиция, не случайно са и времето на европейския модернизъм, когато се генерират много и често несводими едно с друго направления и стилове във всички изкуства, раждат се ярки и самобитни авторски почерци, които не могат да бъдат поставени само в рамките на един т.нар. „изъм”, нито само в едно изкуство (напр. Алфонс Але)<sup>27</sup> или в едно направление, в един стил. Емблематични примери за това има във всички изкуства (Сати, Маларме, Жид, Пикасо).

Авангардът прави в културата същото, което се случва в краевековието и в научното поле – дискредитира „остаряла” действаща конвенция. Науката радикално отстранява предходни валидни и авторитетни норми. В сферата на културата, обаче, традицията не се забравя и дискредитира напълно – нейното инструментално ползване продължава, но с нови задачи и цели. По нов начин творците от Бел епок ще оперират с канонични и емблематични пасторални творби в различни изкуства, с авторитети и законодатели на жанрове и жанрови тенденции – като Теокрит, Вергилий и Лонг, Санадзаро, Полициано, Тасо, Д'Юрфе, като Буше, Вато, Патер и Фрагонар, като Бетовен („Пасторална симфония”) и образцови пасторали в операта и балета.

*Бел епок* е и метафорично понятие. То е оценъчно наименование, налага се активно главно преди Втората световна война<sup>28</sup> като се

---

<sup>26</sup> Появява се пространствено-времевата геометрия на Минковски (1908); хилбертовото пространство; Ръдърфорд предлага модела на атома (1911), последван от откритията на Бор (1913). Малко след това се появява принципът на неопределеността на Хайзенберг (1927).

<sup>27</sup> Алфонс Але е пример за разностранните експериментаторски търсения на един творец. Идеите му предхождат супрематизма в живописата и минимализма в музиката. Але участва в *Salon des Arts Incohérents*, в обществата на Хидропатите и *Ирсютите*; в кабаре Ша ноар и списанието му. Журналист и популярен писател, владеещ до съвършенство изкуството на парадокса, създава стихове, разкази, новели, монолози, приказки, афоризми.

<sup>28</sup> Rearick, Ch. *Paris Dreams, Paris Memories: The City and Its Mystique*. Stanford: Stanford University Press, 2011.

свързва най-вече с Франция. Париж, наречен от Бенямин „столицата на XIX столетие”, Париж от времето на Бел епок е многолико явление, многозначно и много-образно: това е градът на арх. Осман<sup>29</sup>, но и на Родолф Салис – „краля” на Монмартър („свободния град”), на Аристид Брюан и Алфонс Але; на Юисманс, на Бодлер и символистите, на Мопасан и Зола, на импресионистите, на Тулуз-Лотрек, Гоген, Ван Гог, на Флоримон Ерве и Жак Офенбах, Ерик Сати и Гюстав Шарпантие, Клод Дебюси и Морис Равел, Сен-Санс и Габриел Форе... Париж е и градът на модерния балет, „нахлул” през 1909 година с трупата на Дягилев; на операта и оперетата, на масовите забавления (café-chantant, café-concert, cabaret) и на алтернативните театрални форми. Тук изгряват и Музите на Бел епок – Ивет Жилбер, Лина Кавалиери, Лиан дьо Пюжи, Клио де Мерот, Емилиен д’Алансон, Матилда дьо Морни, Каролин Отеро, както и скандални танцьорки като Ла Гулю, Жана Аврил. Животът в Париж от краевековието е наречен сполучливо „*the Banquet Years*” и „Великата епоха”<sup>30</sup> – времето на Монмартър, Монпарнас и знаменитите им артистични обитатели, но това е и време на важни политически събития и социални напрежения. Главно 90-те години на века задават митическия ореол на Париж и на периода, наречен „хубавото време”<sup>31</sup>.

Митологизацията на Бел епок върви устойчиво през образа на Париж от краевековието, видян като Аркадия, като мечтан нов Златен век, мислен в подобен режим и заради стандарта и начина на живот, масовото потребление, танците и другите развлечения; не на последно място и заради концентрацията на творци от цяла Европа и от Америка, на свой ред осветили града (и най-вече Монмартър) с харизматичното

---

<sup>29</sup> Новото структуриране на пространството в Париж е свързано с унификация на социалното и централизация на политическата власт по времето на Втората империя (1852–1870). Симптоматичен отговор на тези тенденции (политическа централизация и контрол, цензура, икономическо и съответно социално разслояване на обществото) е производството на места на различия, пример за което е Монмартър.

<sup>30</sup> Shattuck, R. *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I*. (публ. 1955). Crespelle, J.-P. *La vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque 1905–1930* (публ. 1975).

<sup>31</sup> Това е особено важен темпорален отрязък (времето на Третата република, на Световните научни изложения в Париж от 1889 и 1900 г., времето от създаването на *Le Chat Noir* до Първата световна война) с концентрация на артистичния живот около Монмартър с „бохемите от хълма” – Брюан, Але, символисти, импресионисти, постимпресионисти, поантилисти (Съора, Синяк), Сати и Дебюси, Гуно и Масне, Зола, Мопасан, Гонкур; фумисти, членовете на клубовете Les Hydropathes, Les Arts Incohérents; на Société des Artistes Indépendants и др.

си творческо и житейско присъствие. Така е видян Париж от много пътешественици в последните две десетилетия на XIX век, така ще бъде гледан той и през първото десетилетие на XX век от творци като Пикасо, Утрило, Северини, Модилиани, Шагал, Г. Стайн и други художници, поети и писатели, появили се в града и вървящи по стъпките на знаменитите си предшественици в Монмартър, т.е. митологизацията на Париж и на Монмартър върви по линия на „символичния му капитал“, на културния капитал, ако ползваме терминологията на Бурдийо. Именно това ще привлича и след Първата световна война творци от цяла Европа и от Америка<sup>32</sup>. Така се задава специфична иконография на епохата, на Париж от краевековието, която „облъчва“ активно и в следващите десетилетия европейската култура, съгражда митове и представи. Носталгично обогатен е ликът на това време в мемоарите на Кокто (*Portraits-Souvenir*, 1935), в които духът на Бел епок присъства чрез Пикасо, Равел, Сати, Стравински, Дягилев и Нижински, Сара Бернар, Утрило и Модилиани – „с всички, които, едва ли давайки си сметка, са извършвали истинска революция в изкуството, в литературата, в живописа, в скулптурата“<sup>33</sup>.

Fin de siècle е време, в което се подлагат на съмнение етически и естетически скали, устойчиви представи за света, материята, природата, човека; нови са и отношенията живот – изкуство, комерсиално – елитарно, професионално – непрофесионално, сериозно – развлекателно, както и разбирането за взаимовръзките им<sup>34</sup>. Това е свят, в който динамиката на процесите е особено ясно откритоима и едновременно се борят за валидност различни системи, в който няма привилегировани позиции; свят на разнолики художествени експерименти, често непрехивяващи и десетилетие, за да бъдат заменени с други. Сред общите неща между тях е конструирането на реалност, експериментът, фокусирането върху наблюдателя (и свобода по отношение на обекта на наблюдение и неговото изображение); специфична неопределеност на форми, естетически критерии, съдържателни регистри и послания. Появяват се както нова, не-класическа наука, така и не-класическо изкуство.

---

<sup>32</sup> В Париж творят Дали, Бунюел, Миро, Грис, Фицджералд, Ман Рей, Макс Ернст, Тристан Цара и др.

<sup>33</sup> Кокто, Ж. Портрети-вспоминания. М.: Известия, 1985, с. 63. Активното митологизиране на Бел епок продължава и след Първата световна война, когато „старият Париж“ е сянка на изчезнал Златен век, носталгичен образ, обвит с митове. Идилният образ на Монмартър от картините на Ван Гог, Реноар и Писаро ще се появява отново при С. Валодон, М. Утрило, Ф. Лавал.

<sup>34</sup> Пример за тази тенденция е творчеството на Ерик Сати – емблема на парижкия авангард и създател на *musique d'ameublement* („мебелировъчна музика“).

От символистите и импресионистите насетне изкуството използва активно метода на бриколажа; налага се естетиката на епатажа (израз на сблъсъка между различни културни норми; особено игрово поведение, проблематизиращо границите между делничното, обикновеното и света на изкуството; средство за себеизразяване и метафизичен бунт). В същото време епатажът е в основата и на културната индустрия, става част и от ролевите модели на индивида от краевековието. Животът в Бел епок се превръща в тотална творба. За духа на това време пише и Рилке – вътрешният свят на тази епоха няма форма, той е неуловим и тече<sup>35</sup>. Това е неопределимата и неуловима реалност в творбите на символисти, импресионисти, кубисти, фовисти. Пикасо я нарича реалност, която не може да се докосне с ръка, но може да се усети – тя е като аромат, който витае отвсякъде. Кокто ще определи естетическите търсения от краевековието през линията, т.е. авторския почерк: „линията трябва да живее във всяка точка по цялата дължина така, че художникът да е по-ясно видим от модела. Тълпата съди за произведението, разглеждайки линията на модела, и не разбира, че тя може напълно да изчезне, отстъпвайки място на линията на художника, ако тя живее по свои закони”<sup>36</sup>. Тази линия е „стил на душата” – присъства в поетическото слово, в избора на всяка дума от писателя и поета, в музикалния рисунък на композиторите.

Подривните стратегии към „реалността” и към традицията се осъществяват по различен начин, с различни средства<sup>37</sup> – те са **κοινός τόπος** на краевековието. В рамките на тази тенденция ще видим и новаторските употреби на пасторалното. То отново гради светове – идилични, „далечни” и красиви, спокойни и хармонични или пък иронични образи на идеалното<sup>38</sup>; конструира Аркадии, но едновременно

---

<sup>35</sup> Рилке. Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971.

<sup>36</sup> Кокто, Ж. Цит. кн., с. 22.

<sup>37</sup> Протеичността, загадъчната многозначност на реалността символистите извеждат чрез новия поетически език, импресионистите – през светлината и условността на цвета и на точния контур, кубистите – през играта с пространството; модерният балет – с новите хореографски решения за движение на тялото в пространството, за освободеност от сюжета, за предаване на вътрешните измерения на човешкото; за ново отношение между балетна музика и танц (преосмисля се дансантистията и се раждат нови жанрове – балет-симфония, миниатюра, танцова импресия).

<sup>38</sup> Льофевр дефинира иронията така: налице е осъзнатата невъзможност висшата хармония да се превърне в начин на живот, но е останал стремежът към нея и иронията е „дисонанс пред финалния и винаги непостижим каданс” (Левфевр, А. Введение в современность. – Неприкосновенный запас. № 82, 2012).

с това и пародира аркадийния свят с неговата застинала и вечна хармония, „постижимост”, с философско-естетическия му заряд, граден в предходни културни периоди. Появява се ново боравене с пасторалното и се конструират нови „светове”, в които то се разполага (социални полета, пространства и измерения на аз-а), ново е и отношението на твореца спрямо традицията, която транскрибира. Пасторалният locus по особен начин се сродява с модернизатката идея да се живее *contra mundum*, да се провокира традицията, да се градят алтернативни светове и идилични пространства; светът да се съпреживява по нов начин от съобщества (артистични кръгове), чийто обединителен принцип е именно различието, ярката индивидуалност, търсенето на „излази”.

## I. Новите удоволствени локуси на Бел епок

С буколическия код борави активно и особено умело развлекателната индустрия. **Бел епок създава нов тип потребителска култура и нови медии, през които въздейства на масите, а техните визуални кодове разчитат на митически архетипи, на традиционни и разпознаваеми културни образи.** Плакатът, картичката, фотографията, имената на кабарета, кафенета, клубове, бални или оперетни зали, както и рекламният текст за тях в пресата, развлекателната музика, оперетата говорят по-шумно и убедително на масовата аудитория от симфонията, операта, картината, книгата. И когато рекламира идиличен локус, обещава земен елизиум, музическо (вакхическо) веселие, младост и любов, пасторален *otium* – при това не само за аристократите, а за всички социални слоеве, културната индустрия прибъгва до традиционната топка на пасторала, превърната в „ударно” и въздействащо клише<sup>39</sup>. Ражда се нова визия за „галантните празници” (*Fete galante*); нови „радости от селския живот”, ако използваме заглавието на картина на Патер – *Les Joies de la vie rurale*. Развлекателната индустрия обещава на средната класа и на пролетариата рай, достъпен преди това само за елита – обещава всичко, стоящо в заглавията на десетки пасторални картини от френската рококо живопис: танц, любов, острова на Китера, вечерни развлечения, танцьорки, танци край фонтана, пасторален концерт, почивка в парка, радост от селския

---

<sup>39</sup> Пример за буколически знаци в рекламата са флоралните мотиви от традиционния идилически ландшафт, образите на нимфи/пастирки, мелницата и градината в плакатите на Жул Шере за *Фоли Бержер* и *Мулен Руж*; изобразителните решения на *Мулен де ла Галет* при А. Л. Уилет, решени в духа на пасторалите на рококо.

живот<sup>40</sup>. Бохемската култура, чийто център е Монмартър, също задава игрови модели – с отношението си към живота като театър, като игра; с естетиката на епатажа, със социалната си позиция. Тя става и част от механизмите, движещи културната индустрия на времето.

В Бел епок се разколебава важна естетическа нагласа, свързана със съзерцанието на природата, на извънградския пейзаж (той става обект на потребление, сведен до неделен извънградски излет в покрайнините на мегаполиса). Тази модерна тенденция отразяват платната на импресионисти и поантилисти<sup>41</sup>. В писмо на Мане от 1880 година откриваме следната констатация: „селото таи в себе си прелест за онези, които не трябва да живеят там“<sup>42</sup>. Импресионистите също предпочитат уюта на парижките кафенета, на предградия като Монмартър<sup>43</sup>. Ново е социалното пространство, което ще акумулира буколически локуси. Затова природата не е задължителен контрапункт и коректив на цивилизованото, градското. Островите на свобода, щастие и наслади все по-често ще са клубове, кабарета и кафенета в/край тялото на града, които парижката бохема символично натоварва и с традиционни културни знаци на пасторален елизиум. Ново е и дефинирането на идеята за *vita activa / vita contemplativa*, която е в градежа на пасторалната идеология (разбирането за съзерцателността като специфичен културно натоварен знак за активност и ранното ѝ обвързване, през IV в. пр. Хр., с буколическото, „естественото състояние“ на човека<sup>44</sup>). Пасторалът в Бел епок проблематизира концептите благо, щастие, живот *extra urbem, otium / negotium*, както и категории, пряко свързани с тях – мяра, златна среда, благоразумие, уравновесеност. Затова и транспозициите на пасторалното са свързани не само с жестове на отричане, дистанциране,

---

<sup>40</sup> В този пасаж дословно изброяваме заглавия от картините на Ваго, Патер, Ланкре.

<sup>41</sup> Става дума и за нов подход към изобразяването на природата и на човека-в-природата, и за нов тип естетизация на природното, на селото и предградията. Раждането на пленера е свързано с тази нова рефлексия (съобществата творци в Барбизон, Аржантъой, Буживал).

<sup>42</sup> Ревалд, Джон. История импресионизма. Л.-М.: Искусство, 1959, бел. 544.

<sup>43</sup> Café Guerbois с *батиньолската група*; Café de la Nouvelle Athènes, Moulin de la Galette, ателието на Реноар в Монмартър.

<sup>44</sup> Дикеарх разделя βίος πρακτικός от βίος θεωρητικός; говори за три ранни етапа в историята: златен, пастирски и земеделски. Опоетизирането на пастирския otium се разгръща при Теокрит, Мосх, Бион, Вергилий, Катул, Тибул, Проперций, Лукреций Кар. Културата на Ренесанса активира отново тези концепти и оценностява съзерцателността като духовна и интелектуална активност, истински живот (Петрарка, Фичино, Вала). Тази идеология носи и ренесансовият пасторал.

оттласкване (и изтласкване на нещо в миналото), а и с градеж върху нови ценностни скали. По нов начин в Бел епок са осмислени пасторалният ландшафт, буколическите персонажи (пастири и пастирки, нимфи и сатири); *voluptas*, *otium*, пастирската „бедност“, „естественост“, простота, непринуденост (*sprezzatura*). *Voluptas* се превръща все повече от философска категория (каквато е в Античността и Ренесанса<sup>45</sup>) в богинята на удоволствието и радостта, на веселието (*Volupta*<sup>46</sup>); във Венера от културата на рококо – жестока, коварна, прелъстително кокетна повелителка. На пиршествениите ритуали ще се придава сакрален смисъл, митически ореол. Нова е „религията“, свързана с Ерос, Венера и вакхическите радости, с младостта и безгрижното веселие. Основните ѝ елементи ще са: пир, музика и танци, светлина, алкохол, красиви млади „грации и харити“, стари и млади „сатири“, кокетни любовни флиртове (без трагизма на единствената и вярна любов). *Ражда се и друго разбиране за нощния живот*<sup>47</sup>, той се оценностява по нов начин. На развлечението започва активно да се придава особена значимост като социална и културна ценност – за всички слоеве от много хетерогенното население в мегаполиса. Ново е изкуството да се живее в града, както и изкуството да се живее извън града (в предградията) – макар и това да е реплика към стари социокултурни модели.

Пасторалът винаги е опоетизирал природното, пространството отвъд града. В същото време този *locus amoenus* е ситуиран именно в близка до града селска местност. Такава е практиката от елинизма и римската култура насетне – с извънградските вили. Традицията ще продължи и в Ренесанса, и в бароковите острови на наслада и щастие<sup>48</sup>. Ще присъства и в литературните буколически топоси, конструирани в Античността, както и при Бокачо („Амето“, „Фиезолански нимфи“), Санадзаро („Аркадия“), Тасо („Аминта“): Кос и Сицилия на Теокрит;

---

<sup>45</sup> *Voluptas* – удоволствие, наслада, удовлетворение (дефинирано у Епикур, Сенека, Цицерон).

<sup>46</sup> *Volupta*, *Volupria* (Наслада) – римска богиня, дъщерята на Амур и Психея (Апудей, *Метаморфози*, VI. 24).

<sup>47</sup> Париж се електрифицира, става *Ville Lumiere*. Нощният град се превръща в сцена на модерността, на арт бохемата. Развлекателната индустрия също се възползва от това.

<sup>48</sup> Сред вилите, в които работят поети, философи, писатели и музиканти, са: *Villa medicea di Poggio a Caiano*, *Villa Medici a Fiesole*, *Villa Mondragone*, *Villa Farnesina*, *Villa Belvedere*, *Villa Rufina*; *Belvedere del Po край Ферара*, *Isola Bella*. Вилата, паркът и градината се превръщат в много важен социо-културен феномен на Ренесанса, както и на културата от XVII–XVIII в., който ще наследи и модерността.

Лесбос на Лонг, Фиезоле на Бокачо, Аркадия на Санадзаро край родния му Неапол<sup>49</sup>, о. Белведере дел По на Тасо, Форез на Д'Юрфе, Пинто на Фигероа. Културата на рококо е активизирала и острова на Китера с неговите наслади, неверни пастири и леконравни пастирки. Тези „острови“ (гранично пространство между село, „естествена“ природа/градско пространство, приватно/обществено, а също и между otium/negotium) са пример за производство на места, натоварени с културна памет и цитати, изпълнени със символично значение.

Традиционните конструктивни елементи на пасторала в Бел епок се осъвременяват, без да изчезват. В индустриалните мегаполиси на Европа градът и селото едновременно (заедно) са противопоставени на „дивата“ природа, на далечния земен рай. Градът е станал огромно хетерогенно пространство – мрежа от качествено различни места, някои от които – най-често предградията, натоварени с буколически функции. Така модерният мегаполис провокира и важния въпрос, с който е свързан генезисът на жанра идилия: проблематизира въпроса за културата, за цивилизацията, т.е. отношението на човека към културата<sup>50</sup>.

Към края на XIX век мегаполисът поглъща съседните му селски местности и ги превръща в предградия, а така по същество изчезва опозицията село/град, която е един от основните пасторални конструкти. Възниква ново социално пространство, *предградията* (banlieue), феномен от времето на Втората империя във Франция. Отчетливата опозиция център/периферия се запазва, но социалната фрагментаризация на пространството и неговата динамика е от напълно нов порядък – тя ражда *пространства на различия*, произвежда нови социокултурни локуси, някои от които именно с *буколически характер и функции*. Тези локуси са в граничната зона, в предградията – места на отдалеченост от властта и засиления контрол, острови на „свобода“ и различие. Те са и *привилегирани места*, обекти с особена означаваща сила. Там бохемите естетизират профанното ежедневие и го превръщат в творба, себе си – в сакрални фигури, а топоса, който създават и обживяват – в

---

<sup>49</sup> Фиезоле е идиличното *contado* на Флоренция – само темпорално отдалечен от родния град на Бокачо и митизиран буколически локус. Движението Аркадия – реално *contado* в пасторалите най-често е фиктивно; то е удвояване на локус, натоварването му с нови културни знаци.

<sup>50</sup> Това е важна теза на Баткин, свързана с античния и ренесансовия пасторал: „Идеята за връщане към естественото съществуване означава именно – със самия факт на остра рефлексия към подобна тема – невъзможността за такова връщане“ (Баткин, Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М., 1995, с. 314–315).

сцена. Така модерният град произвежда своята нова сакрална география.

### Предградието – идиличен/удоволствен локус на модерността

Новите буколически локуси на Бел епок са места с ясни характеристики на *loci amoeni*, мислени и обживявани като идилични „острови” край/в тялото на града (Буживал, Аржантъой, Менилмонтан, Белвил, Батиньол и най-вече Монмартър<sup>51</sup>).

**Монмартър** е емблематичен у-топос<sup>52</sup> на Бел епок – най-интересното огледало на динамичните социално-политически и културни промени в обществото, които водят и до раждането на нови културни локуси с нови ролеви модели на поведение в тях. Още от 60-те и 70-те години той е дом за „артистите от Хълма” (както ги нарича А. Але), арт колония, както и потребителски развлекателен рай на урбанистичната цивилизация, минал през филтъра на буколическото. Монмартър предлага патриархален уют, но и екстатичното, различното от подредената реалност на всекидневието и официалните социални роли в него. Той е и своеобразна ренесансова Флоренция с нейните карнавали и пищни музикално-сценични представления; съвместява времена и пространства, културни роли и артистични модерни провокации<sup>53</sup>.

Предградието в този случай има двойствен характер: принадлежи на цивилизованото, на града, но и на „дивото”, природното, свързано с полето и селския бит и пейзаж<sup>54</sup>. Затова и образът на Монмартър в

---

<sup>51</sup> При производството на буколически локуси движението е центростремително. Проследени темпорално (от Барбизон и Аржантъой до Белвил, Батиньол и Монмартър) „островите” на арт колониите все повече се приближават до Париж; повечето са и предградия след 1860 г.

<sup>52</sup> Терминът е на Борис Гройс, с който обозначава у-топичния характер на определени места. (Гройс, Б. Город в эпоху его туристической воспроизводимости. – Неприкосновенный запас, 2003, 4)

<sup>53</sup> В Монмартър се провежда „Шествие на лудата крава” (1896–1897) – пищен празничен карнавал, организиран от създателите на „Мулен Руж” Шарл Зидлер, Жозеф Олер и от бохемите от Хълма. Водещи иконографски решения на карнавала са *кравата*, *мелницата* на хълма, *музата на Монмартър* (изобразена като изящните „пастирки” от картините на А. Вато). Гюстав Шарпантие по този повод пише кантата „Коронацията на музата” (1897), а Емил Гудо – съзателят на *Хидропати* (1878), е публикувал романа си *La Vache enragée* (1885). Излиза и *Лудата крава* – официален вестник на Свободната общност на Монмартър (*La Vache enragée. Journal officiel de la Commune libre de Montmartre*).

<sup>54</sup> Монмартър е идиличен дом за Реноар от 1875 г., пасторален свят в картините на Ван Гог; вакхически остров за Уилет и за Тулуз-Лотрек, рисуващ нощните

изкуството ще е двояк: идиличен топос, спокойна бедна селска обител, но и див, вакхически, оргиастичен център на кабаретата и нощния живот на Париж. В Монмартър, наречен от Р. Салис „пъп на земята” и „държава в държавата”, са сакрализираните от авангарда *удоволствени локуси и пространства на свободата*<sup>55</sup> – клубове, кръчми и кафенета, кабарета, танцови зали, циркове и театри, шумно оповестени като митически *loci amoeni*. „Това място бе посветено на Музите и веселието”<sup>56</sup> – заявява Салис при откриването на Chat Noir през 1881 г. В този модерен *locus amoenus se заменя аполоническото начало с дионисийския екстаз, с вакхическото, оргиастичния танц, прекрочването на разумността, реда, нормата*. Топосът вече не е свързан с „пастира”, служител на Аполон и Музите, вписан в идеално структурирано природно пространство, което музиката и поезията обитават и овладяват с магията си. Това е пространство на Вакх, на еротичната свобода, греховните страсти<sup>57</sup>. И *танцът*, чието активно присъствие в културата от краевековието е видимо във всички изкуства, придобива нови измерения – става част от смисловия регистър на понятието „живот”, символ на движението, вечните изменения, на освободеността от нормата, отрицание на покоя и на смъртта.

И в двете посоки на идеализиране на Монмартър – като *буколическо село край града* (остров за творците, водещи скромни и бедни живот в лоното на прединдустриалния рай) и като *вакхически удоволствен локус* (дом на „веселите пастирки” от кабаретата, на дионисийския екстаз, на танца), неизменно ще присъстват образите на *мелницата, folies, на Аркадия и градините на Венера*. В тези пространства се градят нови отношения между официална/неофициална култура, оформят се разнородните пасторални употреби на мрежата от места, вписани в тялото на модерния метрополис Париж. Едни ще вървят към носталгичния образ на буколическия рай извън цивилизацията и града, други – към пасторалната естетика на рококо и градежа на буколическото като *свят в света на цивилизацията*, като игра на *Аркадия и градините на*

---

„музи” на Бел епок в този обособен свят-в-света.

<sup>55</sup> Монмартър е място и за политически изяви: напр. Elysée-Monmartre в периода 1848–1871 г. и през 1905 г. с дебата между Г. Ерве и Ж. Жорес; Chat Noir (1881–1897) и списанието му с политически и сатирични материали.

<sup>56</sup> Динкова, Е. Ша ноар и веселият хаос в изкуството. – LiterNet, 07.06.2008, № 6.

<sup>57</sup> Другият локус на оргиастичното – бордеят, домът за удоволствия (*bordel* – от фр. *bord* - край, нещо в покрайнините), също е маргинално пространство, положено край града, отвъд официалното, социално нормираното пространство.

Венера в обособени вакхически „острови”.

## Пасторалът и Goguette

В социалният живот на Париж от краевековието присъства осезаемо и ехото на дългата традиция, започнала с александрийските поети ерудити (играещи на пастири в лоното на природата), продължена в ренесансовите практики на хуманистите, в Академиите от XVI–XVII век в цяла Европа, в аристократичните аркадийни „игри” от времето на рококо; в дворцово-аристократичните празненства (включващи еклоги, мадригали, пасторални балети и опери). Те са отразени в празничните пиришествени и песенни практики (goguette) във Франция през XIX век: в *Goguette des Bergers de Syracuse* (създ. от Пиер Коло с поетически псевдоним Силвандър<sup>58</sup>), функциониращ над 40 години в предградиято Менилмонтан; в *Goguette des Épicuriens*. Тези песенни практики се коренят още в античните сколии и в сямпозиона. Отвъд виното и веселието те имат силно изявена политическа и социална позиция. Някои от тях са обединения на творци – поети, музиканти и певци, и сред тези именно кръгове се появяват реплики към античната пасторална традиция. Жерар дьо Нервал участва в две такива общности – *Goguette des Joyeux* и *Goguette des Bergers de Syracuse*. През 1852 г. той описва едно събиране на „Сиракузките пастири” и гледа на него именно през пасторалната литературна традиция, сравнявайки срещите на младите девойки и мъже с Дафнис и Хлоя, с Миртил и Силвия<sup>59</sup>. *Goguette des Joyeux* е в парижкото предградие *Белвил*<sup>60</sup>, в кръчмата „Островът на любовта” (*L’Île d’Amour*), а *Goguette des Épicuriens* – в съседно предградие Ла Вийет, е малък епикурейски кръг, описан към 1880 г. като общност на последователите на Епикур (*voluptas*, транскрибирана в духа на *Fin de siècle*). Ще се появят и *Goguette moderne* (1885), *Goguette du Chat-Noir* (1892), организирани от журналиста, поета и художника Жюл Жуи. Те събират в Монмартър провокативни творци като А. Брюан, А. Але, Жан Гудезки, Верлен и „прокълнатите поети”, художници и музиканти.

## Folies, moulin, jardin

---

<sup>58</sup> Силвандър – традиционно пастирско име в буколическите текстове; герой от „Астрея” на О. д’Юрфе.

<sup>59</sup> Gérard de Nerval. Oeuvres LCI / 65, *Les Nuits d’octobre*. III.

<sup>60</sup> Белвил и Монмартър стават част от Париж в 1860 г. с новата градоустройство-на програма на арх. Осман.

От втората половина на века насетне културната индустрия в Париж активно създава не просто стоки, а стоки с митически ореол – носещи идеята за радост, младост, безгрижие и развлечения, за нови Острови на блажените, за Градините на Китера. Такива са новите удоволствени локуси на Париж – бални зали, места за танци в градини и „мелници“; кафенета, кабарета, кафе-шантани, кръчмите на парижката бохема с техните ритуали на „забравата“ (абсент, вино, танци, любов).

Имената на много от удоволствените локуси на Париж осигуряват стандартизирани ориентации за публиката чрез традиционни културни знаци, съобразно социално установен код. Парижките *loci amoeni* на Бел епок са игрови пространства с бляскави развлекателни декори, огрени от електрическа светлина нови Острови на блажените, царство на разкош и освободеност. Светът им е театрализиран, сценичен, с отредени за всички роли, без ясна граница между публика и изпълнители. Това са и реални пространства (географски, социални), и символични места с предпоставени в тях символични действия. Повечето са скромни и непретенциозни, предназначени за разнородна клиентела, предимно от пролетариата и дребната буржоазия. Буколическият характер на локусите е маркиран през *jardin, folies, moulin*.

**Мелницата** – традиционен маркер на пасторалното<sup>61</sup>, е символ на Монмартър (с „Мулен де ла Галет“), удоволствен топос и знак за арт бохемата. Идеализацията на мелницата и на Хълма като тихо селско, буколическо пространство, забравено от индустриалния свят, ще доминира при почти всички художници в Париж десетилетия наред (от Жорж Мишел, Камий Коро и Реноар през Ван Гог, Сантяго Русиньо и Рамон Касас до Морис Утрило, Сюзан Валодон, Пиер Бонар и др.).

През втората половина на XIX век в Монмартър реалните мелници се превръщат в увеселителни места за градското население, в знаци на новата удоволствена култура, което подсказва и изборът на архитектурна визия за „Мулен Руж“<sup>62</sup>. Тя проиграва пасторалния идеал от времето на рококо, но по нов начин и в едно ново урбанистично пространство. В кабаретата отново оживява светът на *веселите пастирки* и *мелничарки*,

---

<sup>61</sup> Мястото на мелницата и на *folie* е било винаги извън града. Мелницата е част от селския бит и живот, от селския пейзаж. В аристократичната култура на Европа тя става конструктивен елемент на пасторалния топос, на естетизираното идилично пространство, в което аристократи играят на пастири и пастирки.

<sup>62</sup> Жозеф Олер създава на мястото на стар бар *Moulin Rouge* и избира за кабарето визията на мелница. Проектът е дело на художника и илюстратора А. Л. Уилет.

на любовта и „безумието“<sup>63</sup>, на освободеността и ексцентричността (като вид „лудост“). Млади красавици (актриси, танцьорки, певици), облечени в дръзки еротични костюми, се превръщат в новите Музи на Бел епок, в емблематични образи на съвремението. Част от плакатите на „Фоли Бержер“ и „Мулен Руж“ дискретно или съвсем открито цитират картините на Буше, Вато и Фрагонар; рекламират новия остров на Китера – кабарето с неговите нови нимфи изкусителки – танцьорки и певици, най-често отрупани с флорални детайли и наподобяващи живописните изображения не само Флора, но и на Афродита и спътничките ѝ (нимфи, хори, харити). Юисманс ще опише „Фоли Бержер“ като единственото място в Париж, където сладостно ухае на продажни ласки и пресищане от любовни страсти<sup>64</sup>.

В Бел епок се активизира и употребата на **folie** – специфичен културен локус, който още от времето на Луи XIII обозначава луксозна извънградска вила с градина/парк, предназначени за галантни аристократични празници, развлечения и чувствени наслади<sup>65</sup>. От частни аристократични loci amoeni те се превръщат в обществени градини и паркове с атракционни, а след 1830 година *folies* е и традиционно наименование на кабарета и на оперетни театри. Изборът на имена не е случаен. Лексемата носи културна памет, устойчив семантичен пласт, ясно разпознаваем за носителите на езика. Folie обозначава различни на пръв поглед неща: от лудост, отклонение от социална норма, от здравия разум, без-умие (гр. ἀφροσύνη в значението му от безразсъдство до лекомислие), екстатичност (състояние, неовладяно от разума) – до богата (аристократична) извънградска къща за удоволствия<sup>66</sup>. Като всяка лексема, и тази притежава не само активен слой значения, но и вътрешна форма, в която се пазят и други смисли и употреби,

---

<sup>63</sup> Красотата, любовта и „безумието“, вакхическият екстаз и обвързването на Ерос и Танатос се осмислят през пространството на кабарето. Ще припомним, че още Лафонтен обвързва любовта с безумието – в баснята *L'Amour et la Folie* спорът между Амур и Безумието завършва с констатацията, че *боговете са отредили безумието да е проводник на любовта и неин спътник*.

<sup>64</sup> Юисманс, Парижки арабески, гл. Фоли Бержер в 1879 г. (Гюисманс, Ж. К. *Собрание сочинений*, Т. 1, М.: Книжный клуб, 2010).

<sup>65</sup> *Folie Rambouillet* (създ. 1663–1665), *Folie Beaujon* (1781), *Folie Boutin* (създ. в края на XVIII в., с антични руини и мелница в парковия комплекс, изграден по модела на градината на д'Есте в Тиволи), *Folie de Chartres* (от края на XVIII век, с „градина на илюзиите“ в парка).

<sup>66</sup> Centre national de ressources textuelles et lexicales. – <http://www.cnrtl.fr/definition/folie>

наслагващи се във времето – значения често не напълно синонимични, показващи смисловия преход, настъпил при употребата на една дума, на един концепт. Този преход в случая е свързан с ред социокултурни фактори. Както можем да четем пространството като социален продукт, така и във *folie* може да видим исторически наслагващи се практики, свързани с пасторалния локус: от *подслон от листа и клони, малка къща, колиба*<sup>67</sup>, през *villa urbana* и римските практики на остойностяване на аристократичното живеене сред природата, „на село”, край града (характерно за пасторалния идеал и естетизирането на природата и „бедността”) – до аристократичните ренесансови извънградски имения (вили, паркови комплекси с дворци), наследили античната културна практика. През XVIII век в Европа е станало традиция да се създават *garden follies* (ексцентрични парково-архитектурни комплекси в които присъстват новоизградени римски руини, мелници, кули, вписани в подчертано буколически ландшафт). Употребата и към края на XIX век засвидетелства устойчивостта на тази традиция: „Сред най-гъстите гори има една галантна къща в стил рококо, една „фоли”, цялата тапицирана и украсена с оперетни аксесоари”<sup>68</sup>. И през XIX век този *удоволствен топос* ще съчетава традициите на аристократична Европа с новите културни стереотипи и социални практики на Бел епок; ще носи „паметта” за елитарния тип увеселения. Пример за това са *La Folie Regnault*, *La folie Boursault*, *La folie Boutin*, *La folie Beaujon* край Париж от XVIII и началото на XIX век.

Затова и *Folies Bergère*, *Moulin Rouge*, *Moulin de la Galette* може да видим като реинтерпретация на модели, зададени активно най-вече в културата на рококо и проигравани в новата социокултурна ситуация – вече от всички слоеве на обществото. Те предоставят забавления, носят радост и освобождение; те са „бягство” от определени норми (и на свой ред нормиращи определен модел за живеене, потопен в удоволствието). Затова с тях ще се обозначават кабарета и танцови зали, а и оперетните театри в Париж от 60-те–80-те години на XIX в. Обвързани са смислово, като социален жест на провокация и отклонение от „здравия разум”, и с клубове, създавани по същото време (*Les Arts Incohérents*, 1882).

От кабаретата и кафе-театрите на Монмартър ще тръгнат композиторите Сати и Флоримон Ерве – един от създателите на оперетата, чийто творчески път започва като певец и актьор през 1848 г. Според „Фигаро”

---

<sup>67</sup> Пак там.

<sup>68</sup> Barrès, Maurice. *L'ennemi des Lois* (Nouvelle éd.) Paris: Emile-Paul, 1910, p. 223 (I. изд. от 1893 г.) – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54526127/f236.image>

неговият театър Folies-Nouvelles с продуктивния синтез между музика, танц и пантомима предизвиква модна треска в Париж – в салоните и в артистичните среди, на пазара, навсякъде се говори предимно за този театър и дори аристократичният Париж се насочва към малката зала<sup>69</sup>. Folies-Concertantes и Le théâtre des Folies-Dramatiques ще конкурират Opéra-Comique; оперетата ще „измести“ като по-достъпно и популярно забавление операта<sup>70</sup>. Емблематичен знак за оперетното изкуство, както и за Ерве и Офенбах, са театрите, обозначени с *folies* – Folies-Concertantes, Folies-Nouvelles, Folies-Marigny, Folies-Mayer, Folies-Dramatiques. Репертоарът им включва и пасторални оперети. Рестрикциите (до 1858 г.), свързани със запазването на наложените отношения високо/ниско, официално/неофициално, налагат изисквания за представленията в кафе-театрите: да се поставят само едноактни пиеси, с не повече от двама изпълнители. Композиторите се оказват пред избора да създават воделили, буфонади, пантомими, но също и да заобикалят изобретателно правилата<sup>71</sup>. Това води до раждането на нов тип представления, сред които и *оперетата*. „Оперетата се ражда в средата на XIX век на парижките булеварди: дръзко и неукротимо бунтуващо се дете на своето време и своя град – на шумния, веселия, елегантния Париж от 50-те години. В малките дървени театри тя прави първите си стъпки, напипва своя специфичен път. Пътъом се осмива всичко, което векове се мисли за сакрално – героите от класическите митове и античните богове говорят на жаргона на парижките улици, прелюбодействат и танцуват неистов канкан, а в техните оргии и непристойно поведение и дори в словесните обрати Париж вижда себе си”<sup>72</sup>.

Така за пореден път срещата между „високо”, официално и „ниско”, развлекателно ражда нови културни феномени, характерни за *Fin de siècle*. Монмартър с неговите „буколически” острови е люлка на много подобни явления. Ерик Сати създава *Musique d'ameublement* – *индустриален конструктивистки конвейър* (по определението на самия Сати), т.е. музика за ежедневието, за комерсиална употреба; фонова музика. Офенбах „официализира” канкана със знаменитият *Le Galop*

---

<sup>69</sup> Янковский, М. Оперетта. Л.-М. 1937, част 1, гл. 3.

<sup>70</sup> Бенямин дефинира оперетата като „иронична утопия на непоколебимото господство на капитала”, а Офенбах – като творец, който „задава ритъма на парижкия живот” (Бенямин, В. Озарения. М., 2000, с. 160).

<sup>71</sup> В спектаклите се появяват глухонеме, трупове, пеещи глави и кукли, редом с пеещите персонажи; арии звучат и от суфльорската кабинка.

<sup>72</sup> Владимирская, А. Р. Звёздные часы оперетты. Л.: Искусство, 1975, с. 5.

*infernal* във II акт на „Орфей в ада”.

Разнолики и доста несводими едно с друго са и литературните употреби на пасторала от 60-те години на XIX век насетне.

## II. Пасторалът в литературата и изкуството на френската Бел епок

Пасторалните литературни творби във френската култура от Бел епок, включително и тези, работещи дискретно с буколическия код, никак не са малко. Сред тях са емблематични произведения като „Следобедът на един фавн” (1865, публ. 1876) на Маларме; „Мочурища” (1895) и „Пасторална симфония” (1919) на Жид; „Зона” (от „Алкохоли”, 1913) на Аполинер.

**Маларме** се завръща към *еклогата* – един вече позабравен и неактуален поетически жанр, обвързан с буколическата топка и главно с Вергилий. Този жанр от Ренесанса насетне е станал протеичен в съдържателен и формален план и дава голяма свобода на автора да се движи от условното, митологично-буколическото до регистрите на реалността в нейните социални и политически измерения. Затова поетическият експеримент на Маларме се вписва в духа и на своето време, и на литературното развитие на жанра. Основните характеристики на античната еклога са налице в „Следобедът на един фавн”: митически персонажи, идилически хронотоп, идеална и много условна буколическа природа, нееднозначен емоционален фон с доминанта върху любовната нега, бляна и еротичните желания. Текстът жанрово се променя в различните си варианти (от 1865 до 1876 г.)<sup>73</sup> и накрая остава като монолог на фавн, в чието съзнание присъстват нимфите (обект на копнежи и желания); създава се особена неразличимост между пряка и непряка реч, между различни темпорални планове, между реалност и мечтание, сън. Въображаемият глас на сиринкса извиква образи и блянове, видения и сенки, въздишки и екстаз – сред зноя на летен ден в един идиличен митически локус. Еклогата не е публикувана в третия сборник „Парнас” (1876) и е отпечатана като самостоятелно издание. Причината не е необичайният жанров избор – по това време се правят експерименти с всички поетически жанрове (вкл. и с твърди

---

<sup>73</sup> *Le Faune, intermède héroïque* е подчертано сценичен текст, замислен като интермедия. Еклогата е предложена на Théâtre-Français, но е отхвърлена. В първата версия има три персонажа – фавн и две нимфи, а в следващата (*L'Improvisation d'un faune*, 1875) нимфите отпадат като действащи персонажи.

жанрови форми като сонета). Съвременниците на Маларме говорят по-скоро за неговия неясен и непреводим поетически език, за почти хаотичното натрупване на сложни поетически образи<sup>74</sup>, за абстрактни митически светове, изваяни от поетическото слово, т.е. за сложния му *митопоетически свят*<sup>75</sup>.

Еклогата създава много условен и неуловим буколически хронотоп, изпълнен с копнежна медитативност и естетизирани сатирни еротични възжелания (естетизация на „дивото”, чувственото<sup>76</sup>, на тъмносната природа на човека), един *пейзаж на душата*. Дават си среща мъжкото и женското начало (сатир – нимфа); край сицилийския бряг зазвучава митическият глас на сиринкса (инструмент на Пан и фавните, наречен у Маларме *инструмент за бягства – instrument des fuites*); мярка се образът на Етна и така асоциативно се отключва митът за Венера и Марс. Алюзиите с поетическите разкази на Овидий за Пан и Сиринга, Аполон и Дафне, Полифем и Галатея са дискретни, но осезаеми. Еклогата е импресионистично нарисувана митически свят, в който се чуват гласовете на Теокрит, Овидий, Вергилий; витаят образи от картините на Буше, Ланкре и Вато. Маларме цели да възсъздаде и една синкретична ситуация от времето на архаиката, свързана с меликата и с античната музика – с авлетиката (авлетистът едновременно свири и танцува пред публика). За това свидетелстват първото заглавие на еклогата и началният творчески план – да бъде изпълнявана на сцена като авлодическия ном в Античността (*мелодекламация, танц и музика*, обединени в едно). Това отправя към зората на лириката, към нейните създатели от VII в. пр. Хр. – Терпандър, Талет, Клон.

Напълно в духа на модерността малко след това ще се родят и други подобни творби, ориентирани в същата посока; дело на творци, общуващи в кафенетата на Монмартър. С Талет и спартанските празници Гимнопедии са свързани „Три гимнопедии” (1880) на Сати. Дебюси композира сюитата „Триумфът на Вахх”, „Сиринкс”, „Еклога”, „Три песни на Билитис”, „Островът на радостта”, оркестрира „Гимнопедии”

---

<sup>74</sup> Заради сложните асоциативни преходи и необичайни връзки между поетически образи, както и заради импресионистичната им изваяност, Маларме ще бъде сравняван с Клод Моне.

<sup>75</sup> Поетическата вселена на Маларме е раз-предметен свят – свят на асоциации, усещания, внушения и впечатления; подвижен, смислово неизчерпаем свят на символи (свят в квантова суперпозиция, както също би могъл да се дефинира).

<sup>76</sup> Модернизъмът обвързва по нов начин еротика и красота, мистичното светоусещане и преживяване на света с Ерос.

на Сати.

Еклогата на Маларме е въплъщение на афинитета му към мита и на импресионистичните му поетически търсения – да се създава ефект, внушение, усещане, сходно с това в живописата и музиката<sup>77</sup>. Той създава текст, който може да се определи като симфонична поема. Неслучайно към музикалното и живописното импресионистично слово на Маларме ще се обърнат композиторите от краевековието, представители на музикалния импресионизъм (Дебюси, Равел).

Срещата между **поезия – живопис и скулптура – музика – танц** се осъществяват в краевековието именно през тази еклога. През нея „говорят” законодателят на импресионизма Мане<sup>78</sup>, Гоген<sup>79</sup>, голямото явление в музикалния импресионизъм – Дебюси<sup>80</sup>, а след това Нижински ще създаде авангардното си хореографско решение в едноименния балет по музиката на Дебюси (1912 г., с декори и костюми на Л. Бакст). За Прелюда на Дебюси Маларме с възхита споделя, че музиката усилва носталгията, мечтателността и светлината, че композиторът е уловил чувствената стихия на образа и ведрия пантеистичен светоусет в еклогата; чрез флейтата извежда темата, извайва музикален образ с много нюанси, разгърнат сред митическата буколическа природа. Това е класически импресионистичен музикален пейзаж, а не просто транспониране на стиховете на Маларме.

Еклогата на Маларме и нейните интерпретации чертаят пътя на модернизма няколко десетилетия – от парнализма, импресионизма и постимпресионизма към новите изобразителни визии на Леон Бакст (свързани с естетиката на „Мир искусства”, с античната стилистика на елинската вазапис и „буйството на цветове” на критската живопис<sup>81</sup>), до фовизма<sup>82</sup>. Морис Равел се „завръща” към Античността през романа на Лонг „Дафнис и Хлоя” и създава музика за едноименния балет, чиято премиера с трупата на Дягилев е през 1912 г. Преди това Цезар Франк

---

<sup>77</sup> Маларме е написал „Литературна симфония” (1864), след това ще изнесе лекция „Музиката и литературата” (1894).

<sup>78</sup> Мане илюстрира с четири гравюри изданието на еклогата през 1876 г.

<sup>79</sup> Гоген, „Прелюд към следобеда на един фавн”, 1893.

<sup>80</sup> Идеята за прелюда е от 1890 г., но е осъществена три години след това. Премиерата е през 1894 г.

<sup>81</sup> Бакст е сценограф на балетите „Дафнис и Хлоя” (Равел), „Следобедът на един фавн” (Дебюси), „Синия бог” (Р. Ан), „Тамара” (Балакирев).

<sup>82</sup> „Щастието да живееш” (*Le bonheur de vivre*, 1906) на Матис е вдъхновена и от еклогата на Маларме. По същото време рисува „Пасторал”, „Нимфа и фавн”, а след това и „Следобедът на един фавн” (1932).

композира „Еклога”, „Пасторал” и симфоничната поема „*Психея*” (1888). В „Аз и моите приятели” Пуленк споделя, че масовият интерес към пасторала му (*Три пасторала* за пиано), изпълняван постоянно и навсякъде, го е превърнал в творба, която той не понася<sup>83</sup>. Пасторалната тематика ще присъства в много от опусите и балетите му.

Живописиста на свой ред интерпретира теми като пасторал, Златен век, закуска на тревата, къпещи се, дриади, нимфи, фавн. Много художници от краевековието създават напълно различни реплики по тези буколически като художествени решения теми – Мане, Моне, Сезан, Пикасо, Матис, Шагал<sup>84</sup>.

Не всички творци дирят идиличното извън социума, далече (във времето и пространството) от съвременната цивилизация и четат света в режима на традиционните буколически опозиции село/град, природа/култура, диво/цивилизовано, естествено/изкуствено. *Градът*, съвременният урбанистичен свят, минал през филтъра на пасторалното, ще присъства в стиховете на **Аполинер** („Зона”). Тук няма да е ясно изведена опозицията град/село, урбанистично/селско, идилично; природа/цивилизация. Времената и пространствата не са разделени – те са едновременно и реални, и преживявани светове, съществуващи в съзнанието на аз-а. Образите се градят колажно върху своеобразна „скрита” тематична матрица, активираща идеята за буколическия топос. Така се произвеждат семантични редове, събиращи античната буколика с нейното представяне на света и модернистичното виждане и преживяване на света:

Накрая ти си уморен от този древен свят  
Овчарко Айфелова кула стадото на мостовете блее в утринния хлад  
Отдавна ти живееш в римския и елинския свят  
Дори автомобилите изглеждат древни в този град  
Единствено религията не е стара  
Религията проста като самолетните хангари<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Пуленк, Фр. Я и мои друзья. Л.: Музыка, 1977, гл. 28.

<sup>84</sup> Емблематични в това отношение са „Пасторал” (1870) на Сезан; „Закуска на тревата” на Мане (1863) и на Моне (1866); картините на Матис „*Разкош, покой и сладострастие*” (1904), „Пасторал” (1905), „*Щастието да живееи*” (1906); островният рай в картините на Гоген, драматичните пасторални сцени у Сезан, дриадата на Пикасо, „Аз и селото” на Шагал (1911). Гогеновата Аркадия е островен таитянски рай, където той ще построи колибата си, наречена красноречиво „Дом за веселие” (*Maison de jour*).

<sup>85</sup> Цит. са по превода на К. Кадийски: Аполинер. Поезия. С.: Нов Златорог, 1993.

Париж е и модерният град от началото на ХХ век, и буколическият „древен” свят с неговите богове и „проста” религия. Пасторалният хронотоп (слънчев ден, храм, поток, поляна с цветя, огласена от птичи песни) скрито работи в градежа на текста – пастирката е Айфеловата кула, застинала на своята поляна (град, площад) край стадата от автомобили. В този „пасторален” локус, отново огрян от слънцето, птичите песни и шумът на дърветата са подменени от гласовете на града (клаксони, машини, шума на тълпите<sup>86</sup>). Буколическият топос не може да съществува без „пастира” и темата за любовта, за любовното страдание и пасторалната самотност:

Стадата автобуси преминават покрай теб с мучене  
Любовните терзания се впиват в гърлото ти сякаш  
По твоя път едва ли повече любов те чака

Почти по същото време се появяват сходни живописни визии на мегаполиса при Робер Делоне – *Айфелова кула* (1911), *Град Париж* (1910–1912).

Особено интересни са транспозициите на пасторалното в творбите на Андре Жид – „Мочурища” (*Paludes*, 1895) и „Пасторална симфония” (1919) – първата му следвоенна творба, написана след пет години „мълчание” и осмисляща почти всички теми в творчеството му преди 1914 г.<sup>87</sup>

„Мочурища” не просто бележи раздялата на Жид със символизма, а чертае и нова естетическа и философска посока, в която ще продължи творчеството му. Диалогизира активно и с античния пасторал, и с Платон, и с творби от съвремието, например с „Наопаки” (1884) на Юисманс. Има много сходства в житейските избори на героите от „Наопаки” и „Мочурища”. Детството на Дез Есент (на Юисманс) е свързано с идилични самотни разходки край Париж, зрелостта му – с „буколическия избор” да живее извън града, в скромен селски дом във Фонтене-о-Роз. Пасторалният *otium* е преосмислен и напълно транскрибиран в духа на декаданса и естетизма: героят е самотник

---

<sup>86</sup> Аналогичен е гласът на града и в музиката на Ерик Сати от същото десетилетие. Тя се появява и в балета му „Парад” (1917).

<sup>87</sup> „Пасторална симфония” е продължение на трайния интерес на Жид към Античността, отразен в предходните творби: „Трактат за Нарцис” (1891); „Мочурища” (1895), „Лошо прикованият Прометей” (1899), „Филоктет” (1898), както и на философската, естетическата и нравствената проблематика от първия му (символистичен) период.

естет, в чийто дом прозорците не гледат към улицата (към света) и не се отварят; пред прозореца има огромен аквариум с механични рибки; героят е доброволен затворник в дома си и си въобразява, че е в каюта на кораб. Божествената красота и естественост на природата е редуцирана до еднообразието на небето и пейзажите и е заменена с екстравагантна колекция от екзотични растения за парник, със съзерцание на образци на изкуството, ювелирни изделия, парникови цветя. „Природата е изживяла своето”, тя е „тесен специалист, затворен в своята област”, „дребен магазинер, налагащ стоките си”, „няма нищо особено в предполагаемите мъдри и велики творения на природата, което да не може да повтори човешкият гений” – заявява Юисманс<sup>88</sup>. Ренесансовата идея за величието на Природата творец и на човека творец е сведена вече само до апология на човешката демиургична мощ, дискредитираща всичко природно. Дез Есент е привлечен по-скоро от болезненото обаяние на жалките и закърнели дръвчета, растящи в покрайнините на града; за него природата е източник само на материала, от който човекът – неин сюзерен, създава произведения. Вцепенението, скуката, монотонността и еднообразието на делника са сред водещите теми в романа.

Доброволната уединеност и декадентска аскеза на Дез Есент напомня на ситуацията с Титир от „Мочурища” на Жид – също доброволен затворник сред своите бластисти поляни, които наблюдава методично и ежедневно от прозореца на стаята си. Едни от основните естетически въпроси: отношението човек – природа, изкуство – живот, Андре Жид провокативно интерпретира в духа на модерността през въпроса за приоритета на изкуството и творческата демиургия над „естественото”, реалността. Афродита не се ражда от естествено зачатие, както са знаели и гърците; красотата никога не е естествен продукт, изкуството и природата са вечни съперници – заявява Жид. Тези естетически възгледи рефлектират и в интерпретацията на буколическото, при градежа на визията за отношението творец – природа, в концепцията му за „литературния пастир” и за *otium* (за щастливото *бездействие* и *покой*, в който пребивават музически вдъхновените пастири). Понятията за статично и динамично са винаги ценностно натоварени, свързани с културни парадигми от различен порядък (оценностяването в пасторала на *статичното*, стабилното, неизменното като ред, хармония, включително вселенска, и проблематизирането му в по-късните етапи на културата като застой, еднообразие, скука, смърт).

---

<sup>88</sup> Юисманс, Ж.-К. Наопаки. С.: Персей, 2014, гл. II, VIII.

„Мочурища” в жанрово и композиционно отношение е необичайна, новаторска творба, носеща духа и естетиката на модернизма – с неговия антимиметизъм, отказ от класическа наративност, от класически жанрови форми. Жид я определя като *sotie*, а това означава преобръщане и съдържателно преосмисляне на пасторалния свят. *Sotie* предполага интелектуална игра, пародия, диалог с идеи, носени от традицията. Същото се случва и в следващата му творба, отново жанрово определена като соти – „Лошо прикованият Прометей” (1899).

През остроумно транскрибирания пасторален свят, превърнат в мочурища (блата)<sup>89</sup>, Жид говори за многовековната културна традиция (станала и задушшаваща матрица), за съвремието (XIX век, от който трябва да се прекрачи към нещо ново и обновяващо); за символизма, с който се разделя, въпреки възхищението си към Маларме. Манифестира и нов идеал – свобода. Още в началото на „Мочурища” се огласява интересът към Вергилиевите еклоги. Главният герой на Жид (писателят) споделя пред приятели, че пише творба, вдъхновена от стихове на Вергилий, в които един пастир заявява, че пасбището му е усмотено, оградено от камъни, блата и тръстики, но той е щастлив в него (*Eclogues*, I. 46-48) – затова и героят му се казва като Вергилиевия пастир – Титир.

Творбата на Жид е двупланова, изградена като текст в текста – праобраз на модерния тип роман (Р. Барт и Н. Сарот поставят *Paludes* в началото на европейския модернистки роман<sup>90</sup>). В него централният персонаж (писател) анализира и в същото време демонстрира процеса на писане: редуват се откъси от дневника, който си води, с откъси от книгата за героя му Титир (Дневник на Титир/*Les Paludes*). Така „Мочурища” е текст, съдържащ друг текст – дневник на писател, пишещ на свой ред творба, провокирана от еклогите на Вергилий и персонажите му, т.е. *дневник в дневника*, обхващащ шест дни. Жид създава напълно модернистична творба: с необичайна композиционна структура (огледална, напомняща „Менини” на Веласкес), необичаен сюжет, липса на събитийност, принципна незавършеност, изящна автореферентност – автор, скрит зад герой, който също е автор,

---

<sup>89</sup> „*Paludes*” натрапчиво говори за кал, блато, застиналост, мътни води; за затворени пространства.

<sup>90</sup> За модерния роман Н. Сарот пише, че мястото на главния герой заема едно неуловимо и невидимо същество, анонимно „аз”, най-често отражение на самия автор, докато останалите персонажи са лишени от собствено съществуване и са само видения, копнежи, алюзии, отблясъци, модалности или допълнения на това всевластно „аз” (Саррот, Н. Тропизмы. Эра подозрения. М., 2000, с. 197–198).

пишещ своята творба (персонаж-писател, глас на авторското съзнание). Провокативна е и техниката на *монтажа* – логиката на авторовата мисъл е постижима само при активна читателска намеса и конструиране на смисли. Така се проявява ходът на „събитията” в текста и се слепват различните му планове.

Творбите на Жид са въплъщение на интелектуални идеи, скрити зад образи и/или изведени през повествователския глас. Те са пример за „оголване” на литературността, за който похват говорят литературоведи и семиотици като Лихачов и Барт: „съвременната литература е маска, сочеща себе си с пръст”, тя се занимава с въпроса за собствената си същност, с Едиповия въпрос *кой съм аз?*<sup>91</sup>. И „Мочурища” започва с размисъл за творческия акт и за смисъла, вложен от автора в произведението; за елемента на безсъзнателното, на Божественото провидение, защото „книгата е винаги резултат от това сътрудничество” – ще заяви в предговора Жид. „Мочурища” надниква в ателието, където творецът допуска първите си критици (приятели), в делничността на работния процес – от замисъла до четенето на отделни части в приятелски кръг (салон). В тази си позиция героят писател декларира и защитава философските и естетическите си възгледи, а сюжетът се конструира около процеса на творчеството, дефиниран така:

Анжел, Анжел, умолявам ви, кога ще разберете какво е сюжет на една книга? Това е чувството, което в крайна сметка остава у мен от живота, него искам да изразя: скуката, суетата, еднообразието...”<sup>92</sup>

„Мочурища” е модернистка визия за света, времето и пространството, културата и природата, обвързана и с култа към твореца, и с жеста на провокация, с преосмислянето на традицията и на особения пиетет към нея (скрит в случая зад нейни деформации). Пример за това е необичайното боравене с Вергилиевия буколически свят и героите му. Изхождайки от теоретичните модели на Баткин по отношение на спецификата на античния и на ренесансовия пасторал, може да кажем, че „Paludes” е *семиотизация на реалното на трето ниво*<sup>93</sup>. Главният

---

<sup>91</sup> Барт, Литература и метаязык. – Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989, с. 132.

<sup>92</sup> Цитатите от „Paludes” са по: Жид, А. Избранное. Топи. М.: Терра, 1997.

<sup>93</sup> Вторичната семиотизация предполага опериране с вече готови символи и културни знаци, носени от литературната традиция, които създават още по-условен, културен, изкуствен аркадиен свят, пример за което е „Аркадия” на Санадзаро спрямо Вергилиевите „Буколики” и идилиите на Теокрит, т.е. спрямо първично се-

персонаж (писателят) се отъждествява с Титир от I. еклога на Вергилий<sup>94</sup>, а напълно оригиналната интерпретацията на началото на тази еклога е творческият импулс за създаването на „Дневник на Титир”. Пред Юбергероят дефинира творбата си като „*историята на един човек, лишен от възможността да пътуешества, който е доволен от съдбата си*”, а пред Анжел – като „*историята на един ерген, живеещ в кула, обкръжена от блатата*”. Блатата са символично натоварени и техните семантични пластове се „отварят” един след друг в хода на градежа на текста. Те отпращат и към ежедневието на повествователя и на обкръжението му, и към литературните салони, и към литературния контекст, в който се намира самият Жид, и към кулата от слонова кост на символистите и парнасистите... Авторът многократно дефинира смисъла на творбата, посветена на Титир: „*това е историята на лежащ човек*”, защото така започва първа еклога на Вергилий – Титир лежи под широките клони на бука. Това е и „*историята на неутрална земя, която принадлежи на всички [...] историята на нормален човек, какъвто изначално е всеки; историята на трето лице, за което говорят всички – и който живее във всеки, но не умира заедно с нас*”. Това е и „*историята на животни, които живеят в сумрачни пещери и губят зрението си, защото не могат да го ползват.*”

С *Дневник на Титир* по същество се прави нова интерпретация на „литературния пастир” от Античността и на буколическата философия. Титир е самотен и доброволно изолиран от света – в кула, оградена от блато. Дневникът описва класически буколически ландшафт – поле, езерце, градина с цветя (ружи и аквилегии) и пътечки. Но този на пръв поглед идиличен пейзаж всъщност е „див”, запустял – листата на дървото капят, пътечките са обрасли с треви и са почти непроходими, градината е пълна с плевели, езерото постепенно става мочурище, пълно с мъх и тръстики. Титир обича да стои и да наблюдава дори малките ежедневни изменения в този блатен пейзаж – с неговите плауни и локви с гниеци треви, личинки и червеи. В калните локви се отразява по причудлив начин небето, а вечер неподвижните води оживяват от блатни огньове,

---

миотизиране на природата и селския бит и превръщането им в знаци на високата култура (Баткин, Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ 1995, с. 310–313).

<sup>94</sup> Героят на Жид заявява: „Титир – това съм аз и не съм аз; Титир е глупак – това съм аз, това си ти, това сме всички ние... Казвам „глупак” в смисъл на „немощен”; той не винаги помни за своята нищета; именно това тъкмо ти говорех – на всеки е присъщо да забравя нещо; но разбери, че това е само поетически образ”.

„придаващи им величавост”. Откровено пародираният пасторален хронотоп (вкл. иронично осмисленото буколическо без-време) отключва нови теми в текста – за *движението и застоя* на всичко в природата и в човешкия свят, за *свободата*, за *живота и рутината*:

има неща, които се налага да се правят отново и отново всеки ден, защото нищо друго не остава; в тях няма нито прогрес, нито дори движение – и все пак не може да не се прави нищо... Ако се разглежда това като движение във времето и пространството, то прилича на мятането на звяр в клетка и на приливите и отливите. Спомням си, че тази идея ми дойде на терасата на ресторант, където келнерите носеха и отнасяха блюда.

Темата продължава и с *аквариума*, купен от Титир и поставен в зелената стая в дома му, в който отново има само тиня и блатна вода, а героят наблюдава кипежа на живота в нея. Буколическият концепт *otium*, натоварен с устойчив смисъл в пасторала от Античността до Късния ренесанс, ще бъде осмислен напълно различно – покоят и съзерцанието се превръщат в знаци на *застой*, *рутина*, безсмислена битова ритуалистика, смърт. И отвореното пространство (традиционен маркер на буколическия ландшафт) се трансформира в *затворено* (стаите в кулата, където Титир доброволно стои). *Островният идиличен топос* се превръща в миниатюрно домашно „островче” сред блатата, иронично осмислен приватен рай.

В буколиката малкият идиличен свят и големият свят отвъд него са качествено *разнородни* пространства. Единият е свършен и компенсира несвършенствата на другия, затова предполага доброволния избор на пастира да „влезе” в него. При Жид двата свята са идентични – малкият блатен свят повтаря големия, който го обгражда. Аквариумът, стаите, кулата, блатото около нея и литературните салони, които героите посещават, са идентични пространства, оглеждащи се едно в друго. И отпратката към Платоновия мит за пещерата не е случайна. Тя е свързана с основни теми на Жид – за свободата, човешкия избор, познанието. Платоновите обитатели на „подземното пещероподобно жилище” са несвободни, оковани във вериги и виждат само онова, което е пред тях – виждат сенки, а не съществуващото. И са неспособни да гледат светлината, пребивавайки години наред в мрак (а виждайки светлината, са заслепени и тъгуват по своя мрак). Героят на Жид е доброволен затворник в свят, конструиран като матрьошки – малък затвор, поместен в по-голям затвор. Въпросът със съзерцанието и отражението (сенките) у Платон, а и при Жид, е свързан с проблема

за познанието. Във „Филеб“ (38e–39e) Платон сравнява *човешката душа с книга* – паметта среща чувствата и размислите и те се записват като „речи в душите“. Така писателят в нас, в зависимост от това дали записва истинни речи и мисли или лъжливи, пише различна книга. В душата ни, казва Сократ, се труди и друг демиург – художникът. Той рисува образи. Героите в ранните творби на Жид са самотни, инертни, нарцистични, самонаблюдаващи се натури, дирещи облика на душата си – като в „Трактат за Нарцис“ (1891). Страдащ от еднообразието на живота, Нарцис се оглежда в реката на времето – уморена, потънала в летаргичен сън река, подобна на огледало без амалгама. Погледът му извиква за живот отражения, мимолетни образи – цветя, дървета, парченце небе... хълмове с гори, долина. Образите се сменят, но са еднообразни – и въпреки това те са устремени към някаква изначална, макар и изгубена форма, към прозрачна, райска форма. В тази райска градина всяка форма разцъфтява само веднъж – в усамотение и безмълвие (дори и когато творецът пребивава сред тълпите). Това е *Градината на Идеите*, градината на Изкуството. Своеобразно продължение на темата, както и на Нарцис на Жид, но вече в двойк режим, са писателят и персонажът му Титир в „Мочурища“. Тяхна задача е творческата демиургия, превръщаща неподвижните застинали блатни води в друг свят, грозната действителност в красота, защото „поетът е човек, умеещ да гледа. Какво вижда? – Рая. Защото раят е навсякъде”<sup>95</sup>.

Отдалечеността на пасторалния *locus amoenus* от делничния свят при Жид се осмисля в плана на изкуство/реалност, свят на вечните идеи/свят на видими, преходни материални форми. На свой ред възможността за излизане от „пещерата“ предполага и въпроса за *свободата*, както и за *действеното добро* (като избор да се върнеш в мрака и да помогнеш на другите да се освободят). Героят на Жид прави опит за безкористно добро – събира лечебни треви, за да лекува работниците. Това действено добро се оказва неприето. „И тъй като накрая никой не пожела да се лекува и всички треви увяхнаха, Титир сам хвана треска, за да лекува поне себе си”. Творбата на Жид, избрала да диалогизира с античните буколически образци и през тях да чете съвременieto, разсъждава над въпросите за свободата и несвободата на индивида, за настоящето, ценностите, изкуството на XIX век<sup>96</sup>.

„Пасторална симфония” е нова вариация на темата за изгубения

---

<sup>95</sup> Gide, A. *Le Traité du Narcisse*, III.

<sup>96</sup> Доброволната несвобода, съвестта, природата на съвременieto са теми и на „Лошо прикованият Прометей”.

рай, непостижимата чистота и невинност. Това е полифонична творба с музикална структура, работеща с буколическата топка и образност, диалогизираща не само с литературната традиция, но и с „Пасторална симфония” на Бетовен. Именно „Симфония № 6” слушат героите на Жид и през нея коментират красотата на природата и на духовния свят, на човека и реалността. През нея и сляпата девойка (с библейската чистота и невинност) конструира своя образ на света и на природата. Втора част на симфонията на Бетовен, „Сцена край извора”, е ключова и за сюжета на романа (именно край рекичка Гертруда намира смъртта си). Героинята на Жид „вижда” света през музиката на природата (глас на Бога), през музиката на Бетовен, както и през разказите на пастора. Жид заявява, че творбата му е критика на определена форма на самолюбка на човека. Темата е изведена през сляпото момиче и зрящия пастор (неин наставник и „очи”), през любовта и страстта в различните им измерения, през самоубийството. Действието се развива в идилично селце в Алпите, 90-те години на века. Традиционните конструктивни елементи на пасторала присъстват и тук: идиличен селски бит и природа, девойка и пастир/пастор, красив и спокоен живот в лоното на природата и в семейството; любов, музика, беседи. В същото време те са подложени на съдържателно преосмисляне, репликират и Бетовеновата симфония, завършваща с ведрата „Пастирска песен” и хармонията в природата, настъпваща след бурята (IV част), докато „Пасторална симфония” на Жид започва със зимна сцена и буря, а завършва през месец май, но със смъртта на Гертруда. Няма ги идиличната радост в лоното на природата, любовта и изкуството, побеждаващи дори смъртта. По нов начин се проблематизира и идеята за свободата.

*Свободата* е важен концепт, който ще (пре)осмислят интензивно творците от Бел епок, ще превърнат в аксиологическа категория, а тя на свой ред ще роди както провокациите в изкуството, новите „езици” за себеизразяване, нарушените граници между елитарно/комерсиално, така и нови социални полета, осмисляни също под знака на прекрачването на граници, оразличаването, другостта. Тези полета са обвързани и с друга доминанта на времето – *industrie du plaisir*, също белязана от знака на декаданса. В Бел епок транспозициите на пасторалното са предпоставени и от новия социално-политически контекст, и от подривни авангардистки стратегии, и от воля по градеж на идеалното. За буколическия елизиум неизменни остават фундаменталните идеи за *божествено*, формирани още в Античността през три устойчиви характеристики – *блаженство*, *безсмъртие*, *безгрижие*, израз на изконния стремеж към преодоляването

на човешкото като крайно и несъвършено, мислено през лишеност от спрямо божественото<sup>97</sup>. Затова и културата на Бел епок на свой ред артикулира основни битийни модуси през пасторала и го превръща в едно от лицата на модерността.

### Използвана литература

- Centre national de ressources textuelles et lexicales. – <http://www.cnrtl.fr/definition/folie> (видяно на 15 дек. 2016)
- Debord, G. *The Society of the Spectacle*. Zone Books, NY, 1994.
- Gide, A. *Le Traité du Narcisse*. – Ebooks libres et gratuits. [http://www.ebooksgratuits.com/pdf/gide\\_traite\\_du\\_narcisse.pdf](http://www.ebooksgratuits.com/pdf/gide_traite_du_narcisse.pdf) (видяно на 15 дек. 2016)
- Greg, W. *Pastoral Poetry and Pastoral Drama. EBook 2004*. – <http://www.gutenberg.org/files/12218/12218-h/12218-h.htm> (видяно на 15 дек. 2016)
- Lefebvre, H. *Introduction à la modernité*. Paris: Minuit, 1962, pp. 15–54.
- Mumford, L. What is a City. – *Architectural Record*, 1937, pp. 92–96.
- Rearick, Ch. *Paris Dreams, Paris Memories: The City and Its Mystique*. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- Андреев, М. Л. 1994, Итальянское Возрождение: от стиля к жанру. – *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва: Наследие. [Andreev, M. L. 1994, Italyuanskoe Vozrozhdenie: ot stilya k zhanru. – Istoricheskaya poetika. Literaturnaye epohi i tipay hudozhestvennogo soznaniya. Moskva: Nasledie.]
- Аполинер, Г. 1993, *Поэзия*. Прев. и състав. К. Кадийски. София: Нов Златорог. [Apoliner, G. 1993, Poeziya. Prev. i sastav. K. Kadiyski. Sofiya: Nov Zlatorog.]
- Барт, Р. 1989, Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс. [Bart, R. 1989, Izbrannaye rabotay. Semiotika. Poetika. Moskva: Progress.]
- Баткин, Л. М. 1995, *Итальянское Возрождение: проблемы и люди*. Москва: РГГУ. [Batkin, L. M. 1995, Italyuanskoe Vozrozhdenie: problemay i lyudi. Moskva: RGGU.]
- Бенямин, В. 2000, *Озарения*. Москва: Мартис. [Benyamin, V. 2000, Ozareniya. Moskva: Martis.]
- Владимирская, А. Р. 1975, Звёздные часы оперетты*. Л.: Искусство. [Vladimirskaya, A. R. 1975, Zvyozdnaeye chasay operettay. L.: Iskusstvo.]
- Гройс, Б. 2003, Город в эпоху его туристической воспроизводимости. – *Неприкосновенный запас*, 4. [Groys, B. 2003, Gorod v epohu ego turisticheskoy vosproizvodimosti. – Neprikosnovennay zapas, 4.]
- Гюисманс, Ж. К. 2010, *Собрание сочинений в 3 томах*. Т. 1, Москва: Книжный клуб. [Guismans, Zh. K. 2010, Sobranie sochineniy v 3 tomah. T. 1, Moskva: Knizhnaay klub.]
- Динкова, Е. Ша ноар и веселят хаос в изкуството. – *LiterNet*, 07. 06. 2008, № 6.

---

<sup>97</sup> Лишеност от харис, от младост, дълговечност, безсмъртие, блаженство, любов, съвършенство.

- [Dinkova, E. Sha noar i veseliyat haos v izkustvoto. – LiterNet, 07. 06. 2008, № 6.]
- Жид, А. 1997, *Избранное. Топи*. Москва: Терра. [Zhid, A. 1997, *Izbrannoe. Topi*. Moskva: Terra.]
- Кокто, Ж. 1985, *Портреты-воспоминания*. Москва: Известия. [Kokto, Zh. 1985, *Portretay-vospominaniya*. Moskva: Izvestiya.]
- Лефевр, А. 2012, Введение в современность. – *Неприкосновенный запас*. № 82. [Lefevr, A. 2012, *Vvedenie v sovremennosty*. – *Neprikosnovennaya zapas*. № 82.]
- Пуленк, Фр. 1977, *Я и мои друзья*. Л.: Музыка. [Pulenk, Fr. 1977, *Ya i moi druzyua*. L.: Muzyka.]
- Ревалд, Дж. 1959, *История импрессионизма*. Л.-М.: Искусство. [Revald, Dzh. 1959, *Istoriya impressionizma*. L.-M.: Iskusstvo.]
- Рилке. Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. 1971, *Письма. Стихи*. Москва: Искусство. [Rilke. R.-M. Vorpsvede. Ogyust Roden. 1971, *Pisuma. Stihi*. Moskva: Iskusstvo.]
- Ролан, Р. 1960, *Музиканти на нашето време*. София: Наука и изкуство. [Rolan, R. 1960, *Muzikanti na nasheto vreme*. Sofiya: Nauka i izkustvo.]
- Саррот, Н. 2000, *Тропизмы. Эра подозрения*. Москва: Полиформ-Талбури. [Sarrot, N. 2000, *Tropizmay. Era podozreniya*. Moskva: Polinform-Talburi.]
- Юисманс, Ж.-К. 2014, *Наопаки*. София: Персей. [Yuismans, Zh.-K. 2014, *Naopaki*. Sofiya: Persey.]
- Янковский, М. 1937, *Оперетта*. Л.-М.: Искусство. [Yankovskiy, M. 1937, *Operetta*. L.-M.: Iskusstvo.]